

WOORD VOORAF.

INHOUDSTAFEL.

INLEIDING.	1
<u>HOOFDSTUK 1: MAATSCHAPPELIJKE CONTEXT: DE 19° EEUW.</u>	7
1.1. Gistingen van een revolutionaire periode op politiek, economisch en sociaal vlak.	7
1.2. Het problematische evangelie van de arbeid.	9
1.3. Groeiend secularisme naast een blijvende behoefte om te geloven.	10
1.4. Sweet home of bittersweet home?	11
1.5. Seksualiteit en erotiek: de verhoudingen tussen mannen en vrouwen.	12
1.6. De onontkoombare opkomst van het feminisme.	16
1.7. De kunstwereld.	17
1.8. Gevolgen van dit alles.	18
<u>HOOFDSTUK 2: BIOGRAFIE VAN DE KUNSTENAAR.</u>	20
2.1. Chronologie.	20
2.1.1 Jeugd, opleiding en verkennende jaren (1819-1848).	20
2.1.2. Het Realisme krijgt vorm (1849 – 1855).	22
2.1.3. Afstand van de politiek (1855 – begin jaren zestig).	25
2.1.4. Politieke stellingnames vanaf de jaren zestig.	27
2.1.5. Courbet politiek verbrand – ballingschap in Zwitserland.	27
2.2. Enkele aspecten van de persoonlijkheid van Gustave Courbet.	29
2.3. Het ‘Realisme van Gustave Courbet: kunst en geschriften.	32
2.4. Vrouwen.	38

HOOFDSTUK 3: 'L'ORIGINE DU MONDE' – DE FEITEN. 47

3.1.	Beschrijving van het schilderij.	48
3.2.	Le roman de l'Origine: de geschiedenis van een schilderij.	50
3.2.1.	Ontstaan van het schilderij.	51
3.2.2.	Het model.	53
3.2.3.	Een Turks diplomaat in Parijs: de verzamelaar Khalil-Bey.	55
3.2.4.	Receptie: Eigentijdse reacties op 'L'Origine du Monde.	58
3.2.5.	De verdere geschiedenis: L'Origine du Monde gaat ondergronds en krijgt een naam.	61
3.2.6.	Een verdwenen schilderij duikt weer op.	64
3.2.7.	De geschiedenis van het verbergen.	65

HOOFDSTUK 4: ANALYSE VAN DE BEELDTAAL BIJ VOORSTELLINGEN VAN HET VROUWELIJK NAAKT. 68

4.1.	Erotische en pornografische prenten.	69
4.2.	De fotografie.	72
4.2.1.	Relatie tussen fotografie en schilderkunst in de negentiende eeuw.	72
4.2.2.	Het Realisme en de fotografie.	74
4.2.3.	Courbet en de fotografie.	75
4.2.4.	<i>L'Origine du Monde</i> en de fotografie.	76
4.3.	Japanse prenten.	79
4.4.	Het naakt in de schilderkunst van de 19 <sup>o</sup> eeuw.	82
4.4.1.	Het dubbelspel van de academische schilderkunst.	82
4.4.2.	Dissidenten.	84
4.4.3.	Het naakt in de schilderkunst van Gustave Courbet: analyse van beeldtaal en iconografie i.f.v. <i>L'Origine du Monde</i> .	86
4.4.4.	Horizontaal – Verticaal: <i>L'Origine du Monde</i> en het liggend naakt.	90
4.5.	La source de la Loue.	92

<u>HOOFDSTUK 5: 'L'ORIGINE DU MONDE' – ENKELE BEGRIPPEN.</u>	95
5.1. Pornografie of allegorie?	95
5.2. Het voyeurisme ontmaskerd. Kijk maar!	100
5.3. ' <i>L'Origine du Monde</i> ': een niet gepubliceerd manifest.	105
BESLUIT.	107

## INLEIDING.

Bij de keuze van het onderwerp voor mijn scriptie kwamen twee interessegebieden samen: de naaktschilderkunst en de 19<sup>o</sup> eeuw.

Een studie van het naakt laat een interessante gelaagde aanpak toe. Vooreerst zijn er de tijdsgeest, de maatschappij, de sociale klasse en de verhoudingen hierbinnen tussen man en vrouw, die de blik beïnvloeden die in een dergelijk kunstwerk veruitwendigd wordt. Maar ook individuele levenservaringen en universele aspecten, als mens, als man of als vrouw, zijn belangrijke invalshoeken.

Uiteindelijk heb ik binnen het brede veld van de naaktschilderkunst in de 19<sup>o</sup> eeuw, geopteerd voor een diepgaande studie van één schilderij, *'L'Origine du Monde'* van Gustave Courbet, geschilderd in 1866.

Het schilderij intrigeert en roept onmiddellijk vragen op. Hoe kan dit werk op dat ogenblik ontstaan zijn? Het lijkt onverzoenbaar met de eigen tijd waarin het dan ook, op het eerste zicht, met geen enkel ander naakt te vergelijken is. Ook het samengaan van de directe, onverbloemde voorstelling met de eerder poëtische titel, intrigeert.

In onze cultuur vandaag neemt het lichaam een prominente plaats in. Seksualiteit en erotiek worden daarbij niet uit de weg gegaan. Op straat, in de reclame en in de media worden we overspoeld met beelden van min of meer naakte lichamen, sensueel, erotisch tot bijna pornografisch uitgestald. Ook de kunst weerspiegelt deze belangstelling. Het lichaam wordt vanuit verschillende concepten bevraagd en de soms brutale confrontatie met seksualiteit en agressie wordt niet vermeden. Een zekere gewenning is onvermijdelijk.

Vanuit deze culturele context waarin ik leef, wil ik kijken naar een naaktschilderij uit de 19<sup>o</sup> eeuw. Wat nu shockeert ligt mijlenver verwijderd van wat toen als ontoelaatbaar ervaren werd. Vandaar dat ik op het eerste zicht de directheid van *'L'Origine du Monde'* niet kan plaatsen. Bovendien intrigeert het mij dat dit bijna 150 jaar oude naakt erin slaagt tot op vandaag te boeien en reacties uit te lokken. Ook nu nog ervaart men dit werk als confronterend. Hoe komt dit?

Een belangrijk aspect van het onderzoek omvat de literatuur. Hierbij werd vertrokken van algemene verkennende lectuur, om later over te gaan op steeds specifiekere literatuur.

Vooreerst wil ik hier algemeen de soorten literatuur overlopen die aan bod kwamen. Verderop wordt dit concreter uitgediept bij het bepalen van de status questiones, het vastleggen van de onderzoeksvraag, de verantwoording van de werkmethode en daarmee samenhangend de structuur van de scriptie.

Een eerste invalshoek vormen de boeken over de maatschappelijke context in de 19<sup>o</sup> eeuw. Deze werden aangevuld met algemene literatuur over de kunst in die periode en overzichtswerken over de naaktschilderkunst, vooral in de 19<sup>o</sup> eeuw. Hierdoor werd een steeds specifiekere context opgebouwd rond Gustave Courbet en *'L'Origine du Monde'*. Enkele romans hielpen om dit alles concreet te illustreren.

Daarna werd de literatuur rond Gustave Courbet zelf ter hand genomen. Ook hier werd vertrokken vanuit de algemene werken die de schilder bespreken en het ganse oeuvre

overlopen, hier een al dan niet diepgaande analyse aan koppelend. Zo bestaan er een oude en een recentere oevrecatalogus, naast enkele tentoonstellingscatalogi en algemene theoretische werken over de schilder. Bij deze lectuur ging bijzondere aandacht uit naar hoofdstukken of tekstgedeelten in verband met de vrouw in het leven en in de kunst van de schilder. Het vrouwelijk naakt en ook '*L'Origine du Monde*' kwamen hier aan bod, als een onderdeel van een groter geheel. Hetzelfde was het geval bij tal van tijdschriftartikels.

Een boek dat specifiek handelt over het naakt in de kunst van Courbet, bestaat niet. Het onderwerp vormt wel het thema van artikels in catalogi en andere theoretische werken. '*L'Origine du Monde*' komt bij deze besprekingen, omwille van het uitzonderlijke karakter van het werk, steeds afzonderlijk aan bod.

Daarnaast is er de literatuur die '*L'Origine du Monde*' specifiek behandelt. Het boek van Bernard Teyssède behandelt de geschiedenis van het schilderij. Günther Metken herhaalt de theorieën die reeds elders aan bod kwamen en illustreert deze uitgebreid met afbeeldingen. Ook bestaan er tal van artikels die één bepaalde visie ten aanzien van het schilderij verwoorden. Vele hiervan zijn verschenen op het ogenblik dat het schilderij in 1995 opgenomen werd in de collectie van het Musée d'Orsay te Parijs. Ze behandelen kort de geschiedenis van het schilderij en geven een reactie, zonder tot een echte analyse over te gaan.

Verder werd uitgebreid beroep gedaan op literatuur die vertrekt vanuit een thematische invalshoek. Courbet of '*L'Origine du Monde*' komen daarin niet rechtstreeks aan bod, maar de invalshoeken die hier geboden worden zijn interessant voor de analyse. Het is de bedoeling het onderwerp op een zo breed mogelijke manier te benaderen.

Literatuur die specifiek inpikt op aspecten van de vraagstelling zoals ik die formuleerde voor deze scriptie, heb ik hier nog niet opgenomen, omdat de verantwoording ervan slechts vanuit deze vraagstelling mogelijk is. Ik kom hierop terug bij de bespreking van de gehanteerde methode.

Bij het opstellen van een literatuurlijst werd er vertrokken van indexen die in bibliotheken beschikbaar zijn, waarbij gezocht werd op trefwoord. De bibliografische referenties in de literatuur zelf vulden dit aan. Ook de '*Dictionary of art*' van Jane Turner werd geraadpleegd. Om de boeken dan effectief in handen te krijgen werd er veelvuldig gebruik gemaakt van de universiteitsbibliotheek en haar diensten. Vooral het interbibliothecair leenverkeer was hierbij belangrijk. Op deze manier wordt het aanbod van vele bibliotheken, nationaal en internationaal, direct raadpleegbaar. Daarnaast werd de bibliotheek van de Musea voor Schone Kunsten te Brussel en te Gent geraadpleegd. Deze musea hebben belangrijke 19<sup>o</sup> eeuwse collecties en beschikken dan ook over uitgebreide literatuur hierover. Ook de bibliotheek en het documentatiecentrum van het Musée d'Orsay te Parijs werden bezocht.

Naast de literatuur is er nog een tweede belangrijke pijler van mijn onderzoek. Ik heb gepoogd een goed beeld te krijgen van de kunst in de periode waarin '*L'Origine du Monde*' ontstond en van het genre. Daartoe waren herhaalde bezoeken aan musea, maar ook het doorbladeren van talrijke boeken bijzonder nuttig.

Met de kunst van Courbet zelf en met '*L'Origine du Monde*' werd kennis gemaakt in het Musée d'Orsay te Parijs.

Om een goed beeld te geven van de stand van het onderzoek, vind ik het zinvol om de diverse belangrijke auteurs te overlopen.

De vroegste publicaties zijn overzichtswerken. Hieraan ging veel opzoekingswerk vooraf, wat betreft biografische gegevens en samenstelling van het oeuvre.

Charles Léger publiceert een eerste werk in 1929, dat hij verder uitwerkt en heruitgeeft in 1948. Echte analyse gebeurt hier evenwel nog niet, maar het is veelal op basis van deze verzamelde gegevens dat latere auteurs verder zullen werken.

Robert Fernier is de volgende onderzoeker die in de jaren zestig en zeventig actief is. Hij publiceert de eerste oevrecatalogus in 1977-78. In 1987 volgt hiervan een aangepaste versie van Pierre Courthion in de serie '*Les classiques de l'art*'. Ook bij deze werken is de tekst vrij beperkt, daar men vooral streeft naar een volledig overzicht van de kunst van Courbet.

Het werk van Fernier was voor mij evenwel belangrijk. Elk schilderij is in dit boek afgebeeld met een duidelijke zwart/wit foto. Hierdoor was het mogelijk een vrij volledig overzicht te krijgen van het naakt in de schilderkunst van Courbet en inzicht te verwerven in de eigen aanpak van de schilder van het genre. Fernier zelf geeft enkel een opsomming, zonder hieraan conclusies te verbinden. Ikzelf neem de zaken die mij opvielen bij het doornemen van het boek mee bij de analyse van het naakt in de kunst van Courbet.

Pierre Courthion bundelde brieven en uitspraken van Courbet en tijdgenoten en gaf deze in 1948 uit in een tweedelig werk. Ik heb hier, net als veel anderen voor mij, dankbaar gebruik van gemaakt om via citaten de denkwijze en de persoonlijkheid van de schilder te illustreren, of om reacties van tijdgenoten duidelijk te maken. Het voordeel hiervan is dat men voor bepaalde aspecten van het onderzoek kan teruggaan op oorspronkelijk materiaal, dat niet eerst door interpretaties van anderen gefilterd is.

Petra Chu heeft dit werk van Courthion vervolledigd door in 1996 de volledige correspondentie van Courbet uit te geven.

Al deze auteurs leveren elk op een andere manier basismateriaal, dat in verdere analyses kan verwerkt worden. De werken zijn eerder encyclopedisch van opzet en niet interpretatief.

Recentere auteurs vertrekken van dit materiaal. Bepaalde namen keren regelmatig terug bij literatuur over Gustave Courbet.

Linda Nochlin publiceert over de 19<sup>o</sup> eeuw. Volgens mij vertrekt zij eerder vanuit theorieën en plaatst zij dan onder andere Courbet hierin.

Michael Fried en James Rubin publiceren in 1990 en 1997 interessante boeken over de kunstenaar Gustave Courbet. Zij vertrekken vanuit de analyse van het Realisme en het totale oeuvre. De naaktschilderkunst krijgt hierin een plaats.

Als conservator van het Musée Courbet te Ornans is Jean-Jacques Fernier actief bij het opzetten van tentoonstellingen over de kunst van Gustave Courbet of waarbij werk van andere kunstenaars hiertegenover geplaatst wordt. In de catalogi die bij deze gelegenheden gepubliceerd worden is hij een belangrijk auteur. Hij beschikt over archieven waarnaar hij teruggrijpt voor zijn publicaties. Hij brengt vooral gegevens aan. De analyse komt meestal slechts op de tweede plaats en is niet zo diepgaand. Deze publicaties zijn immers gericht op de doorsnee bezoeker en niet op een wetenschappelijke interesse.

Michèle Haddad is vooral bezig rond het naakt in de schilderkunst van de 19<sup>o</sup> eeuw. Zij publiceert een overzichtswerk dat de evolutie van het genre gedurende de 19<sup>o</sup> eeuw analyseert. Het werk van Courbet en '*L'Origine du Monde*' nemen hierin een belangrijke

plaats in. Ik neem deze analyse als een belangrijke component mee bij mijn bespreking van de naaktschilderkunst in de 19<sup>o</sup> eeuw en bij het situeren van Courbet hiertegenover.

Haddad herhaalt haar visie in een artikel dat specifiek over de kunst van Courbet handelt. Voor haar is Courbet een cruciale figuur in de 19<sup>o</sup> eeuwse naaktschilderkunst.

Sarah Faunce is een belangrijk auteur wat de recente publicaties over Gustave Courbet betreft. We vinden haar terug als schrijfster van algemene werken en van artikels over deelaspecten van zijn werk, bijvoorbeeld het landschap. Zij schrijft ook artikels over de schilder in werken vanuit diverse invalshoeken opgesteld. Het thema van de vrouw (niet enkel het naakt) bij Courbet heeft ze op een bijzondere wijze uitgewerkt. Vooral het artikel '*Courbet, feminist in spite of himself*', in de catalogus '*Body*' van 1997, leek voor mij interessant.

Ook de andere auteurs hebben hypothesen ontwikkeld over de houding van Courbet tegenover de vrouw. Fernier komt echter niet verder dan een opsomming van de biografische feiten. Rubin vertrekt vanuit een algemene blik op de verhouding van de man en de vrouw in de 19<sup>o</sup> eeuw. Fried vertrekt vanuit zijn kijk op het Realisme van Courbet.

Het bijzondere van Sarah Faunce is dat zij zich niet beperkt tot de biografische feiten en deze zelfs naast zich neerlegt, evenwel zonder ze te ontkennen. Zij werpt een grondige blik op de kunst van Courbet om daaruit de boodschap in verband met de vrouw te destilleren.

Ik laat deze verschillende visies aan bod komen bij de bespreking van het vrouwbeeld bij Courbet, maar het is vooral de theorie van Sarah Faunce die vruchtbaar bleek om mee te nemen bij de verdere analyse.

Een aparte invalshoek vinden we bij Françoise Gaillard. Haar standpunt is niet kunsthistorisch, daar zij vertrekt vanuit de mentaliteits- en ideeëngeschiedenis, waarbij ze talrijke studies maakte over 19<sup>o</sup> eeuwse auteurs. Zij neemt '*L'Origine du Monde*' op in deze theoretische context. Ook dit vond ik een interessant aspect om aan bod te laten komen bij mijn analyse.

Tot zover de bestaande literatuur. '*L'Origine du Monde*' is een intrigerend werk dat in vele besprekingen aan bod kwam, vanuit even zovele invalshoeken. Een systematische analyse die specifiek vanuit dit werk vertrekt bestaat er echter niet. Ik wil met deze studie op deze leemte inspelen. Vroegere standpunten tegenover '*L'Origine du Monde*' zullen hierbij gebundeld, afgewogen, verfijnd en aangevuld, of gewoon meegenomen worden in een analyse die steeds vanuit het schilderij zelf vertrekt. Voetnoten zullen telkens duidelijk maken waar argumenten van vroegere auteurs verwerkt zijn.

Met deze scriptie wil ik twee aspecten aan het onderzoek toevoegen.

Vooreerst wil ik een grondige analyse doorvoeren van de beeldtaal van het schilderij. Welke directe invloeden kunnen we aanwijzen? Zijn er specifieke inspiratiebronnen aan te wijzen? En hoe kunnen we het schilderij plaatsen tegenover de verschillende tradities die de naakte vrouw op één of andere manier als onderwerp hebben?

Bovendien zullen we, doorheen de vele vergelijkingen, het beeld steeds verfijnder in zijn eigenheid kunnen ontdekken.

Daarna wil ik '*L'Origine du Monde*' afwegen tegenover enkele theoretische termen die gebruikt worden in andere analyses, zonder dat erbij wordt stilgestaan. Ik wil deze impliciete definiëringen expliciteren en aan een kritische toets onderwerpen. Ik denk hierbij aan drie

invalshoeken, m.n. pornografie, voyeurisme en Realisme. Vanzelfsprekend worden hier de bevindingen op niveau van de beeldtaal in verwerkt.

Een gedetailleerd overzicht van de werkwijze die hierbij gehanteerd werd, zal deze vraagstelling verduidelijken. Tegelijkertijd worden de opbouw en structuur van deze scriptie verduidelijkt en verantwoord.

De hoofdstukken één tot en met drie brengen geen nieuwe gegevens aan. Wel worden op een systematische wijze de elementen samengebracht die de achtergrond vormen voor een genuanceerde en gelaagde analyse van het schilderij.

Hoofdstuk I schetst de maatschappelijke context. Politieke en sociale aspecten worden daarbij aangeraakt, omdat deze van belang waren bij het ontstaan van het Realisme van Courbet. De klemtoon van het hoofdstuk gaat echter naar de verschillende aspecten die de man/vrouw verhoudingen typeren: het gezin, feminisme, seksualiteit en erotiek.

Hoofdstuk II vervolledigt de ontstaanscontext van het schilderij door de individuele biografie van de kunstenaar te schetsen en toe te lichten. Ook hierin worden klemtonen gelegd. Een chronologisch overzicht wordt aangevuld met een korte analyse van mogelijk relevante aspecten van de persoonlijkheid van de kunstenaar. Verder wordt de betekenis van het Realisme, dat ontstond in wisselwerking met biografische invloeden, uitgediept. Een laatste invalshoek van dit hoofdstuk verzamelt feiten en hypothesen in verband met de verhouding van de schilder tot vrouwen. Hoe ging hij om met de vrouwen in zijn leven en kunnen we een algemene attitude tegenover de vrouw verwoorden? Daartoe worden niet alleen biografische gegevens verzameld, maar wordt er ook naar zijn kunst gekeken. Dit aspect is belangrijk gezien het schilderij dat we willen analyseren.

Hoofdstuk III zet de feiten omtrent '*L'Origine du Monde*' op een rijtje. Er wordt vertrokken vanuit een gedetailleerde beschrijving van het doek. Daarna wordt de concrete geschiedenis van het kunstwerk grondig onder de loep genomen. Ook dit hoofdstuk volgt een chronologie, maar legt daarbij accenten. Wat zijn de concrete omstandigheden waarin dit schilderij ontstond? Is dit een opdracht en wie was het model? Wie gaf het werk zijn titel? Wie waren de opeenvolgende bezitters van het werk en hoe gingen ze ermee om?

Dit laatste aspect, hetgeen ik de geschiedenis van het verbergen zal noemen, is belangrijk. De receptiegeschiedenis reveleert iets over het werk zelf. Gedurende zijn 150-jarig bestaan, is dit nooit een vanzelfsprekend werk geweest om mee om te gaan. Dit was zo in 1866, en bleef zo. Maar toch is er een evolutie merkbaar. Dit wordt in een afzonderlijke paragraaf besproken.

Bij de bespreking van de geschiedenis van het schilderij blijkt dat men op veel vragen geen éénduidig antwoord kan geven. We hebben weinig vaststaande feiten om op terug te vallen. Daarom wordt in hoofdstuk IV vertrokken van het beeld zelf. De vorige hoofdstukken zijn hierbij achtergrondbagage.

Het beeld zoals het in detail beschreven werd in het eerste deel van hoofdstuk III wordt hier vergeleken met de voorstellingen in andere media die hetzelfde thema behandelen. Daarbij wordt niet enkel gekeken naar de kunst, of wat als dusdanig gedefinieerd was op dat ogenblik, maar ook naar wat circuleert op het niveau van de niet erkende populaire cultuur. Deze studie gebeurde nog niet vroeger. De sporadische verwijzingen naar invloeden die in de literatuur aan bod komen, zullen als dusdanig vermeld worden.

De verschillende media komen achtereenvolgens aan bod. Eerst kijken we naar erotische en pornografische prenten. Volgende invalshoeken zijn de naaktfotografie, waarbinnen de pornofotografie een afzonderlijke plaats inneemt, en de Japanse erotische prenten.

Vervolgens wordt de naaktschilderkunst van de 19<sup>e</sup> eeuw onder de loep genomen. Hierbij wordt onderscheid gemaakt tussen de academische kunst en de reacties hierop. Hierin krijgen de schilderijen van Courbet, en in het bijzonder '*L'Origine du Monde*', hun plaats.

Als laatste wordt een vergelijking gemaakt met de landschapsschilderkunst van de schilder, omwille van opvallende formele gelijkenissen met ons schilderij.

Binnen hoofdstuk IV komt reeds een begin van analyse aan bod, vertrekkend vanuit deze vergelijkingen. De eigenlijke analyse in hoofdstuk V vertrekt vanuit een drietal termen: pornografie, voyeurisme en Realisme. Deze worden afgewogen tegenover de voorstelling zelf. De bevindingen van hoofdstuk IV worden hierin verwerkt. Maar ook de reacties op het schilderij zijn een belangrijk onderdeel van deze studie. Doorheen deze analyse worden het schilderij en de kunstenaar geplaatst tegenover de eigentijdse mentaliteit. Ondertussen wordt gepoogd ook de vragen, zoals ze geformuleerd werden aan het begin van deze inleiding, te beantwoorden. Waarom blijft dit schilderij intrigeren, en wat maakt dat de voorstelling confronterend blijft, ondanks onze sterk gewijzigde seksuele cultuur?

In het besluit worden de bevindingen op een rijtje gezet.

Een tweede luik hierin gaat in op mogelijke invalshoeken voor toekomstig onderzoek.

## **HOOFDSTUK 1: MAATSCHAPPELIJKE CONTEXT: DE 19° EEUW.**

Bij het bestuderen en interpreteren van een schilderij is een bondige schets van de eigentijdse maatschappij en tijdsgeest onontbeerlijk. Ook de figuur van Gustave Courbet kunnen we niet begrijpen zonder deze achtergrond. Hij is een kunstenaar die de maatschappelijke ontwikkelingen niet enkel passief wil ondergaan en gadeslaan, maar die leeft met de vinger op de polsslag van zijn tijd. Zijn vaste geloof in de rol die hij als kunstenaar kan spelen als gangmaker van maatschappelijke veranderingen, laat hem herhaaldelijk controversiële standpunten innemen, in leven en werk, in een poging evoluties mee in gang te zetten en te helpen dragen. Op deze wijze belichaamt hij wat leeft in zijn tijd.

Op de volgende bladzijden worden vooral de cultuur en de mentaliteit van de burgerij in de 19° eeuw beschreven. Het is immers tot deze zich volop ontwikkelende middenklasse dat Courbet behoort, waarin hij opgroeit, waartegen hij zich afzet, maar waar hij nooit definitief mee breekt. Elke positie die hij inneemt kan men plaatsen tegenover de normen en idealen van deze sociale klasse.

Gustave Courbet leefde van 1819 tot 1877, in de kern van die 19° eeuw dus. Het is een periode van ‘onafgebroken revolutie’<sup>1</sup> op alle vlakken van het leven, een tijd vol veranderingen en tegenstellingen. De omwentelingen stellen conservatieven en vooruitstrevenden voortdurend tegenover elkaar. Dit gevecht begon reeds met de Franse Revolutie en wanneer de eeuw definitief afgesloten wordt bij het begin van de eerste wereldoorlog, lijkt het alsof niets nog is als voorheen.<sup>2</sup>

### **1.1. Gistingen van een revolutionaire periode op politiek, economisch en sociaal vlak.**

Door de Franse revolutie wordt een eeuw van permanente politieke en sociale onrust ingeluid. Economische aardverschuivingen dragen bij tot de woelingen van de tijd. Door de industrialisatie wordt de arbeid grondig gereorganiseerd. Thuisarbeid wordt in snel tempo vervangen door het werken in fabrieken, die in en rond de steden geconcentreerd zijn. De landbouw stelt steeds minder mensen te werk. De steden zijn niet opgewassen tegen de snelle bevolkingsmigraties die hier het gevolg van zijn. Het sociale landschap wordt door dit alles grondig hertekend. We zien een maatschappij met een klassenmoraal die volop in beweging is.

De arme massa, vroeger verspreid en relatief geïsoleerd levend, en daardoor nooit georganiseerd, concentreert zich nu in de steden waar mensen opgaan in de anonimiteit van het fabrieksproletariaat. Zij zijn het die de fabrieken draaiende houden. Ze werken en leven in erbarmelijke omstandigheden, maar gaandeweg vormen ze samen een kracht die niet meer te bedwingen is. De vroegere lijdzaamheid wordt door protest en opstand opzij gezet. De eisen voor betere woon- en werkomstandigheden, en later voor politieke inspraak, tekenen gans de 19° eeuw. De sociale strijd kent een hoogtepunt met de opkomst van het antiklerikale

<sup>1</sup> GOMBRICH, E.H., *Eeuwige schoonheid*, Houten, Gaade Uitgevers, 1995, p. 499.

<sup>2</sup> GAY, P., *De eeuw van Schnitzler. De opkomst van de burgerij in Europa*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2002, p. 17.

socialisme, niet enkel in het denken, maar ook als medespeler in de politieke arena. De heersende klassen én de Kerk, beide bekommerd om het in stand houden van de bestaande orde en de daaraan verbonden privileges, en daarom predikers van de onderworpen aanvaarding van de eigen plaats in de maatschappij, verliezen hun greep.<sup>3</sup> De ontvoogding van de massa is onstuitbaar in gang gezet.

Maar hiermee zijn nog niet alle sociale verschuivingen in kaart gebracht. De industrialisatie brengt ook de uitbreiding en ontwikkeling van de middenklasse met zich mee. De burgerij, waarvan velen rijk werden in handel en industrie, is zeer bepalend voor wat in de maatschappij van de 19<sup>o</sup> eeuw leeft. Vele kunstenaars, waaronder Courbet, behoren tot deze middengroep en hoewel hij zich op vele vlakken afzet tegen de geldende burgerlijke normen, blijft zijn identiteit hier verankerd.

De burgerij is een heterogene groep, die sterk hiërarchisch gestructureerd is.<sup>4</sup> De plaats die men in deze hiërarchie inneemt wordt als uitermate belangrijk ervaren en wordt grotendeels door inkomen en bezit bepaald. Onder de top van succesvolle en rijke industriëlen ontwikkelt zich een uitdijende massa van handelaars, bedienden en ambtenaren. In haar zelfbeeld en mentaliteit verschilt deze middenklasse zowel van de aristocratie als van de arbeidersklasse, maar het is vooral van de werkende massa dat ze zich wil onderscheiden.<sup>5</sup>

De burgerij streeft naar deelname aan de politieke macht. Doorheen revoluties en een opeenvolging van politieke bestuursvormen, zoekt Frankrijk in de 19<sup>o</sup> eeuw weifelend naar een nieuw politiek bestel. Het consulaat van Napoleon wordt in 1804 opgevolgd door het keizerrijk. Het Congres van Wenen herstelt de Bourbon monarchie (1815-1830), die na de revolutie van 1830 opgevolgd wordt door de constitutionele monarchie van Louis-Philippe (1830-1848). Na de revolutie van 1848 volgen de Tweede Republiek (1848-1851) en het Tweede Keizerrijk van Napoleon III (1851-1870), en ten slotte de Derde Republiek.<sup>6</sup> Ondertussen klinkt constant de roep: '*De middenklasse moet regeren!*', geuit door die leden van de bourgeoisie die gebukt gaan onder een gebrek aan politieke invloed.<sup>7</sup>

Maar de vele revoluties falen, of werpen in elk geval niet onmiddellijk vruchten af. De reactionaire krachten zijn nog te sterk. Zij die de macht hebben zijn niet zomaar bereid deze met anderen te delen. De democratisering is een moeizaam proces waarbij telkens een beperkte groep opgenomen wordt in een elite die de rest probeert buiten te sluiten.<sup>8</sup> De strijd om het kiesrecht is illustratief. De burgerij wil het kiesrecht uitbreiden, maar niet teveel. Men wil macht voor zichzelf, maar niet voor wie men onder zich ziet, want daardoor zou de eigen invloed weer teniet worden gedaan.<sup>9</sup> Via politieke inspraak wil men immers de wetgeving beïnvloeden in functie van de eigen belangen, en deze lopen voor bourgeoisie en arbeidersklasse grondig uiteen. Hoewel beide klassen soms samen opkomen tegen diegenen die de macht hebben, voeren ze toch elk hun eigen politieke strijd.<sup>10</sup>

<sup>3</sup> GAY, P., *op.cit.*, pp. 246 – 249.

<sup>4</sup> GAY, P., *op.cit.*, pp. 25 – 62.

<sup>5</sup> GAY, P., *op.cit.*, pp. 52 – 53.

<sup>6</sup> HONOUR, H., FLEMING, J., *Algemene Kunstgeschiedenis*, Amsterdam, Meulenhof, 1996, p. 599.

<sup>7</sup> GAY, P., *op.cit.*, p. 36.

<sup>8</sup> FRANCOIS, L., *Geschiedenis van de nieuwste tijden*, hoorcolleges, academiejaar 1999-2000.

<sup>9</sup> GAY, P., *op.cit.*, p. 43.

<sup>10</sup> HAUSER, A., *Sociale geschiedenis van de kunst*, Nijmegen, Sun, 1975, p. 479.

De situatie is echter nog ingewikkelder. De liberale stem, hoewel dominant, is niet de enige binnen de burgerij. Er zijn ook burgerlijke conservatieven die geen politieke invloed nastreven en burgerlijke democraten die veel verder willen gaan in hun hervormingen.<sup>11</sup>

In 1848 wordt het algemeen stemrecht voor mannen ingevoerd.<sup>12</sup> Hierdoor wordt de stijgende invloed van de bourgeoisie teruggeschroefd. De politiek onbeholpen massa kiest voor een sterke figuur, die ze als een leider boven zich kan plaatsen. Het fenomeen van het ‘moderne Cesarisme’ zet op democratische wijze iemand aan de macht die al vlug terugvalt in oude systemen als monarchie en keizerrijk.<sup>13</sup> Dit is wat in Frankrijk gebeurt met Napoleon III die in 1851 opnieuw het keizerrijk instelt, na een democratische verkiezing in 1848.

Dit alles illustreert dat het kiesrecht alléén de democratie nog niet garandeert. De omvang van een kiezerskorps vertaalt zich niet onmiddellijk in effectief uitgeoefende macht. Wanneer de beslissingsmacht binnen een kleine groep gehouden wordt die geen verantwoording verschuldigd is buiten de eigen kringen, betekent een stemming weinig. Bovendien kan men slechts vrij kiezen als de stemming geheim is, en dit zal pas vanaf 1913 het geval zijn.<sup>14</sup> De politiek wordt zo voor velen een ontgoochelende aangelegenheid. De systemen vragen eerst om een grondige hervorming.<sup>15</sup>

Toch wordt de eeuw afgesloten met een grotere, zij het onvolledige macht voor de burgerij en komen progressieve bewegingen door hun vasthoudendheid toch geleidelijk meer op de voorgrond.<sup>16</sup>

Het is deze politieke en sociale dynamiek die de achtergrond vormt voor de kunst van Gustave Courbet en van zijn engagement tegenover de eigen tijd. Hoe de schilder reageert op de ontwikkelingen om zich heen, wordt besproken in het tweede hoofdstuk waar zijn leven en werk aan bod komen.

## **1.2. Het problematische evangelie van de arbeid.**

De verheerlijking van de arbeid typeert het economische denken van de burgerij. Het geloof in het kapitalisme en het ondernemerschap, met arbeid als voortstuwende kracht, hangt samen met de verheerlijking van wetenschap en techniek die volop in evolutie zijn. Industrie en handel zijn de belangrijkste bronnen van inkomsten voor de middenklasse.

Een uitgebreid systeem van ethische imperatieven hangt hiermee samen. Zowel geld verdienen als uitgeven moet met matigheid en zelfbeheersing gebeuren. Spaarzaamheid is geboden.

De arbeid produceert niet enkel tastbare zaken, maar is bovendien karaktervormend. Luiheid leidt tot verdorvenheid, is moreel slopend en bovendien fysiek schadelijk. Arbeid, een nobel karakter en mannelijke kracht zijn innig met elkaar verweven.

<sup>11</sup> GAY, P., *op.cit.*, p. 41.

<sup>12</sup> PERROT, M., e.a., *Geschiedenis van het persoonlijk leven. Van de Franse Revolutie tot de Eerste Wereldoorlog*, Amsterdam, Uitgeversmaatschappij Agon BV, 1989, p. 361.  
Vrouwen moeten in Frankrijk nog wachten tot 1944, in België tot 1948.

<sup>13</sup> GAY, P., *op.cit.*, p. 42.

<sup>14</sup> PERROT, M., *op.cit.*, p. 361.

<sup>15</sup> GAY, P., *op.cit.*, pp. 40 – 41.

<sup>16</sup> FRANCOIS, L., *op.cit.*, s.p.

Dit evangelie van de arbeid is een typisch burgerlijk ideaal.<sup>17</sup> Bij de hogere klassen wordt het nietsdoen, als het bewijs van een onbekommerde rijkdom, geëtaled. De lagere klassen kunnen hun arbeid niet als een verheffing ervaren. Zij werken om te overleven. Toch strekt de arbeidsmoraal van de middenklasse zich ook tot hen uit. Elk moet op zijn plaats nauwgezet zijn taak verrichten. Dit is een morele en zelfs religieuze plicht. Zo wordt de bestaande orde in stand gehouden zonder al te veel gemor. De plaats van de arbeider is aan de machine. Alternatieve standpunten die het fabriekssysteem, de mechanisatie en de situatie van de arbeider in vraag stellen, gaat men uit de weg. Men verdiept zich liefst niet in het afwegen van zegeningen en verwoestingen van het moderne kapitalisme. Alternatieven worden afgedaan als economisch niet realistisch. Paternalisme en doctrinair getheoretiseer overheersen. Toch is het binnen de eigen middenklasse dat afwijkende stemmen steeds luider opklinken en zo de aanzet vormen voor de sociale ontwikkelingen die de eeuw kenmerken.<sup>18</sup> Binnen dit koor zal ook de stem van Gustave Courbet meeklinken.

### **1.3. Groeiend secularisme naast een blijvende behoefte om te geloven.**

Rationalisme en wetenschap botsen met religie. Deze dynamiek, in gang gezet met de Verlichting in de 18<sup>o</sup> eeuw, zet zich verder. Geloof, twijfel, onverschilligheid en godsdiensthaat hebben hun steeds wisselende aanhangers. Verandering, verwarring en zelfs verbijstering kenmerken een cultuur die op godsdienstig vlak onherstelbaar verscheurd is. De teloorgang van het geloof is geen rechtlijnige evolutie. Degenen die denken dat het geloof afgedaan heeft, vergissen zich. De behoefte om te geloven is, hoewel ze onder druk staat, niet dood, en steekt steeds opnieuw de kop op.<sup>19</sup>

Hoewel de verdeeldheid op godsdienstig vlak ook de burgerij als klasse kenmerkt, is het zo dat de bourgeoisie godsdienstiger is dan de arbeidersklasse, zeker op het einde van de eeuw, na de opkomst van het socialisme. Nochtans is een gelovige massa gemakkelijker te manipuleren. Godsdienst is immers een doeltreffende ordebewaarder, daar ze aanzet tot het gedwee instemmen en lijdzaam ondergaan. Karl Marx (1818–1883) merkt in 1847 op dat ‘*de sociale beginselen van het christendom de noodzaak van een heersende en een onderdrukte klasse verkondigen. Ze prediken lafheid, zelfverachting, vernedering, onderworpenheid en onderdanigheid.*’<sup>20</sup> Soms vormt dit besef het motief voor hogere klassen om het geloof bij de arbeiders te stimuleren. De godsdienst verwordt tot een machtsmiddel voor ongodsdienstige doeleinden. Maar ook deze strategie faalt uiteindelijk. Men kan niet verhinderen dat het merendeel van de arbeidersklasse blijvend van de kerk vervreemdt.<sup>21</sup>

Het mechanisme van sociale controle toont wel aan hoe in de 19<sup>o</sup> eeuw religieuze, economische, sociale en politieke mechanismen grondig in elkaar verweven zijn.

Dit wil natuurlijk niet zeggen dat de godsdienst énkél een middel is om de eigen belangen veilig te stellen, en dat elk religieus gevoel ontbreekt bij de burgerij. Er zijn mensen die vanuit een vrome overtuiging en om louter onbaatzuchtige en christelijke beweegredenen het geloof blijven verdedigen en filantropische projecten op touw zetten. Bij een diep menselijk fenomeen als religie zijn motieven nooit eenduidig, en veelal zelfs niet bewust.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> GAY, P., *op.cit.*, p. 263.

<sup>18</sup> HAUSER, A., *op.cit.*, p. 293.

<sup>19</sup> GAY, P., *op.cit.*, pp. 213 – 218.

<sup>20</sup> GAY, P., *op.cit.*, p. 247.

<sup>21</sup> GAY, P., *op.cit.*, p. 248.

<sup>22</sup> *Ibidem.*

#### **1.4. Sweet home<sup>23</sup> of bittersweet home<sup>24</sup>?**

Het gezin is de norm, basiswaarde en hoeksteen van de samenleving. Het leven als vrijgezel wordt afgekeurd. Het bezit, dat patrilineair wordt doorgegeven, is hierbij een belangrijke factor. De erfenis, en zelfs het beroep, worden in bescherming genomen, en ongeschonden doorgegeven aan de volgende generatie. Ook in deze is het economische denken medebepalend voor de waarden.

Een diepgeworteld geloof in de natuurlijke ongelijkheid tussen man en vrouw bepaalt de verhoudingen binnen het gezin.<sup>25</sup> De lichamelijke verschillen tussen de geslachten liggen aan de basis van de seksuele rolverdeling. De man is degene die naar buiten treedt via politiek en arbeid. De vrouw, als draagster van de baarmoeder, heeft haar plaats thuis, als moeder en echtgenote. De man is geest en energie, gestuurd door intelligentie. De vrouw is de speelbal van haar emotionele gevoeligheid die lichamelijk bepaald is. Daardoor is het vanzelfsprekend dat alle beslissingen, zowel maatschappelijk als privé, door de man genomen worden.<sup>26</sup> De wet, de gewoonte en, zeer tot ongenoegen van de feministen, zelfs het vrouwelijke zelfbeeld, zien de vrouw als intellectueel en lichamelijk inferieur. Geneeskunde en antropologie bevestigen deze vooroordelen door fysiologische ‘feiten’ aan te voeren als bewijs. *‘Het brein van de vrouw is kleiner en minder ontwikkeld dan dat van de man; de maandelijkse ‘ziekte’ van de vrouw, een wonde, maakt haar ongeschikt voor de belasting die een universitaire studie met zich meebrengt of voor zelfstandig werk buitenshuis; de klieren van de vrouw zijn niet alleen verantwoordelijk voor haar liefvallige rondingen, maar ook voor haar loyaliteit en tederheid.’*<sup>27</sup> Geneesheren, vertegenwoordigers van de wetenschap, treden op deze wijze bij wat de religie reeds lang voorschreef. Aan deze orde kan en mag niet geraakt worden.

De ongelijkheid wordt bevestigd in de wetgeving. De vrouw heeft geen kiesrecht, wordt hoger onderwijs ontzegd (daar ze dit toch niet nodig heeft en bovendien fysiek en mentaal niet aankan), ze heeft geen eigen bezit en wordt benadeeld bij echtscheiding.<sup>28</sup>

Eerbied voor de natuurlijke, volgens sommigen zelfs goddelijk bepaalde hiërarchie is, net als bij de sociale orde, een voorwaarde voor rust en evenwicht. De man is bescherming verschuldigd, de vrouw gehoorzaamheid, onderworpenheid, dienstbaarheid. Het gebod dat we reeds bij Paulus vinden: ‘Vrouw, onderwerpt U aan uw man’, is nog steeds geen holle frase.<sup>29</sup> Dit heeft gevolgen voor de blik waarmee de man de vrouw bekijkt. Zij is er in functie van hem. Dit is geen kwestie van macht en onderdrukking, maar het is een natuurlijke zaak die door velen nooit in vraag wordt gesteld, maar die wel het gedrag tegenover de vrouw bepaalt.

Dat ook baanbrekende denkers op andere gebieden deze verhoudingen bijtreden, bewijst hoe moeilijk de 19<sup>e</sup> eeuwse man deze ‘zekerheden’ kan loslaten, hoe diepgaand dit verweven is met zijn eigen identiteit en zelfbeeld. Het is dan ook omwille van zijn rust en evenwicht dat de vrouw moet blijven wat ze in zijn ogen is. Sigmund Freud (1856–1939) schrijft in 1883

<sup>23</sup> PERROT, M., e.a., *op.cit.*, p. 49.

<sup>24</sup> GAY, P., *op.cit.*, p. 65.

<sup>25</sup> PERROT, M., e.a., *op.cit.*, p. 88.

<sup>26</sup> PERROT, M., e.a., *op.cit.*, pp. 44 – 45 en p. 110.

<sup>27</sup> GAY, P., *op.cit.*, p. 80 – 81.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> DUBY, G., PERROT, M., e.a. *Geschiedenis van de vrouw. De negentiende eeuw*, Amsterdam, Agon BV, 1993, p. 56.

aan zijn verloofde Martha Bernays een reactie op het pleidooi van sommigen voor een eigen inkomen voor vrouwen: *‘De natuur heeft het lot van de vrouw bepaald door haar mooi, charmant en lief te maken.’*<sup>30</sup>

### **1.5. Seksualiteit en erotiek: de verhoudingen tussen mannen en vrouwen.**

Het gezin wordt gezien als een waarborg voor de zedelijkheid. Het is gebaseerd op het monogame, met wederzijdse toestemming tot stand gekomen huwelijk, dat bovendien, zolang de echtscheiding niet geregeld is, onomkeerbaar is.<sup>31</sup>

De enge visie op de ‘Victoriaanse’ seksualiteit, als zou deze enkel preutsheid en verdringing van elke hartstocht kennen, is onterecht. Hoewel aan allerlei regels en raadgevingen onderworpen, mag de seksualiteit binnen het huwelijk best een genotsvolle aangelegenheid zijn. Vooruitgang van de wetenschappelijke kennis ruimt veel onwetendheid op. Toch zijn naïeve denkbeelden moeilijk uit te bannen. De schrikwekkende gevolgen van masturbatie, het vermijden van een vrouwelijk orgasme om zwangerschap te voorkomen, denkbeelden over homofiele seksualiteit, erfelijkheidsmythologieën, het denken over het seksuele genot van de vrouw dat ofwel onbestaande, ofwel ontembaar en gevaarlijk voor de man zou zijn; het zijn maar enkele voorbeelden. Ook reële angsten teisterden de relaties. Angst voor zwangerschap en venerische ziekten remt een onbekommerde seksualiteit af.

Naast ‘wetenschappelijke’ literatuur van artsen die vroegere kerkelijke dogma’s bevestigt, is er vooruitstrevende literatuur die de onwetendheid wil bestrijden. De seksuele bevrediging binnen het huwelijk, zowel voor de man als de vrouw, wordt verdedigd. Maar het welvoeglijk taalgebruik en de beschroomde omschrijvingen werken de verstaanbaarheid tegen. Dit gebrek aan openheid, deze overmaat aan discretie is typerend voor de hogere kringen, waar men seksuele aangelegenheden niet bij naam noemt.<sup>32</sup>

Schroom wordt ervaren als een teken van beschaving. Verfijning is geen ontkenning, maar het genot wordt bij voorkeur behoedzaam beleefd, getemperd en doorregen met onthouding. Deze beheersing beleeft men als een deel van de eigen identiteit, waardoor men zich onderscheidt van de lagere klassen. Het is deze overtuiging die Freud in 1883 aan zijn verloofde laat schrijven: *‘De psychologie van de gewone man verschilt nogal van de onze. Het plebs drukt zijn gevoelens uit met een spontaniteit die een goed opgevoede bourgeois heeft leren beheersen.’*<sup>33</sup> De hartstochten zijn dezelfde, maar men wil er anders mee omgaan.

De seksualiteit wordt dus getolereerd, en zelfs gewaardeerd binnen het huwelijk. Echter, alles verengen tot deze ene mogelijkheid kan nooit aan elke behoefte op dit vlak tegemoet komen. Seksualiteit vóór, zonder of naast het huwelijk zijn onbespreekbaar. Dit wil niet zeggen dat ze onbestaande is. Bovendien is er een grondige ongelijkheid tussen de geslachten. Voor mannen is veel mogelijk, zolang het maar discreet gebeurt. Vaderschapsonderzoek is door de Code Civil verboden,<sup>34</sup> terwijl ontrouw van de vrouw gebrandmerkt wordt als het absolute kwaad.<sup>35</sup> De cultus van de maagdelijkheid geldt enkel voor haar. De man bereidt zich best voor op de monogamie van het huwelijk door zijn viriliteit te bewijzen via fallische prestaties. Binnen het huwelijk wil hij echter een vrouw die steeds kuis was en het ook zal blijven. Een ‘gevallen’

<sup>30</sup> GAY, P., *op.cit.* p. 272.

<sup>31</sup> PERROT, M., e.a., *op.cit.*, p. 83.

<sup>32</sup> GAY, P., *op.cit.*, pp. 117 – 126.

<sup>33</sup> GAY, P., *op.cit.*, p. 53.

<sup>34</sup> PERROT, M., e.a., *op.cit.*, p. 107.

<sup>35</sup> PERROT, M., e.a. *op.cit.*, p. 236.

vrouw, of een vrouw van een andere klasse, zijn ondenkbaar als huwelijkspartner. Als zijn eigen afkeer dit al niet verbiedt, dan zorgt druk van de conventionele omgeving daar wel voor.<sup>36</sup>

Naast het gebrek aan openheid is de dubbele moraal kenmerkend voor de seksualiteit van de 19<sup>e</sup> eeuw. Weinig mag, maar alles kan en gebeurt ook. Er bestaan twee werelden naast elkaar. ‘Bovengronds’ wordt de officiële moraal gevolgd en naar de mond gepraat. ‘Ondergronds’ hebben de zinnen vrij spel, maar hierover wordt gezwegen.

De buitenechtelijke seksualiteit kan verschillende vormen aannemen. De ontwikkeling van nieuwe liaisontypes en de verscheidenheid ervan, laat vermoeden dat de praktijk vooral in de steden veel voorkomt. Het raffinement van het overspel stijgt.

De klassieke prostitutie, die door de wetgever - blijkbaar bewust van de nood - getolereerd en zelfs gereguleerd en gecontroleerd wordt, ziet haar succes bij de burgerij afnemen. In de grote steden bestaat het concubinaat. Mannen uit de middenklasse gaan een tijdelijke verhouding aan met een meisje uit het volk, een alternatieve vorm van betaalde liefde. Daarnaast is het modieus, en staat het zelfs chique om er een maîtresse op na te houden. Hierbij gaat men een min of meer langdurige relatie aan met een vrouw van gelijke stand, met wie er een zekere gevoelsbetrokkenheid is. Maar vooral met een courtisane kan men pronken. Het uitgaansleven in steden zoals Parijs of Londen, brengt alleenstaande vrouwen in contact met mannen uit hogere sociale klassen. Het gaat om vrouwen met pit, mooi en intelligent, die hun eigen beperkte milieu achter zich willen laten door een vaste prostituee-maîtresse verhouding aan te gaan. Dikwijls gaat het om vrouwen uit een lagere sociale klasse, de ‘cocottes’ of ‘les grandes horizontales’ zoals ze genoemd worden. Deze kunnen op deze manier een vrij voluptueuze levensstijl voeren. Maar ook de maatschappelijk moeilijke positie van alleenstaande vrouwen (meisjes zonder bruidschat, levenslustige weduwes of gescheiden vrouwen) laat sommigen in deze demi-monde belanden.<sup>37</sup>

In zijn boek ‘Nana’ beschrijft Emile Zola (1840-1902) de beangstigende macht van een courtisane over de man. *‘En toen Nana haar armen optilde zag men in het schijnsel van het voetlicht de gouden haren onder haar oksels. Er werd niet geapplaudisseerd. Niemand lachte meer, de gezichten van de mannen werden ernstig, gespannen, hun neus werd smaller, hun mond geprikkeld en droog. Het leek of er heel zacht een windvlaag die met een onuitgesproken dreiging was geladen voorbij vloog. Plotseling richtte de vrouw zich onrustbarend in dat goedhartige meisje op, ze bracht de waanzin van haar geslacht met zich mee, ze opende de onbekende verten van het verlangen. Nana glimlachte nog steeds, maar met de bijtende glimlach van iemand die mannen verslindt. ... De bronstigheid die als uit een dolzinnige stier uit haar opsteeg had zich steeds meer verspreid en de zaal gevuld. ...’*<sup>38</sup>

Zo beschrijft deze ‘realistische’ schrijver in 1880 een verleidelijke vrouw! Omwille van de verboden begeerte die ze bij de man opwekt, wordt de vrouw ervaren als een beangstigende macht die moet bedwongen worden. Het beeld dat de 19<sup>e</sup> eeuwse man er van de vrouw op nahoudt, heeft weinig met haar eigenheid te maken, maar alles met zijn blik, begeerten en angsten. De angst die uit dit beeld spreekt kan Zola maar bezweren door de ondergang van Nana te beschrijven.

Mannen ontsnappen nog op andere manieren aan de dwingende moraal van huwelijk en gezin. In hun verzet tegen het burgerlijke model, kiezen sommigen voor het bohémienleven.

<sup>36</sup> GAY, P., *op.cit.*, p. 111 en pp. 114 – 115.

<sup>37</sup> DUBY, G., red., *5000 jaar liefde en seksualiteit in het westen*, Baarn, Ambo, 1994, pp. 92 – 94.

<sup>38</sup> ZOLA, E., *Nana*, Amsterdam, Uitgeverij Contact, 1997, pp. 28 – 29.

Dikwijls is dit een tussenperiode vóór het zich definitief settelen. Bij deze naar links georiënteerde vlucht leidt de man een intens nacht- en gezelschapsleven in de stad, in salons, op boulevards en in cafés. Hij leeft en schrijft in kroegen en op andere openbare plaatsen, waar de afstand tot de volksklassen minder groot is. Misprijzend kijkt hij neer op geld, sparen en bezit. Schulden zijn het gevolg. Met mannen onder elkaar wordt eindeloos geconverseerd. Alles wordt gedeeld, soms ook de vrouwen, maar zeker de ervaringen op erotisch vlak worden uitgewisseld.<sup>39</sup> De vrouw is een bron van genot en plezier, maar blijft een buitenstaander in deze mannenwereld. Vele kunstenaars, waaronder Gustave Courbet, flirten met deze levensstijl. Dikwijls staan ze met één been in het geregelde burgerlijke leven en met het andere in de ongeordende en vrije bohémienwereld.

Daartegenover neigt de dandy naar rechts. Het meeste belang hecht hij aan stijl. Misogyn ingesteld linkt hij de vrouw met de natuur, in een dualiteit tegenover de man die de cultuur vertegenwoordigt. Zij is stijlloos en verfoeilijk. Homoseksualiteit komt veel voor. Oscar Wilde (1854-1900) en zijn bekende romanfiguur Dorian Gray zijn typevoorbeelden. Bewuste vrijgezellenstaat, elegantie, en vriendschap tussen mannen worden hoog gewaardeerd.<sup>40</sup> 'L'art pour l'art' is op artistiek vlak hun devies. Maar hun positie in de burgerlijke maatschappij is precair. Wilde komt omwille van zijn homoseksualiteit in de gevangenis terecht. Hetzelfde lot ondergaat de Franse dichter Paul Verlaine (1844 – 1896) na zijn verhouding met Arthur Rimbaud.<sup>41</sup>

De alleenstaande vrouw heeft het moeilijk. Een vrij gekozen en in vrijheid ervaren ongehuwde staat is voor haar niet vanzelfsprekend. Soms lukt het een vrouw om zich van het huwelijk te bevrijden. Totaal loskomen van de man is echter veel moeilijker, zeker als men het sociale isolement wil vermijden. Wie dit wil en kan, wordt courtesane. Deze vrouwen overleven dank zij een verhouding met een man, maar op een vrijere manier.<sup>42</sup>

Maar de strenge zeden breken op verschillende manieren uit hun keurslijf. De burger begint onder zijn eigen moraal gebukt te gaan. Veel dingen zijn in beweging. We noteren het belangrijker worden van de romantische hartstocht voor de keuze van een huwelijkspartner, de ontwikkeling van anticonceptie, de liberalisering van abortus, maar ook het verschijnen van een vrijere vrouw in de burgerstand, die de verbeelding van de gefascineerde en verbijsterde mannen op hol jaagt. Men spreekt soms over de opkomst van de seksualiteit omstreeks 1860.<sup>43</sup> De effecten van dit alles komen aan bod bij de bespreking van de opkomst van het feminisme.

We zien dus een maatschappij waar de seksualiteit gestuurd wordt door een strikte regelgeving waartegen ze zich tegelijk veelvuldig verzet, zij het op een bedekte manier. Veel gebeurt, maar zonder dat erover gesproken wordt. De gestuurde en onderdrukte seksuele praktijk en het gebrek aan openheid en eerlijkheid zijn volgens Michel Foucault slechts één zijde van de medaille. Ze zijn het gevolg van een intensief bezig zijn met de seksualiteit, weliswaar door anderen dan de betrokkenen.<sup>44</sup>

Mensen worden niet aangemaand om te zwijgen, maar om integendeel zo gedetailleerd mogelijk te vertellen. Vroeger stuurde de Kerk vaak dit spreken, vooral met de biecht, waar volledige bekentenis werd geëist. Alles werd vervat in een moreel systeem van controle. De

<sup>39</sup> PERROT, M., e.a., *op.cit.*, pp. 253 – 256.

<sup>40</sup> PERROT, M., e.a., *op.cit.*, p. 256 – 258.

<sup>41</sup> Encarta, Winkler Prince, CD-Rom, 1999.

<sup>42</sup> PERROT, M., e.a., *op.cit.*, pp. 258 – 260.

<sup>43</sup> PERROT, M., e.a., *op.cit.*, p. 475.

<sup>44</sup> FOUCAULT, M., *De wil tot weten. Geschiedenis van de seksualiteit*, Nijmegen, Sun, 1984.

kerkelijke bemoeienis richtte zich vooral op de echtelijke seksualiteit en verwierp elk bedrog aan de voortplanting.<sup>45</sup>

Eind 18<sup>o</sup> eeuw doet zich een aantal verschuivingen voor. Hoewel het huwelijk de norm blijft, is het niet meer de seksualiteit binnen het huwelijk die in het brandpunt van de belangstelling staat. Men richt zich vooral op de afwijkingen, de ‘perversies’.

*‘Men ondervraagt de seksualiteit van kinderen, dwazen en misdadigers; de lust van degenen die niet van de andere sekse houden; de mijmeringen, de kleine manieën of de grote razernijen’.*<sup>46</sup>

Bovendien verlaat dit discours het morele domein van religie en ethiek en wordt opgenomen in de wetenschap. Het wordt rationeel, analytisch en tegelijkertijd zeer verscheiden. Geneeskunde, psychiatrie, pedagogie, biologie, demografie en economie, alle bestuderen ze de seksualiteit.<sup>47</sup> Onder invloed van de verschillende wetenschappen wordt deze studie een lekenzaak, zelfs een staatszaak,<sup>48</sup> want dankzij het 19<sup>o</sup> eeuwse geloof in de wetenschap en haar probleemoplossende kracht, geeft kennis recht om te beheren. Opgelegde beheersing, controle en onderdrukking zijn het gevolg.

In de tweede helft van de 19<sup>o</sup> eeuw doet zich bijkomend een belangrijke verschuiving voor. Oude morele begrippen als losbandigheid en uitspatting worden opgenomen in het wetenschappelijk medisch-psychologisch domein van de ‘perversie’. Ze worden voortaan als ziektes beschouwd die via de nieuwe belangstelling voor erfelijkheid en evolutieer onmiddellijk biologisch in verband worden gebracht met de fysieke sterkte van de mens. Er ontwikkelt zich een nieuwe overtuiging waarin ‘perversie’, erfelijkheid en ontarding nauw met elkaar verweven zijn.<sup>49</sup> Wanneer men de eigen soort wil beschermen, dan moet men dit onder ogen zien. Via de seksualiteit draagt elk individu opnieuw een zware verantwoordelijkheid tegenover de maatschappij.

In deze optiek is het Victoriaanse puritanisme, gezien de overtuigingen die leefden, de oplossing met de grootste doelmatigheid. De onderdrukking van de ander is niet het doel. Het is bij zichzelf dat de burgerij het mechanisme het eerst in werking stelt door de eigen seksuele praktijk te problematiseren en aan banden te leggen. Zo wil men de eigen groep, die steeds een numerieke minderheid is, laten overleven door sterkte, gezondheid en kracht door te geven aan de jonge leden. De beheersing van de seksualiteit wordt een wezenskenmerk van de eigen identiteit.<sup>50</sup> En men voert controle in, want degenen die pretenderen te weten, achten zich gerechtigd tot beheer, waaraan de onwetenden zich moeten onderwerpen, in het belang van de groep. Op deze wijze ontstaat de restrictieve officiële moraal.

Minutieus en alles bestrijkend onderzoek en controle worden noodzakelijk geacht, daar de seksualiteit gezien wordt als een onbepakt en diffuus gevaar. Haar mechanismen zijn duister. Men heeft er geen greep op. Niet alleen wat het individu verbergt moet men aan de weet komen, maar ook wat voor het individu zelf verborgen blijft. Er schuilt een nachtelijk deel in ieder mens, iets universeels, dat een latente bedreiging bevat die zich nooit helemaal laat beteugelen.<sup>51</sup> Dit jaagt onvermijdelijk angst aan. Het is daarbij de vrouw die het volle gewicht

<sup>45</sup> FOUCAULT, M., *op.cit.*, p. 22 en p. 43.

<sup>46</sup> FOUCAULT, M., *op.cit.*, p. 41.

<sup>47</sup> FOUCAULT, M., *op.cit.*, p. 37.

<sup>48</sup> FOUCAULT, M., *op.cit.*, p. 115.

<sup>49</sup> FOUCAULT, M., *op.cit.*, pp. 116 – 117.

<sup>50</sup> FOUCAULT, M., *op.cit.*, p. 121.

<sup>51</sup> FOUCAULT, M., *op.cit.*, p. 73.

van deze negatieve ingesteldheid te dragen krijgt. In de dichotomie man-vrouw, cultuur-natuur, geest-lichaam, vertegenwoordigt zij steeds de negatieve kant.<sup>52</sup>

De filosofie van Foucault bevestigt de geladenheid van de seksualiteit in de 19<sup>e</sup> eeuw en wijst op de onzekerheden en de angsten die ermee samenhangen en waaraan men zich moeilijk kan onttrekken. Hoe kan men zich ook, als ontwetend individu, verzetten tegen dit bastion van ‘wetenschappelijke waarheid’?

## **1.6. De onontkoombare opkomst van het feminisme.**

Emancipatie uit zich niet enkel op sociaal en politiek vlak. Ook het gezin en het denken over de vrouw ondergaan diepgaande wijzigingen in de 19<sup>e</sup> eeuw.

Het gearrangeerde huwelijk om bezitsredenen van het begin van de eeuw verliest zijn alleenrecht, ten voordele van een vrijere partnerkeuze op basis van romantische liefde.<sup>53</sup> Het feit dat steeds meer vrouwen buitenshuis werken en zelfs studeren, veranderingen die men niet kan tegenhouden, bevordert deze evolutie. Echtscheiding, in de roes voor vrijheid na de Franse Revolutie, wettelijk toegestaan in 1792, en in 1816 terug afgeschaft, wordt in 1884 opnieuw legaal.

De roep voor vrijheid en gelijkheid voor de vrouw vermengt zich met de andere progressieve bewegingen. Maar radicale denkers die in het begin van de eeuw alle verhoudingen op losse schroeven zetten, zien later hun stellingen sterk afgezwakt. De revolutie had het huwelijk en het gezin in vraag gesteld. Dit kon niet zonder ook de nieuwe positie van de vrouw te bevragen. De socialist Charles Fourier (1772–1837) propageert in zijn utopische gemeenschap, de ‘phalanstère’, volledige gelijkheid voor iedereen, onderlinge verwisselbaarheid van taken, totale vrijheid in de keuze van liefdespartners, late en gemakkelijk te ontbinden huwelijken en legitieme anticonceptie en abortus. Maar deze radicale standpunten jagen velen angst aan, ook onder de feministen. Zeker vanaf 1840 sluiten velen aan bij meer gematigde visies.<sup>54</sup>

Ook het socialisme verlaat vrij vlug de progressieve denkbeelden over vrouw en gezin, daar hun achterban, de arbeiders, de klassieke gezinsmoraal blijft aanhangen. Hierdoor zal het feminisme in essentie burgerlijk blijven.<sup>55</sup>

Het traditionele monogame huwelijk blijft zo voor de meesten het kader waarbinnen naar gelijkheid gestreefd wordt.

George Sand (1804-1837) is een voorbeeld van een vrouw die een grote persoonlijke vrijheid verzoent met een uitgesproken voorkeur voor het gezin.

De anarchistische schrijver Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), een vriend van Courbet, kiest zelfs voor een radicaal traditionalisme wat betreft het gezin en de positie van de vrouw. Voor hem blijft de ongelijkheid tussen de geslachten een op de natuur gebaseerd vaststaand feit. Haar ondergeschiktheid is een volkomen natuurlijke onderwerping. De vrouw vindt in gehoorzaamheid haar vrijheid, binnen een huwelijk dat onontbindbaar en patriarchaal is, kern van een nieuwe staatsloze maatschappij. De doorgedreven gelijkheid waar hij naar streeft geldt niet voor vrouwen.<sup>56</sup> Volgend citaat is sprekend voor zijn opvattingen: *‘Tussen man en vrouw kan er liefde bestaan, hartstocht, een band van gewoonte en alles wat men wil, er is*

<sup>52</sup> FAUNCE, S., *Courbet et le paysage. Au royaume du réelle*, in: *Courbet, l’inventeur du Réalisme*, Dossier de l’art, nr. 39, juillet 1997, p. 50.

<sup>53</sup> PERROT, M., e.a., *op.cit.*, p. 121.

<sup>54</sup> PERROT, M., e.a., *op.cit.*, p. 89.

<sup>55</sup> PERROT, M., e.a., *op.cit.*, pp. 90 – 91.

<sup>56</sup> PERROT, M., e.a., *op.cit.*, pp. 89 – 90.

*geen ware gemeenschap. Man en vrouw gaan niet samen. Het verschil tussen de geslachten trekt tussen hen een scheidslijn op van dezelfde aard als die welke het verschil van de soorten tussen de dieren zet. Ik wil dan ook zeker niet toejuichen wat tegenwoordig emancipatie van de vrouw genoemd wordt, maar ben veeleer geneigd als het tot dat uiterste moet komen de vrouw op te sluiten.*<sup>57</sup>

Toch liggen mannen mee aan de basis van het feminisme. Consequent denken over vrijheid en gelijkheid brengt hen hiertoe. Of het nu mannen of vrouwen zijn die de beweging dragen, in ieder geval komen ze uit de middenklasse.<sup>58</sup>

De zekerheid dat de ongelijkheid tussen de geslachten beantwoordt aan een natuurlijke orde, gezien de lichamelijke verschillen tussen man en vrouw, wordt langs alle kanten belaagd. Alle ongelijkheden worden aangevallen. Vrouwen eisen politieke rechten, o.a. stemrecht. Ze willen hun rol opnemen in de maatschappij. Hun onafhankelijkheid is niet mogelijk zonder het recht op bezit – ook binnen het huwelijk – het recht op hoger onderwijs en de mogelijkheid buitenshuis te werken. Op seksueel vlak eisen ze vrijheid en gelijke rechten als de man. De opmars van anticonceptie, abortus en de wetgeving op echtscheiding maken dingen mogelijk. De radicaliteit van sommige eisen, zoals het recht op onstandvastigheid en seksuele vrijheid, schrikt velen af die liever ijveren voor meer gelijkheid binnen de traditionele structuur van het gezin. Alles is in evolutie, te snel voor nerveuze traditionalisten, te langzaam voor ongeduldige feministen.

De vrijere vrouw, die als seksueel wezen beschreven wordt door de wetenschap, en in haar verleidingskracht naar voor komt in de literatuur,<sup>59</sup> boezemt tegelijk angst in en fascineert. Seksuele angsten en onzekerheid zijn het gevolg. Het beeld van de vrouw wijzigt zich noodgedwongen en vrij grondig. Vrouwen werpen hun onderdanigheid en naïviteit af. In het zoeken naar nieuwe machtsevenwichten tussen de geslachten wordt de vrouw als onbeheersbaar en ontembaar ervaren. Veel mannen reageren negatief op deze verstoring van de bestaande orde. Geëmancipeerde vrouwen maken hen onzeker en zenuwachtig. Dagboeken verraden dit.<sup>60</sup> De vrouw wordt ervaren als een enigmatische, losgeslagen, aardse kracht.

De verleidelijke, onweerstaanbare, maar zegevierende en castrerende femme fatale is in aantocht.

### **1.7. De kunstwereld.**<sup>61</sup>

Steeds meer wordt de smaak van de burgerij de norm. Het fenomeen van de vrije tijd en het stijgen van het besteedbaar inkomen maken interesse voor kunst vanuit deze hoek mogelijk. De 19<sup>o</sup> eeuw wordt gekenmerkt door een tweespalt.

Enerzijds zijn er de kunstenaars die aansluiten bij de conventies en ingaan op de smaak van het publiek. Traditionele ateliers en de academies onderwijzen wat mooi en vooral wat aanvaardbaar is. Een hoge vakbekwaamheid wordt bijzonder gewaardeerd. Het publiek komt met dit werk in aanraking via het jaarlijkse Salon, geleid door functionarissen die elke afwijking afstraffen door het werk te weren van de tentoonstelling. Dit Salon is een typisch

<sup>57</sup> DUBY, G., PERROT, M., e.a., *op.cit.*, p. 88.

<sup>58</sup> GAY, P., *op.cit.*, p. 115.

<sup>59</sup> Nana van Emile Zola is hier een mooi voorbeeld van.

<sup>60</sup> GAY, P., *op.cit.*, p. 269. Illustratief zijn de dromen met 'vagina dentata'- en castratiefantasieën van de gebroeders Edmond en Jules de Goncourt, die ze trouw in hun dagboeken noteren.

<sup>61</sup> GAY, P., *op.cit.*, pp. 291 – 311.

burgerlijke instelling, gedictieerd door regels. Het gros van het 19<sup>o</sup> eeuwse publiek volgt gedachteloos de heersende smaak. De oprichting van musea, concertgebouwen en officiële tentoonstellingen die regelmatig georganiseerd worden, zijn de scholen waar de consumenten deze smaak aangeleerd krijgen.

Anderzijds is er een groep kunstenaars die hun eigen impulsen volgen en juist de vernieuwing zoeken. Niet stijl en traditie zijn hun bekommernis, wel het volgen van hun eigen zoektocht. Zij moeten hun werk verkopen buiten de officiële circuits die ze uitdagen en shockeren. Dit is dikwijls geen vanzelfsprekende opdracht. De vooruitstrevende smaak die hiervoor vereist is, is noch gemakkelijk, noch populair. Vaak worden deze kunstenaars gesteund door mensen uit de middenklassen met een fijn gevoel op gebied van kunst. Alternatieven voor het officiële systeem worden gevonden bij kunsthandelaars, galerijen, parallelle solo-tentoonstellingen en een alternatief Salon.

Dikwijls kijken deze avant-garde kunstenaars neer op de bourgeoisieklasse. De middenklasse, levend in een systeem gedictieerd door regels, vertegenwoordigt net waaraan ze willen ontsnappen. Nochtans zijn veel kunstenaars zelf kind van deze burgerij, wiens invloed ze meestal nooit volledig achter zich laten. Dikwijls is het zo dat vooruitstrevend denken op artistiek vlak geen ruimenkendheid over politiek, over sociale rechten of over de vrouw met zich meebrengt. De avant-garde kunstenaar kan op andere vlakken oerconservatief zijn, vooruitstrevend of zwalpend tussen twee systemen.

### **1.8. Gevolgen van dit alles.**

In de 19<sup>o</sup> eeuw is de burgerij bepalend voor veel aspecten van de samenleving.

Hun burgerlijke manieren, beleefdheden en morele normen geven hen een gevoel van identiteit waarmee ze zich zowel van de hogere als van de lagere klassen onderscheiden. Hun zedelijke strengheid geeft hen, ondanks talrijke onderlinge verschillen, het gevoel tot eenzelfde klasse te behoren, onderscheiden van de losbandige werkende massa én van de lichtzinnige en verspillende aristocratie. Beheersing en gematigdheid zijn basiswaarden. Kapitalistisch denken, de bezorgdheid om geld en bezit, bepaalt hun blik op de wereld. Weinig kapitalisten zijn filantropen, maar door hun dynamisme verrijken ze de wereld meer dan ze beseffen.<sup>62</sup>

Bovendien zijn hun motieven niet gemakkelijk te ontwarren. Een zelfde gedrag kan zowel ingegeven zijn door de drang naar rijkdom, prestige en sociale promotie, als door authentiek idealisme. Vele hervormingsbewegingen die de samenleving humaner en rechtvaardiger maken, ontstaan in deze periode binnen de middenklasse, die hierdoor zichzelf van binnenuit ondergraaft. Afschaffing van de doodstraf, slavernij en kinderarbeid, het legaliseren van echtscheiding en burgerrechten voor religieuze minderheden<sup>63</sup> worden door contesterende leden van de bourgeoisie op de politieke agenda gedwongen. Dit alles toont aan hoe in weerwil van haar conservatieve krampachtigheid, ook de kiem van instabiliteit, vooruitgang en revolutie hier haar wortels vindt. Een deel van de intelligentsia binnen de burgerij wordt de eigen wortels ontrouw en ontwikkelt een algemeen geldend menselijk ideaal, in plaats van het klassegebonden denken.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> GAY, P., *op.cit.*, p. 369.

<sup>63</sup> De Dreyfusaffaire, die de positie van de Joden in vraag stelt, toont welke omvang de conflicten kunnen aannemen. Zola, met zijn pamflet 'J'accuse' speelt daarbij een belangrijke rol.

<sup>64</sup> HAUSER, A., *op.cit.*, p. 293.

De tijd wordt niet enkel getypeerd door pathetische poëzie, hypocrisie, eufemismen en ongemakkelijke stiltes over fundamentele kwesties op sociaal, politiek, economisch of moreel vlak. Er is ook een open en vooruitziende blik, die deze tijd tot een tijdperk van evolutie en vooruitgang maakt.

Het individu wint aan belang. De behoefte aan privacy en vrijheid, het opkomen voor eigen rechten, de rage van de dagboeken, de ontwikkeling van de wetenschappelijke psychologie en de ontwikkeling van de psychoanalyse op het einde van de eeuw illustreren dit.

Het is een tijd vol angst. Er is de angst voor het verlies van status en respect in een maatschappij die sterk hiërarchisch gelaagd is en op basis daarvan discrimineert. Deze angst wordt nog verhoogd doordat dit ganse bestel trilt op zijn grondvesten. Er is de sociale angst van de middenklasse, die steeds een minderheid blijft, tegenover de onheilspellende kracht van de massa van het volk. De veranderende seksuele moraal en de wijzigingen in positie en gedrag van de vrouw, die haar tot een mysterieus en potentieel gevaarlijk wezen maken, vormen een voorbeeld op een ingrijpend niveau.

De snelle, voortdurende en diepgaande veranderingen die de eeuw kenmerken, stemmen tegelijk hoopvol en nerveus. De vroegere zekerheden, duidelijk en vast, worden onderuitgehaald. Regels en grenzen vervagen met desoriëntatie en angst als gevolg. Geen enkel dogma, credo of traditie wordt niet in twijfel getrokken of weerlegd. Het is een polemische tijd. Onzekerheid en een gevoel van onveiligheid zijn alomtegenwoordig.

Ik heb gepoogd een beeld te geven van een tijd die door vele nuances getekend is. Doel is een mens, een kunstenaar die in deze cultuur leefde, beter te begrijpen. Wanneer we naar Courbet kijken, als schilder, als mens, in zijn verhouding met vrouwen, in zijn houding tegenover seksualiteit, dan zal nuancering noodzakelijk zijn. De visie van een man op de vrouw, in een tijd van ongelijkheid, maar waar men juist die ongelijkheid begint te bevragen, en waar alles in onzekere evolutie is, is bijzonder complex.

Een studie van de tijdsgeest kan in elk geval niet meer zijn dan een achtergrond waartegen de biografie van de kunstenaar gesitueerd moet worden. Kennismaking met het individuele levensverhaal en de persoonlijkheid van de kunstenaar kunnen hier dan ook niet ontbreken.

## **HOOFDSTUK 2: BIOGRAFIE VAN DE KUNSTENAAR.**

Het is de bedoeling in dit hoofdstuk de context van het ontstaan van ‘*L’Origine du Monde*’ te vervolledigen door de biografie te schetsen van de man die het werk realiseerde. Hierbij worden de biografische feiten verweven met het verhaal van de ontwikkeling van zijn oeuvre. Zo wordt gepoogd beter inzicht te krijgen in de persoon van de kunstenaar, in zijn bedoelingen en in zijn werk. De eerste twee hoofdstukken vormen zo samen een kader waarbinnen het ontstaan van het schilderij kan gesitueerd worden.

Dit tweede hoofdstuk is in hoofdzaak chronologisch opgevat. Daarnaast komt een aantal aspecten uitgebreider aan bod.

Vooreerst wordt ingegaan op de nieuwe, revolutionaire stijlstroming, het ‘*Realisme*’, waarvan Gustave Courbet de belangrijkste protagonist is. De analyse toont aan hoe deze nieuwe stijl tot ontwikkeling komt in wisselwerking met biografische elementen en inspikkend op evoluties in de maatschappij. Ondanks alle tegenkanting en verguizing is het ‘*Realisme*’ van Courbet grondig ingebed in zijn eigen tijd.

Verder wordt er stilgestaan bij de persoonlijkheid van de schilder.

Omdat het hier gaat over de voorstelling van een vrouwelijk naakt, wordt daarenboven de verhouding van de schilder tot vrouwen afzonderlijk onder de loep genomen. Daarom worden de biografische feiten die hierop betrekking hebben uit het chronologisch overzicht gelicht en apart geanalyseerd, in samenhang met de voorstelling van de vrouw in de schilderkunst van Courbet.

### **2.1. Chronologie.**

#### **2.1.1. Jeugd, opleiding en verkennende jaren (1819 – 1848).**

Gustave Courbet wordt in 1819 geboren te Ornans in Franche-Comté, een provincie aan de grens met Zwitserland, met een lange geschiedenis van vrijheidsstrijd tegenover de Franse koningen en Parijs.<sup>65</sup>

Hij is het oudste kind in het gezin waar nog vier zussen worden geboren: Clarisse (1821) die de volwassen leeftijd niet bereikt, Zoé (1824), Zélie (1828) en Juliette (1831).<sup>66</sup> Als enige zoon wordt hij, vooral door zijn moeder en zussen, gekoesterd en verwend.

De vader is een succesvolle landeigenaar en boer, een rijke middenklasser. Hij wil zijn enige zoon een rechtenopleiding laten volgen, wat hem een goede professionele status zou verlenen. Gustave echter is enkel geïnteresseerd in schilderkunst, een feit waar zijn vader zich al vlug bij neerlegt.

<sup>65</sup> RUBIN, J.H., *Courbet*, London, Phaidon Press Limited, 1997, p. 9.

<sup>66</sup> DE FORGE, M.T., *Biographie*, in: TOUSSAINT, H., e.a., *Gustave Courbet. (1819 – 1877)*. Catalogue de la rétrospective de Courbet au Grand Palais, automne 1977, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1977, p. 22.

Een belangrijke figuur in de jeugd van de schilder is zijn grootvader aan moederszijde, Jean-Antoine Oudot, die hem reeds jong een revolutionair links republikeins politiek denken bijbrengt.<sup>67</sup>

Deze familiale, sociale en geografische achtergrond blijft van grote invloed op de schilder.

Een aantal invloeden uit de jeugd van Courbet is belangrijk voor de ontwikkeling van zijn kunst en van zijn denken. In Ornans krijgt hij zijn eerste tekenlessen van de kunstenaar 'père Beau', die zijn leerlingen oplegt te werken 'sur le motif'. Tegen elk academisch principe in stuurt hij hen naar buiten, in het landschap.<sup>68</sup> Kunst moet direct aansluiten bij het leven. Deze relativiserende houding tegenover de academische studie is belangrijk voor de evolutie van de kunstenaar. Later vervolgt Courbet zijn opleiding aan de academie te Besançon bij Antoine Flageoulot, een leerling van de classicistische schilder Jacques-Louis David (1748-1825). Hoewel hij hier wel studies naar model maakt, blijft zijn interesse uitgaan naar het landschap en naar de natuur.<sup>69</sup>

In zijn schooltijd te Besançon volgt Courbet filosofie bij Charles-Magloire Bénard, één der eersten in Frankrijk om het werk van Friedrich Hegel te bestuderen en te vertalen. Via deze leraar komt Courbet in contact met het materialistische denken. De aard van de mens hangt samen met zijn materiële omgeving. De directe ontmoeting met de materiële werkelijkheid is van primordiaal belang voor zowel filosofie als kunst. Deze denkwijze versterkt als het ware de invloed van père Beau en het belang dat deze hecht aan de natuur zelf.<sup>70</sup>

In het najaar van 1839 vertrekt Gustave Courbet op twintigjarige leeftijd naar Parijs. Zijn regelmatige verblijven in de stad, ver van zijn geboortedorp, vormen de aanleiding voor de uitgebreide, levenslange briefwisseling van de schilder met zijn ouders, zussen en jeugdvrienden. Hij zal deze relaties blijvend koesteren.<sup>71</sup>

Hij doet geen moeite om toegelaten te worden tot de 'Ecole des Beaux-Arts', waar de traditionele academische schilderskunst onderwezen wordt. Hij frequenteert liever de vrijere ateliers. Hier reeds manifesteert zich zijn drang naar onafhankelijkheid, die hij zijn ganse leven behoudt. Nooit onderwerpt hij zich aan de strakke regels van de officiële kunst. Zijn provinciale afkomst, waardoor hij zich altijd een buitenstaander blijft voelen, helpt hem om de dingen afstandelijker te bekijken. Ondertussen kopieert hij de oude meesters in het Louvre. De Nederlanders, Vlamingen, Venetianen en Spanjaarden boeien hem. Hij maakt zijn eerste reizen naar het buitenland, onder meer naar België en Nederland, waar hij het werk van Rembrandt en Frans Hals beter leert kennen.<sup>72</sup>

In de ateliers en cafés, dé ontmoetingsplaatsen bij uitstek van de vrijere artistieke kringen, legt Courbet de basis voor jarenlange relaties en vriendschappen met kunstenaars, maar ook met schrijvers zoals Jules Champfleury (1821-1889) en Charles Baudelaire (1821-1867).<sup>73</sup>

Toch voelt Courbet zich nooit helemaal thuis in de stad. Als provinciaal in Parijs voelt hij zich gestigmatiseerd, en hij probeert met zijn onzekerheid om te gaan. Deze eerste jaren in Parijs kleedt hij zich als een dandy. Herhaaldelijk vraagt hij in brieven aan zijn ouders geld om aangepaste kleren te kunnen kopen.<sup>74</sup> Zowel zijn eerste toegelaten schilderij op het Salon van

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> HERDING, K., *Courbet Gustave*, in: *The dictionary of art*, book 8, ed. Jane Turner, London, New-York, 1996, p. 51.

<sup>70</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, p. 10.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> HERDING, K., *op.cit.*, p. 51.

<sup>73</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, p. 13 en DE FORGE, M.T., *op.cit.*, p. 26.

<sup>74</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, pp. 21 – 22.

1844, *'Autoportrait au chien noir'*,<sup>75</sup> als zijn eerste fotografische portret uit 1853,<sup>76</sup> tonen hem in een gezochte galante gedaante. Waarschijnlijk verbergt Courbet achter dit extraverte uiterlijk zijn eenzaamheid. Zijn talrijke zelfportretten verraden zijn zoeken naar een eigen identiteit, een zoeken dat ook een artistieke dimensie heeft. Hij schildert zichzelf in talrijke rollen en gemoedstoestanden<sup>77</sup>, zoals ook Rembrandt dat deed.<sup>78</sup>

In 1846 slaagt Courbet er nogmaals in door te dringen tot het Salon, opnieuw met een zelfportret, *'L'Homme à la ceinture de cuir'*<sup>79</sup>. Ditmaal wordt zijn schilderij echter op een onmogelijke plaats opgehangen zodat het onopgemerkt blijft.<sup>80</sup> In feite worden jaar na jaar zowat al zijn aangeboden werken geweigerd door de jury van het Salon.

Dat Courbet, die met zijn kunst een eigen weg zoekt te gaan, toch voortdurend poogt op het traditionele Salon tentoon te stellen, heeft alles te maken met de situatie van de kunst in de 19<sup>de</sup> eeuw, zoals aangehaald in het vorige hoofdstuk. Het Salon is het enige kanaal om als kunstenaar zowel de overheid als het publiek te bereiken. De jonge schilder wil dat zijn kunst aan bod komt en dus heeft hij het Salon nodig. Bovendien bezit hij een optimistisch geloof in de kracht van de kunst, zodat vernieuwingen volgens hem ook via dit bastion van tradities kunnen doorbreken.

Zo wordt een periode van hoop, maar vooral van onzekerheid en frustratie, afgesloten omstreeks 1848, een jaar van sociale en politieke revolutie in Frankrijk. Ook voor Courbet wordt het een jaar van ommekeer. In de aanloop naar de revolutie worden veel officiële instellingen onder druk gezet. Kunstenaars komen openlijk in verzet tegen het jurysysteem van het Salon. Wanneer de jury in 1848 wordt afgeschaft, kan Courbet zijn tien ingezonden werken tentoonstellen, terwijl hij in de vorige zeven jaar met slechts drie werken een plaats op de overvolle muren van het Salon kon veroveren. Hij beseft dat zijn doeken worden opgehangen tussen duizenden andere werken, maar deze keer gaan ze toch niet onopgemerkt voorbij.

Courbet voelt zich in deze tijd gesteund door *'des gens très influents'*. Met deze woorden verwijst hij naar Charles Baudelaire en Jules Champfleury, die positief over hem schrijven.<sup>81</sup> Hij voelt zich niet meer alleen, en hoewel zijn werk, ingebed in de algemene tijdsgeest van groeiend verzet, steeds meer afwijkt van de officiële stijl, groeit zijn zelfvertrouwen.<sup>82</sup>

Courbet neemt niet deel aan de gevechten van de revolutie. Dit pacifistische standpunt, gevolg van het geloof in de kracht van een alternatieve revolutie, met name die van de kunst, deelt hij met veel sociale denkers van zijn tijd, waaronder Pierre-Joseph Proudhon.<sup>83</sup> Bij de bespreking van het Realisme wordt hier dieper op ingegaan.

### 2.1.2. Het Realisme krijgt vorm (1849 – 1855).<sup>84</sup>

Het Salon van 1849 wordt opnieuw onder de voogdij geplaatst van een jury. Deze bestaat nu echter uit kunstenaars en niet, zoals vóór 1848, uit leden van L'Ecole des Beaux-Arts.

<sup>75</sup> Afbeelding 2.

<sup>76</sup> Afbeelding 3.

<sup>77</sup> Afbeeldingen 4 en 5.

<sup>78</sup> HERDING, K., *op.cit.*, p. 51.

<sup>79</sup> Afbeelding 6.

<sup>80</sup> DE FORGE, M.T., *op.cit.*, p. 25.

<sup>81</sup> DE FORGE, M.T., *op.cit.*, p. 26.

<sup>82</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, p. 35.

<sup>83</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, p. 36.

<sup>84</sup> In deze tekst wordt de chronologie in de biografie van Courbet vervolgd, zonder diep in te gaan op het Realisme als stijlstroming. Dit komt in al zijn facetten in een apart punt aan bod.

Courbet toont er zijn *'Une après-dinée à Ornans'*.<sup>85</sup> Dit werk breekt op verschillende manieren met de traditie. Op een groot formaat dat normaal voorbehouden is voor de historieschilderkunst, het hoogste genre in de hiërarchie van schilderkunstige genres, wordt een huiselijk tafereel afgebeeld, met gewone mensen als onderwerp. Het formaat is een statement. Voor Courbet zijn gewone mensen in hun ongeïdealiseerde alledaagse leefwereld belangrijker als onderwerp van kunst dan historische helden. Hiermee brengt hij deze mensen, en in dit schilderij meer bepaald zijn eigen provinciale thuismilieu, binnen in het officiële burgerlijke instituut van de hogere kunsten. Bij het zien van dit schilderij bewondert Delacroix de schilder als een vernieuwer. Ingres zegt het zo: *'Ce garçon-là c'est un oeil'*.<sup>86</sup>

Belangrijk is dat Courbet van de staat een medaille ontvangt die hem het recht geeft tentoon te stellen op het Salon, zonder tussenkomst van de jury. Dit is bepalend voor zijn toekomst.<sup>87</sup> Het Salon blijft immers het belangrijkste contactpunt met het publiek en dankzij dit voorrecht kan Courbet zijn werken in deze jaren, cruciaal voor de ontwikkeling en definiëring van het Realisme, blijven tonen. Hij krijgt veel tegenstand, maar zijn werk blijft tenminste niet onopgemerkt.

Zo is de Revolutie van 1848 op twee manieren belangrijk voor het ontstaan van het Realisme. De tijdelijke liberalisering onder het nieuwe regime vertaalt zich in de durf en in de radicaliteit van de vernieuwing van de schilderkunst van Courbet. Daarnaast is er de vrijere toegankelijkheid van een officieel orgaan als het Salon, eveneens een gevolg van deze vrijere tijdsgeest vlak na de revolutie, belangrijk voor de bekendmaking van de nieuwe stijl.

De grote doorbraak komt er op het Salon van 1851. Courbet toont er onder meer *'Les casseurs de pierre'*<sup>88</sup> en *'L'enterrement à Ornans'*.<sup>89</sup> <sup>90</sup> Zijn landelijke afkomst weerspiegelt zich in de thema's die niet aan de stedelijke omgeving ontleend zijn.

De kenmerken van de nieuwe stijl die ontkiemen bij *'Une après-dinée à Ornans'*, worden verder uitgewerkt. De gewone man is een waardig onderwerp van kunst. Het grote formaat van *'L'Enterrement'* benadrukt dit. De spanningen tussen het stedelijke en rurale Frankrijk als gevolg van economische verschuivingen, zijn onderhuids aanwezig. Nieuw is de sociale bekommernis die spreekt uit de werken. De onderliggende moraal is niet het gewone conservatieve, behoudsgezinde, soms religieus geïnspireerde denken. Integendeel, hier wordt aangeklaagd en wordt verandering beoogd. De maatschappij wordt in haar tekortkomingen tegenover de gewone man aan de kaak gesteld. Niet alleen door zijn onderwerpskeuze wijkt Courbet af van de academische normen. Hij weigert bovendien het gebruikelijke geïdealiseerde beeld te geven, daar hij de werkelijkheid wil tonen zoals ze is. Er wordt hem verweten dat hij de lelijkheid cultiveert.<sup>91</sup> De schilder schopt niet enkel artistieke tradities omver. Ook de politieke autoriteiten voelen zich aangevallen door zijn directe stijl. Men krijgt een schok van herkenning. In een tijd van politieke en sociale verschuivingen, zoals we die beschreven in het vorige hoofdstuk, wordt dit werk als bedreigend ervaren.

Op het Salon van 1853 toont Courbet *'Les lutteurs'* en *'Les baigneuses'*,<sup>92</sup> die deze trend verder zetten. Ook hier wordt elke idealisering op een opvallende wijze geweerd.

<sup>85</sup> Afbeelding 7.

<sup>86</sup> DE FORGE, M.T., *op.cit.*, p. 27.

<sup>87</sup> Ibidem.

<sup>88</sup> Afbeelding 8.

<sup>89</sup> Afbeelding 9.

<sup>90</sup> HERDING, K., *op.cit.*, p. 52.

<sup>91</sup> DE FORGE, M.T., *op.cit.*, p.29.

<sup>92</sup> Afbeelding 10 en 11.

Ondanks het onbegrip en de felle kritiek op zijn werk, kent de schilder ook aanhangers, vooral bij socialistische denkers. De commentaren lopen evenwel uiteen.

Jules Champfleury ziet hoe Courbet breekt met de academische idealisering. Hij spreekt en schrijft lovend over diens afkeer van conventies, zijn pogingen de realiteit te tonen zoals ze is. Maar in zijn verdediging van de kunst van Courbet, ligt de ontkenning van een politieke missie besloten. Kunst heeft volgens Champfleury deze taak niet en moet hier ook niet naar streven.<sup>93</sup> Courbet denkt daar grondig anders over, zoals we later zullen zien. De kunstenaar wordt hierin gesteund door Alfred Bruyas (1821-1877), een sociaal denkende bankierszoon uit Montpellier, die zijn beschermheer wordt. Samen met Pierre-Joseph Proudhon, en in tegenstelling tot Champfleury, gelooft hij sterk in de macht van de kunst om de maatschappij te veranderen. De kunst van Courbet is daarvoor geschikt, omwille van haar eigentijdsheid en realisme.<sup>94</sup>

In 1854 schildert Courbet *'La rencontre'*, een belangrijk zelfportret.<sup>95</sup> Het schilderij toont een ontmoeting tussen de schilder en Alfred Bruyas, die begeleid wordt door een bediende. De voorstelling verwijst naar het zelfbeeld van Courbet en naar zijn kunst op dat ogenblik.

Enerzijds, door gebruik te maken van het beeld van de 'Wandelende Jood', toont hij zichzelf, de kunstenaar van een nieuwe stijl, als een outcast, slachtoffer van vervolging en afwijzing. Het beeld draagt de tragiek van de artistieke en persoonlijke eenzaamheid in zich. Maar deze eeuwig ronddolende Jood is een getuige en zo verwijst Courbet naar de getuigenis die het Realisme wil afleggen over de eigen tijd, voor volgende generaties.

Anderzijds toont Courbet zich allerminst als een nederig iemand. Het 'Assyrische' profiel met de opgeheven kin verraadt iemand die zeker is van zijn principes. Courbet omschrijft dit schilderij als het portret van een vrij man. Die vrijheid is het gevolg van zijn ontmoeting met Bruyas, die hem financieel steunt, zodat hij zijn principes trouw kan blijven. Hij toont zichzelf en Bruyas in de elkaar aanvullende rollen van kunstenaar en mecenas, die samen de onafhankelijkheid van de kunst kunnen redden, en zo redders worden van de wereld.<sup>96</sup>

Het is zijn relatie met Bruyas, en diens vaste geloof in zijn principes die hem zelfvertrouwen geven.

*'Oui, mon cher, j'espère dans ma vie réaliser un miracle unique, j'espère vivre de mon art pendant toute ma vie, sans m'être jamais éloigné d'une ligne de mes principes, sans avoir jamais menti un seul instant à ma conscience; sans même avoir jamais fait de la peinture, large comme la main pour faire plaisir à qui que ce soit, ni pour être vendue... J'ai raison – j'ai raison, je vous ai rencontré, c'était inévitable, car ce n'est pas nous qui nous sommes rencontrés, ce sont nos solutions.'*<sup>97</sup>

Het 'strijdende' Realisme kent een hoogtepunt in 1955. Courbet zoekt zich onafhankelijker op te stellen tegenover de overheid door een eigen tentoonstelling op te zetten naast de Wereldtentoonstelling. De begeleidende catalogus bevat een eerste uitgewerkte tekst waarin de principes van het Realisme worden uitgelegd.<sup>98</sup>

*'L'atelier du peintre: allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique,'*<sup>99</sup> een schilderij uit hetzelfde jaar is een belangrijk onderdeel van deze eerste

<sup>93</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, p. 91.

<sup>94</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, pp. 116 – 121.

<sup>95</sup> Afbeelding 12.

<sup>96</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, pp. 126 – 131.

<sup>97</sup> COURTHION, P., *Courbet, raconté par lui-même et par ses amis*, Genève, Ed. Pierre Cailler, 2 vols, 1948 – 1950, tome 2, pp. 78 – 79. De brieven en geschriften van Courbet bevatten spelfouten. Ze worden hier letterlijk geciteerd.

<sup>98</sup> Dit pamflet komt uitgebreid aan bod in het tekstonderdeel over het Realisme.

<sup>99</sup> Afbeelding 13.

individuele expositie.<sup>100</sup> Oorspronkelijk had Courbet het schilderij willen tonen op de Wereldtentoonstelling, samen met *L'enterrement* en met een aantal kleinere schilderijen. De grote werken werden echter geweigerd. Op dat ogenblik beslist Courbet definitief om door te gaan met zijn individuele tentoonstelling, le Pavillon du Réalisme.

*L'Atelier* is een complex schilderij. Courbet verwijst naar de vele inhoudslagen zonder deze echt te verklaren. Hij laat de lectuur van het werk over aan de kijker.<sup>101</sup> Op dit doek, dat opgebouwd is uit drie delen, staat de kunstenaar, een zelfportret van Courbet, centraal. Net als bij *La Rencontre* verwerkt hij zijn theorieën over kunst en kunstenaarschap in dit werk. Omdat dit schilderij op een fundamentele wijze de visie van Courbet op de kunst in beeld brengt, komt het uitgebreid aan bod in de tekst die het Realisme uitdiept.

### 2.1.3. Afstand van de politiek (1855 – begin jaren zestig).

In 1857 wordt de reglementering van het Salon opnieuw gewijzigd. De nu tweejaarlijkse manifestatie wordt terug onder de controle gesteld van een jury bestaande uit leden van de Académie des Beaux-Arts. Een kunstenaar die geen lid is van deze instelling kan niet meer zonder examen opgenomen worden. Hiermee verliest Courbet het voorrecht dat hij sinds 1849 genoot.<sup>102</sup>

De thematiek in het werk van Courbet wijzigt. Hij schildert landschappen, stilleven, portretten, jachtscenes, naakten...<sup>103</sup> Deze nieuwe onderwerpen zijn neutraler dan de belerende 'eigentijdse historiestukken' van de voorgaande periode vol politieke en sociale boodschappen. Bovendien zijn de formaten kleiner, gemakkelijker verhandelbaar, in tegenstelling tot de extreem grote doeken van de jaren vijftig, die enkel in openbare collecties een plaats konden vinden.

Zijn werk wordt vlotter verkoopbaar. Courbet is een kunstenaar die steeds actief bezig is met de marketingaspecten van zijn kunst. Hij richt zich nu duidelijk meer op een particulier cliënteel dan op de overheid. Door sociale verschuivingen van de 19<sup>de</sup> eeuw is het staatspatronaat, bij voorkeur geïnteresseerd in historiestukken, niet meer de enige afzetmogelijkheid voor kunst. De nieuwe koopkrachtige middenklasse is vooral geïnteresseerd in lichtere genres. Courbet richt zich nu met zijn kunst vooral op deze markt.<sup>104</sup> Veel hangt samen met de politieke evolutie in het land. De jaren van liberalisering volgend op de revolutie van 1848, zijn voorbij. Het regime van Napoleon III evolueert naar een groeiende repressie, ook tegenover de kunst.<sup>105</sup> Werk met een openlijk afwijkende politieke teneur is niet vanzelfsprekend in dit klimaat. In 1861 wordt Courbet in de wandelgangen genoemd als kanshebber voor de 'Légion d'Honneur'-medaille, een hoge onderscheiding. Hij wordt echter door Napoleon III persoonlijk van de lijst geschrapt omwille van zijn anti-monarchistische antecedenten. Dit is een grote teleurstelling.<sup>106</sup> Ook een tweede nominatie voor deze medaille in 1866 kent een zelfde afloop.<sup>107</sup>

<sup>100</sup> Dit soort onafhankelijke tentoonstellingen en afscheuringen van het officiële Salon zal zich later nog herhalen, bijvoorbeeld bij Manet, of bij de impressionisten als groep.

<sup>101</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, p. 140.

<sup>102</sup> DE FORGE, M.T., *op.cit.*, p. 33.

<sup>103</sup> HERDING, K., *op.cit.*, p. 54.

<sup>104</sup> RUBIN, J.H., *Realism*, in: *The dictionary of art*, book 26 ed. Jane Turner, London, New-York, 1996, p. 53.

<sup>105</sup> HERDING, K., *op.cit.*, p. 56.

<sup>106</sup> DE FORGE, M.T., *op.cit.*, p. 36 en RUBIN, J.H., *op.cit.*, 1997, p. 190.

<sup>107</sup> DE FORGE, M.T., *op.cit.* p. 42.

Net als andere kunstenaars, denken we maar aan Honoré Daumier (1808-1879), schakelt Courbet over op meer onschuldige onderwerpen.<sup>108</sup> We maken kennis met het commerciële talent van de kunstenaar. Niet alleen schildert hij onderwerpen die aanvaardbaar en dus verkoopbaar zijn voor een burgerlijke doelpubliek. Hij voert daarenboven een actieve promotiepolitiek voor zijn werk. Zijn werk wordt veelvuldig getoond op kunstmanifestaties in binnen- en buitenland, waardoor zijn bekendheid in een stijgende lijn gaat. Talrijke reizen beogen het uitbouwen van een netwerk van contacten om zijn kunst te promoten.<sup>109</sup> Ook voor het Salon is zijn werk nu geschikt. Hij stelt er dan ook regelmatig tentoon. Daarnaast zet hij een tweede individuele tentoonstelling op in de schaduw van de wereldtentoonstelling van Parijs in 1867.<sup>110</sup> Vooral landschappen komen er aan bod.<sup>111</sup>

In feite verraadt hij hier een burgerlijke ingesteldheid. Hij handelt vanuit een economische ondernemingsgeest, eigen aan de burgerij, in tegenstelling tot zijn vorige politiek gevoelige jaren, waarin hij compromissen afwees. Het is de rustigste en meest productieve periode van zijn loopbaan.<sup>112</sup> Toch blijft hij trouw aan zijn artistieke principes. Zijn naaktschilderijen illustreren hoe hij vertrekt van de zichtbare wereld die hij ongeïdealiseerd weergeeft.<sup>113</sup>

In 1860 heeft Gustave Courbet een belangrijke ontmoeting. De liberale politicus, advocaat en kunstcriticus Jules-Antoine Castagnari (1830-1888) wordt zijn vriend en zijn belangrijkste verdediger en zal dit blijven tot na de dood van de kunstenaar, wanneer hij diens memoires schrijft en een grote retrospectieve tentoonstelling organiseert in L'Ecole des Beaux-Arts.<sup>114</sup>

Op vraag van een aantal jonge kunstenaars en na positief advies van Castagnary opent Courbet in 1861 een atelier. Hij pakt de dingen wel op een zeer eigenzinnige manier aan. Het model is geen atleet of een naakte vrouw, maar een bontgekleurde os, vastgemaakt aan een ring in de muur. Bovendien weigert Courbet de rol van leraar op zich te nemen. Kunst kan volgens hem immers niet aangeleerd worden. Enkel vrijheid tegenover tradities en gezag kan leiden tot authenticiteit en eerlijkheid tegenover de eigen tijd en dus tot ware kunst.

Het atelier wordt dan ook reeds na enkele maanden gesloten. Niemand is immers tevreden met deze situatie, noch de leerlingen die geen les krijgen, noch de eigenaar van het pand die zich ernstige zorgen maakt, noch Courbet zelf die dit lesgeven eigenlijk zinloos vindt.<sup>115</sup>

Het succes van Courbet laat een criticus ironisch opmerken: *'Allons, mon cher Courbet, ton affaire est faite, parfaite, fini. Tes beaux jours sont passés. Te voilà accepté, médaillé* (hierin vergist hij zich, want Courbet loopt twee maal de verwachte medaille mis), *décoré, glorifié, enbaumé.*<sup>116</sup> Deze man heeft Courbet goed doorzien. Het verzet is een wezenlijke karaktertrek van zijn persoonlijkheid en zijn kunst. Dank zij afwijzing en kritiek gaat hij vooruit. Wat zal er van hem worden als dit alles wegvalt? De volgende periode bewijst echter dat dit nog zo vlug niet zal gebeuren.

<sup>108</sup> HERDING, K., *op.cit.*, p. 56.

<sup>109</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, 1997, p. 177 en p. 219.

<sup>110</sup> Afbeelding 14: het tentoonstellingspaviljoen van de éénmanstentoonstelling van Courbet.

<sup>111</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, 1997, p. 248.

<sup>112</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, 1997, p. 177.

<sup>113</sup> Hierop wordt dieper ingegaan wanneer de naaktschilderkunst van Courbet wordt vergeleken met de typische academische kunst van de 19<sup>e</sup> eeuw.

<sup>114</sup> DE FORGE, M.T., *op.cit.*, p. 35.

<sup>115</sup> DE FORGE, M.T., *op.cit.*, p. 36.

<sup>116</sup> DE FORGE, M.T., *op.cit.*, p. 42.

#### 2.1.4. Politieke stellingnames vanaf de jaren zestig.

Hoewel het werk van Gustave Courbet uit de vorige periode verder wordt gezet, maakt de schilder opnieuw meer politiek geïnspireerd werk. Zijn kritiek wordt zelfs meer openlijk dan in de werken van de jaren vijftig. *'Le retour de la conférence'*<sup>117</sup>, een nu verdwenen doek, is hier een voorbeeld van. De kerk en haar gezagsdragers worden op een directe manier belachelijk gemaakt. De niet te ontkennen boodschap van het doek stuit Champfleury tegen de borst. *'L'art n'a point à exposer des idées; il ne saurait se faire apôtre, ni tribun.'*<sup>118</sup> De meningsverschillen zitten zo diep dat een jarenlange vriendschap hier wordt afgebroken.

De voortdurend moeilijke relaties van Courbet met het hof en de dubbele weigering van Napoleon III wat betreft de 'Légion d'Honneur' medaille spelen waarschijnlijk een rol bij deze radicalisering van zijn werk. Maar ook nu zijn verschuivingen in het politieke landschap niet vreemd aan deze evolutie. Hij voelt zich gesterkt door de opmars van links bij de verkiezingen in de steden.<sup>119</sup> De machtsverhoudingen zijn aan het veranderen. In de hoop dat zijn politieke aanvallen hierdoor zullen ontmoedigd worden, wordt hem nu de vroeger begeerde medaille aangeboden. Maar nu is Courbet degene die weigert, op basis van anti-autoritaire argumenten. Zijn liberaal en individualistisch denken komt duidelijk naar voor in zijn antwoord: *'...L'Etat est incompétent en matière d'art. Quand il entreprend de récompenser, il usurpe sur le goût public. Son intervention est toute démoralisante, funeste à l'artiste qu'elle abuse sur sa propre valeur, funeste à l'art qu'elle enferme dans les convenances officielles et qu'elle condamne à la plus stérile médiocrité; la sagesse pour lui serait de s'abstenir. Le jour où il nous aura laissés libres, il aura rempli vis-à-vis de nous ses devoirs.'*

*Souffrez donc, Monsieur le ministre, que je décline l'honneur que vous avez cru me faire. J'ai cinquante ans et j'ai toujours vécu libre; laissez-moi terminer mon existence libre; quand je serai mort, il faudra qu'on dise de moi: celui-là n'a jamais appartenu à aucune école, à aucune église, à aucune institution, à aucune académie, surtout à aucun régime, si ce n'est le régime de la liberté. ...'*<sup>120</sup>

Dit brieffragment illustreert de grote vrijheidsdrang van Courbet op politiek, persoonlijk en artistiek vlak. Courbet koestert zich in de bewondering die zijn durf oproept bij velen.

Merken we wel op dat het in deze periode van opstandigheid en van opboksen tegen bestaande normen en tradities is, dat *'L'Origine du Monde'* geschilderd wordt.

#### 2.1.5. Courbet politiek verbrand – ballingschap in Zwitserland.

1870: de Frans-Duitse oorlog breekt uit en eindigt met de val van het regime van Napoleon III. De nieuwe Franse regering tekent een vernederende vrede met de Duitsers.

Tijdens deze omwentelingen wordt Courbet aangesteld als voorzitter van een kunstcommissie. Men wil van de woelige situatie gebruik maken om de kunsten onafhankelijk te maken van overheidsinmenging. Maar het eerste en directe doel is het vrijwaren van de kunstcollecties in openbaar bezit, zoals deze in het Louvre. Courbet mengt zich voor het eerst rechtstreeks in de politiek, en dit in dienst van de kunst. De schilder stelt voor de kolom op de Place Vendôme, symbool van de monarchistische regimes en het centrale gezag, om te smelten tot een

<sup>117</sup> Afbeelding 15.

<sup>118</sup> DE FORGE, M.T., *op.cit.*, p. 34 – 35.

<sup>119</sup> HERDING, K., *op.cit.*, p. 56.

<sup>120</sup> COURTHION, P., *op.cit.*, tome 2, p. 124.

monument voor de vrijheid, of om de reliëfs tentoon te stellen in een museum, om zo te verwijzen naar een verleden dat gelukkig voorbij is.<sup>121</sup> In zijn publicaties verzet hij zich tegen elk autoritair en repressief regime.

In Parijs worden vele krachten gebundeld tegen de nieuwe machtshebbers in Versailles. Socialisten van allerlei slag, patriotten en populistten die het regime haten en een gedecentraliseerd bestuur voorstaan, bezetten samen Parijs. Ze richtten de ‘Commune’ op en vaardigen een aantal linkse maatregelen uit. Courbet sluit zich bij hen aan. De regering laat dit niet gebeuren en de Franse troepen vallen Parijs aan. Elk verzet wordt op een bloedige wijze gesmoord.<sup>122</sup> Courbet overleeft deze troebelen, maar belandt in de gevangenis. Wanneer hij vrijkomt achtervolgen processen in verband met de vernietiging van de kolom op de Place Vendôme hem. Hoewel deze werd vernietigd door de ‘Communards’, vóór Courbet toetrad tot deze beweging, kan dit niet baten. Zijn verbale aanvallen op dit monument van de monarchie worden hem niet vergeven. Hij wordt veroordeeld om de kosten voor de heropricting te betalen. Om hieraan te ontsnappen verkoopt Courbet in snel tempo zijn schilderijen en steekt in 1873 de grens met Zwitserland over en gaat in ballingschap.<sup>123</sup>

Courbet schildert vanaf nu met het oog op de verkoop. Hij wil zo vlug mogelijk geld verdienen om zijn schulden af te betalen en om terug te kunnen keren naar Frankrijk. Daarvoor is hij zelfs bereid tot oneerlijkheid inzake zijn kunst. Om meer te kunnen produceren neemt hij assistenten in dienst die hij zijn stijl aanleert. Hij legt de laatste hand aan hun producties en om de waarde op te drijven, signeert hij zelf deze werken.<sup>124</sup> Anderen beweren dat deze helpers enkel zijn doeken prepareren.<sup>125</sup>

Naast veel seriewerk maakt hij nog enkele mooie portretten en landschappen met bijzondere atmosferische effecten.<sup>126</sup>

Zijn ganse leven hield Courbet van het sociale leven en dronk hij veel. Zijn ontmoediging en zijn ontheemdheid vertalen zich nu in een nog groter drankgebruik. Hij lijdt aan waterzucht en zijn gezondheid gaat snel achteruit. Op 31 december 1877 overlijdt hij op 58-jarige leeftijd, zonder Frankrijk terug te zien.<sup>127</sup>

<sup>121</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, 1997, p. 274.

<sup>122</sup> GAY, P., *op.cit.*, p. 154.

<sup>123</sup> HERDING, K., *op.cit.*, p. 56.

<sup>124</sup> HERDING, K., *op.cit.*, p. 57.

<sup>125</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, 1997, p. 299.

<sup>126</sup> HERDING, K., *op.cit.*, p. 57.

<sup>127</sup> Ibidem.

## **2.2. Enkele aspecten van de persoonlijkheid van Gustave Courbet.**

In zijn ‘Histoire des artistes vivants’, verschenen in 1856, geeft de kunstcriticus Théophile Silvestre een beschrijving van Courbet: *‘Courbet est un beau et grand jeune homme. Sa figure tient du type assyrien. Ses yeux noirs, brillants, mollement fendus et bordés de cils longs et soyeux, ont le rayonnement tranquille et doux des yeux de l’antilope. La moustache, à peine indiquée sous le nez sensiblement arqué, rejoint avec légèreté la barbe déployée en éventail, et laisse voir des lèvres épaisses, sensuelles, d’un dessin vague et froissé. La peau est fine comme le satin, d’un ton brun et nerveux; le crâne de forme conique et les pommettes saillantes marquent l’obstination; les narines agitées, semblent trahir la passion ...l’âme de Narcisse s’est arrêtée en lui dans sa dernière migration. ... On ne peut passer deux minutes avec Courbet, qu’il ne s’occupe de lui-même et de ses tableaux. ... Il rit aux éclats avant de parler et d’agir, rit plus fort encore, et le premier, de ce qu’il vient de dire ou de faire, et fait rire qui l’écoute.’*<sup>128</sup>

Courbet wordt hier omschreven als een aantrekkelijke man, luidruchtig, levenslustig, goedlachs en lawaaiërig, maar ook narcistisch en egocentrisch. Hij is de ongekroonde koning van de Brasserie Andler, die Champfleury de tempel van het Réalisme noemt omdat daar een groepje gelijkgezinden elkaar vindt.<sup>129</sup> Hij heeft een druk sociaal leven, frequenteert kunstenaars en schrijvers, gaat veel op café, drinkt veel en voert overal het hoogste woord, met de typische tongval van zijn geboortestreek. Zijn gedrag wordt door velen als ongepast en zelfs boers ervaren. Pierre Courthion omschrijft hem als een *‘Narcisse paysan’*.<sup>130</sup> Hij wordt bespot om zijn manieren en accent en blijft een buitenbeentje in de stadse bourgeoiskringen. Bovendien gaat men gemakkelijk voorbij aan de theoretische bijdragen van de schilder en worden hem enkel passie, instinct en ego toegeschreven, terwijl men zijn intellectuele kwaliteiten liever negeert.<sup>131</sup> Het feit dat hij er niet in slaagt foutloos te schrijven, doet velen besluiten dat hij onvoldoende opgeleid en ongecultiveerd is, wat onjuist is. Waarschijnlijk worstelde hij met dyslexie, want zijn geschriften zijn, ondanks de spelfouten, rijk en creatief.<sup>132</sup> Veel van zijn publieke teksten worden nagezien en gecorrigeerd, o.a. door Baudelaire en Champfleury.<sup>133</sup> Hij gebruikt de pers directer dan om het even welke kunstenaar voordien.<sup>134</sup> Hij publiceert artikels in kranten, als antwoord op commentaren op zijn werk en schrijft brieven aan veel belangrijke personen van zijn tijd. Op deze manier maakt hij zijn meningen over kunst en politiek kenbaar.

De verhouding van Courbet met burgerlijke middens blijft ambivalent. Na een periode van onzekerheid en dwepen met het dandyisme zoekt hij aansluiting bij bohémienkringen, die zich liever aan de rand van de maatschappij plaatsen en kritisch links geïnspireerd zijn. Maar hij blijft zich ook koesteren in de veiligheid van het gezin waarin hij opgroeide, in de warme liefde van zijn ouders en zussen, waarnaar hij steeds terugkeert. Hoewel Courbet een rebel is die zelfs eindigt in ballingschap, wordt hij nooit een verscheurde figuur vol interne conflicten en compleet vervreemd van zijn roots, zoals dat wel het geval is voor tijdgenoten als

<sup>128</sup> COURTHION, P., *op.cit.*, tome 1, pp. 27 – 29.

<sup>129</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, 1997, p. 35.

<sup>130</sup> COURTHION, P., *op.cit.*, tome 1, p. 13.

<sup>131</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, 1997, p. 111.

<sup>132</sup> CHU – TEN DOESSCHATE, P., *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, p. 5.

<sup>133</sup> CHU – TEN DOESSCHATE, P., *op.cit.*, p. 6.

<sup>134</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, 1997, p. 312.

bijvoorbeeld Baudelaire en Manet. Fundamenteel stelt hij zijn lidmaatschap van de bourgeoisie nooit in vraag.<sup>135</sup>

Hij voedt de mythe van de ongeciviliseerde, onafhankelijke en strijdende kunstenaar, omdat dit het beeld is dat hij van zichzelf wil tonen. *‘Dans notre société si bien civilisée, il faut que je mène une vie de sauvage; il faut que je m’affranchisse même des gouvernements.’*<sup>136</sup> Op deze manier draait Courbet de beschimpingen van de critici, die hem afschilderen als een onbeschaafde wildebras, om. De afwijzing door een gevestigde orde bevestigt zijn vrijheid en onafhankelijkheid tegenover druk van buitenaf, zowel sociaal-cultureel, politiek als artistiek. Het voedt zijn ‘romantische’ zelfbeeld als vrijgevochten kunstenaar die op niets anders terugvalt dan op zichzelf.<sup>137</sup>

Elk verzet van Gustave Courbet is terug te voeren tot een strijd voor vrijheid. Politiek ontpopt hij zich als een socialist en een anarchist, zonder hier theoretisch diep op in te gaan. Maar zoals we reeds zagen belet dit hem niet om zijn talenten als ondernemer uit te buiten, iets wat juist past in de mentaliteit van de burgerij.

Zijn levenslange roep om vrijheid plaatst hem tegenover een burgerij die door regels en tradities gekenmerkt wordt, maar toch breekt hij niet definitief en fundamenteel met wat hij afwijst. Hij zoekt aansluiting en erkenning bij een systeem dat hij aanvalt en poogt te wijzigen, niet door zichzelf erbuiten te plaatsen, maar van binnenuit. Hij wandelt voortdurend op de grens, is constant gecompromitteerd, maar zal noch artistiek, noch politiek of sociaal ooit volledig een outcast worden. Zijn politieke veroordeling op latere leeftijd lijkt eerder een vergissing, of een wraakneming tegenover iemand die constant irriterend tegen de schenen schopt. Ze is immers op weinig gestoeld. Zijn meest bijtende commentaar en kritiek is dikwijls allegorisch verpakt. Zo omzeilt hij de censuur en ontloopt een veroordeling.<sup>138</sup>

De persoonlijkheid van Courbet is niet eenvoudig te duiden. Hij is niet enkel de extraverte man, blakend van zelfvertrouwen, die zijn eigen weg gaat, levenslustig en eigengereid. Hij kent ook momenten van depressie, onzekerheid en eenzaamheid.<sup>139</sup> Zo schrijft hij in een brief aan Alfred Bruyas, zijn vriend en mecenas, omstreeks 1854: *‘Avec ce masque riant que vous me connaissez, je cache à l’intérieur le chagrin, l’amertume et une tristesse qui s’attache au coeur comme un vampire. Dans la société où nous vivons, il ne faut pas beaucoup travailler pour trouver le vide, ... la crainte de se trouver dans une solitude absolue.’*<sup>140</sup>

De talrijke zelfportretten van Courbet worden door velen geïnterpreteerd als uitingen van zijn narcisme. *‘... toujours Courbet se donne le premier rang. Il faut qu’il occupe la scène, et qu’il la tiennne. Il est très loin d’avoir la modestie des grands artistes italiens qui, dans leur ouvrage, se peignaient à l’endroit le plus obscur de la fresque, derrière l’épaule d’un compare. ... presque toujours, il fut l’enfant gâté qui accapare l’attention.’*<sup>141</sup>

Maar er is meer aan de hand. De verscheidenheid van de vroege zelfportretten is ook een uiting van het zoeken naar de eigen identiteit. Zijn kapsel en kledij wijzigen voortdurend, tot hij de dandy definitief achter zich laat. Latere zelfportretten die deel uitmaken van zijn grotere

<sup>135</sup> NOCHLIN, L., *The politics of vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New-York, Harper and Row Publishers, 1989, pp. 12 – 13.

<sup>136</sup> COURTHION, P., *op.cit.*, tome 2, p. 78.

<sup>137</sup> HERDING, K., *op.cit.*, p. 59.

<sup>138</sup> BOND, A., *Embodying the Real*, in: BOND, A., e.a. *Body*, Melbourne, Bookman Schwartz, 1997, p. 24.

<sup>139</sup> HERDING, K., *op.cit.*, p. 59.

<sup>140</sup> COURTHION, P., *op.cit.*, tome 2, pp. 84 – 85.

<sup>141</sup> COURTHION, P., *op.cit.*, tome 1, pp. 15 – 16.

schilderijen, houden zich niet meer bezig met uiterlijkheden maar hebben te maken met zijn kunstenaarschap. *'La rencontre'* en *'L'Atelier'*<sup>142</sup> illustreren dit.<sup>143</sup>

Volgens Petra Chu is in de brieven van Courbet een soortgelijke evolutie vast te stellen. Uit de verwerende adolescent groeit een internationaal bekende kunstenaar die opkomt voor onafhankelijkheid, vrijheid en contestatie, politiek en sociaal, maar vooral met een voortdurende bekommernis om zijn kunst.<sup>144</sup>

De talrijke fotografische portretten die Courbet van zichzelf laat maken vertellen eenzelfde verhaal. De schilder kent verschillende fotografen met wie hij ook samenwerkt. Tijdens zijn bezoeken aan hun atelier laat hij zich regelmatig portretteren. Een eerste daguerreotype wordt gemaakt in 1853.<sup>145</sup> In de vijfentwintig jaar tot zijn dood volgen nog een veertigtal foto's, in verschillende formaten.<sup>146</sup> We zien hoe de elegante jongeman verouderd en zwaarder wordt, maar ook meer en meer zichzelf wordt, ook voor de camera.<sup>147</sup> Hij legt zijn pose af. Dit gaat volgens mij niet enkel om narcisme, zoals soms wordt beweerd. Voor de schilder van het Realisme, die ervan overtuigd is dat de waarheid, de essentie van de dingen af te lezen is uit de uiterlijke verschijning, moet dit interessant materiaal geweest zijn in de zoektocht naar zichzelf. Bovendien laat hij zich vastleggen op de gevoelige plaat terwijl hij aan het werk is, in zijn atelier of in de openlucht, waar hij een landschap direct naar de natuur schildert.<sup>148</sup> Hij vertelt dus ook hier over zijn kunstenaarschap.

We kunnen stellen dat voor Courbet de drang naar vrijheid essentieel is. Zijn familiale en regionale afkomst helpt hem om de Parijse wereld afstandelijker te bekijken dan iemand die erin opgroeide. Zijn kunst wordt getypeerd door het afwijzen van traditie en autoriteit. In de volgende paragraaf wordt dieper ingegaan op het Realisme, de stijlrichting én de denkwijze die Courbet ontwikkelde.

---

<sup>142</sup> Afbeeldingen 12 en 13.

<sup>143</sup> *'La rencontre'* werd besproken blz. 24. *'L'Atelier'* komt verder nog aan bod.

<sup>144</sup> CHU – TEN DOESSCHATE, P., *op.cit.*, p. 5.

<sup>145</sup> Afbeelding 3.

<sup>146</sup> HUMBERT, C., *L'Amour du progrès, ou Courbet chez le photographe*, in: FERNIER, J.J., e.a., *Courbet, l'amour*, Catalogue de l'exposition estivale 1996, Ornans, Simon Imprimeur, 1996, p. 150.

<sup>147</sup> Afbeeldingen 16, 17, 18 en 19.

<sup>148</sup> Afbeelding 20 en 21.

### **2.3. Het ‘Realisme’ van Gustave Courbet: kunst en geschriften.**

Vanaf zijn eerste belangrijke werken in 1848-1849 zien we hoe Gustave Courbet een strijd levert voor een nieuwe kunst, diepgaand afwijkend van de gevestigde academische kunst die hij rondom zich ziet. Dit conflict beperkt zich niet tot een stijldebat, maar krijgt ook een politieke en sociale dimensie. Het is zelfs een strijd voor de onafhankelijkheid van de kunst, vrij van elke restrictieve inmenging, of deze nu artistiek of politiek is. Daarom wordt in wat volgt het ontstaan, de ontwikkeling en de bijzonderste aspecten van het Realisme overlopen. De uiteindelijke bedoeling hiervan blijft om ‘*L’Origine du Monde*’ binnen of tegenover het Realisme te kunnen plaatsen.

Een antiek verhaal vertelt over twee wedijverende schilders, Zeuxis en Parrhasius. Ze houden een wedstrijd om te beslissen wie de beste is. Zeuxis schildert druiven die zo levensecht zijn dat de vogels erin komen pikken. Parrhasius echter weet niet enkel de vogels, maar ook zijn mededinger te misleiden. Wanneer deze vraagt om het gordijn opzij te schuiven dat voor zijn werk hangt, dan blijkt het gordijn het schilderij te zijn. Voor deze schilders is de kwaliteit van een doek afhankelijk van de mate waarin afbeelding en werkelijkheid visueel niet meer van elkaar te onderscheiden zijn. Hun schilderijen bootsen de zichtbare wereld perfect na. Het oog merkt geen verschil en wordt bedrogen. De kunstenaar heeft enkel gekopieerd. Hij heeft geen andere inbreng.

Men kan dus het realisme van een kunstwerk zien als de mate waarin het erin slaagt een visuele of andere werkelijkheid weer te geven.

Het Realisme, als stijlrichting die omstreeks het midden van de 19<sup>o</sup> eeuw tot ontwikkeling komt in Frankrijk, heeft binnen deze algemene betekenis van de term realisme, een specifieke inhoud.

Hoewel Gustave Courbet geen systematisch theoreticus is in verband met zijn kunst, zijn er toch een aantal getuigenissen die verhelderend zijn. In zijn uitgebreide correspondentie met familie, vrienden en officiële instanties komen zijn ideeën aan bod. Bovendien maakt hij actief gebruik van de pers om zijn kunst te verdedigen. In 1955, ter gelegenheid van zijn éénmanstentoonstelling in het ‘Paviljoen van het Realisme’, publiceert hij een korte tekst als inleiding op de catalogus. Later wordt dit zijn ‘Realistisch Manifest’ genoemd.

*‘Le titre de réaliste m’a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques. Les titres en aucun temps n’ont donné une idée juste des choses; s’il en était autrement les oeuvres seraient superflues.*

*Sans m’expliquer sur la justesse plus ou moins grande d’une qualification que nul, il faut l’espérer, n’est tenu de bien comprendre, je me bornerai à quelques mots de développement pour couper court aux malentendus.*

*J’ai étudié, en dehors de tout esprit de système et sans parti pris, l’art des anciens et l’art des modernes. Je n’ai pas plus voulu imiter les uns que copier les autres; ma pensée n’a pas été davantage d’arriver au but oiseux de ‘l’art pour l’art’. Non! J’ai voulu tout simplement puiser dans d’entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité.*

*Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Etre à même de traduire les moeurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, être non seulement un peintre, mais encore un homme, en un mot faire de l'art vivant, tel est mon but.* G.C.<sup>149</sup>

Vooreerst vallen de vrijheids- en onafhankelijkheidsdrang op. Het Realisme van Courbet wil niet verder bouwen op tradities, in een poging deze te vervolmaken. De studie van vroegere kunst helpt hem bij het zoeken van de eigen weg. De schilder breekt met geldende conventies in de kunst. Zijn werk tussen 1849 en 1855<sup>150</sup>, de periode waarin het Realisme gedefinieerd wordt, illustreert dit. Zowel de inhoud als de vorm van zijn werken is nieuw en trekt zich niets aan van regels en verboden.

Dé geschikte onderwerpen voor de hogere kunst waren de geschiedenis en de literatuur, waardige en heroïsche taferelen, gesitueerd in het verleden, maar met een stichtende boodschap voor het heden. Op de doeken van Courbet daarentegen verschijnen de gewone mensen, in hun gewone bezigheden. Hij geeft hen een plaats in een wereld waar ze tot nu niet aan bod kwamen. Dit binnenbrengen van het volk in de kunst was reeds vroeger gebeurd. Er bestond een 'Romantisch Realisme', dat een conservatieve ingesteldheid weerspiegelde, het leven van de werkende mens idealiseerde en zo het voortbestaan van bestaande toestanden bepleitte.<sup>151</sup> De kunst vertolkte de blik van de hogere klassen, op zichzelf, maar ook op de anderen. Het is dus niet enkel de onderwerpkeuze op zich die als revolutionair ervaren wordt, maar ook de manier waarop het thema wordt gebracht. Courbet weigert elke idealisering. Hij wil de realiteit van de eigen tijd tonen, niet een afstandelijk ideaal. Zijn schilderijen reveleren een wereld waarvoor men liever de ogen sloot, maar die men wel onmiddellijk herkende, juist dank zij de verankering in de eigen tijd. Situaties en mensen worden getoond zoals ze zijn, zonder opsmuk. Dit negeren van de artistieke canons levert hem het verwijt op dat hij de lelijkheid cultiveert. Bovendien worden de grote formaten van zijn doeken als een kaakslag ervaren. Enkel de historieschilderkunst was waardig genoeg om zo uitvergroot te worden. Courbet plaatst meteen zowel zijn nieuwe kunst op zich, als zijn 'minderwaardige' onderwerpen op dit hoogste niveau.

Bovendien kiest het Realisme resoluut voor het voorstellen van de eigen tijd. Ook hierin gingen anderen hem voor. Honoré Daumier zei reeds: *'Il faut être de son temps'*.<sup>152</sup> Courbet wil een 'levende kunst' maken. Dit belangrijke aspect komt naar voor in zijn manifest, maar valt ook op in andere geschriften. *'Aucune époque ne saurait être reproduite que par ses propres artistes, je veux dire par les artistes qui ont vécu en elle. Je tiens les artistes d'un siècle pour radicalement incompetents à reproduire les choses d'un siècle précédent ou futur, autrement dit, à peindre le passé ou l'avenir.*

*C'est en ce sens que je nie l'art historique appliqué au passé. L'art historique est par essence, contemporain. Chaque époque doit avoir ses artistes, qui l'expriment et la reproduisent pour l'avenir....'*<sup>153</sup>

De historieschilderkunst moet volgens Courbet per definitie eigentijds zijn. Men moet in een tijd geleefd hebben om er iets zinnigs over te kunnen zeggen. Men kan maar levende kunst maken als men iets kent, rationeel en emotioneel. Zo kan de afstand tussen leven en kunst wegvallen en kan de kunst haar rol spelen, haar taak opnemen.

<sup>149</sup> DE FORGE, M.T., *op.cit.*, p. 77.

<sup>150</sup> Zie biografie hierboven.

<sup>151</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, 1996, p. 52.

<sup>152</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, 1997, p. 16.

<sup>153</sup> COURBET, G., *Pourquoi je ne peux pas enseigner l'art*, in: *Le courrier du dimanche*, 22 augustus, 1861.  
Bron: FERRIER, J.L., e.a., *L'aventure de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Chêne – Hachette, 1991, p. 525.

Dat Courbet erin slaagt een ‘levende’ kunst te produceren, die aansluit bij de gevoeligheden in de eigen tijd wordt bevestigd door de reacties die hij losweekt. Men voelt zich aangesproken of gevisieerd, maar men is niet onverschillig. Het Realisme getuigt van verzet. Een individu werpt het opgelegde juk af en doet zijn eigen ding, niet gebonden aan een school. ‘Je suis Courbetist, voilà tout’.<sup>154</sup> De opstand van de schilder richt zich tegen de artistieke autoriteiten. Hij vecht voor vrijheid, in de eerste plaats voor de kunst. Maar door het onderwerp van de doeken, de eigentijdse gewone mens die getoond wordt zonder franjes, wordt deze sfeer van ongehoorzaamheid onmiddellijk verbonden met verzet tegen de politieke autoriteiten.<sup>155</sup> De reacties tegen het werk van Courbet worden dan ook meteen in politieke taal gesteld. Hij wordt verbonden met revolutie en socialisme, de beangstigende fenomenen die de overheid en de burgerij gedurende de 19<sup>e</sup> eeuw constant dreigend aan de horizon weten. In deze tijden van politieke instabiliteit en sociale verandering wordt dit negeren van aanvaarde culturele conventies als bedreigend ervaren.<sup>156</sup>

Dat artistiek en politiek verzet direct aan elkaar gekoppeld worden heeft nog een andere oorzaak. In feite zijn de Academie en het Salon instellingen waarmee de overheid greep en controle nastreeft over de kunst. Artistiek verzet wordt zo ook daadwerkelijk politiek verzet. De brief van Courbet bij zijn weigering van het Legioen van Eer,<sup>157</sup> illustreert zowel de pogingen van de overheid om te controleren en de touwtjes in handen te houden, als het verzet van de schilder hiertegen.

Courbet wordt in het kamp van het opkomende socialisme geplaatst, zowel door tegenstanders als door voorstanders ervan. ‘*M. Garcin me nomme le peintre socialiste; j’accepte bien volontiers cette dénomination. Je suis non seulement socialiste, mais bien encore démocrate et républicain en un mot partisan de toute la révolution; et par dessus tout réaliste. ... car réaliste signifie ami sincère de la vraie vérité.*’<sup>158</sup>

Mede door de reacties op zijn kunst wordt Courbet zich bewust van de sociale en politieke geladenheid ervan.<sup>159</sup> De schilder gelooft in een concrete revolutionaire kracht van zijn kunst. In 1848 reeds schrijft hij aan zijn ouders: ‘*Je n’ai pas foi dans la guerre au fusil et au canon, ce n’est pas dans mes principes. Voilà dix ans que je fais la guerre de l’intelligence.*’<sup>160</sup> Het Realisme moet de wereld veranderen!

Anderen versterken deze gedachte. Pierre-Joseph Proudhon, socialist, anarchist en vriend van Courbet, gelooft in de kracht van kunst om de sociale verhoudingen te wijzigen. Kunst moet een waarheidsgetrouwe spiegel zijn van de maatschappij. Ze laat de dingen zien, legt ze bloot. Door deze bewustmaking zullen correcties optreden. Het doel van de kunst moet sociaal zijn. Het Realisme dat de dingen toont zoals ze zijn, zal leiden tot een verbetering van de maatschappij.<sup>161</sup>

Bruyas, de vriend en beschermheer van Courbet, koestert gelijkaardige gedachten. Kunstenaars, industriëlen en wetenschappers zijn mensen met visie. Zij zijn de moderne priesters die de mensheid kunnen leiden naar een mooie toekomst.<sup>162</sup>

<sup>154</sup> COURTHION, P., *op.cit.*, tome 1, p. 28.

<sup>155</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, 1997, p. 90.

<sup>156</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, 1997, p. 105.

<sup>157</sup> Geciteerd p. 27.

<sup>158</sup> DE FORGE, M.T., *op.cit.*, p. 29.

<sup>159</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, 1997, p. 100.

<sup>160</sup> DE FORGE, M.T., *op.cit.*, p. 27.

<sup>161</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, 1997, pp. 116 – 117.

<sup>162</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, 1997, pp. 119 – 121.

Courbet schrijft: ‘...j’arrive en plein à l’émancipation de l’individu, et finalement, à la démocratie. Le réalisme est par essence “l’art démocratique”.’<sup>163</sup>

Dit innig verweven zijn van leven en kunst is de essentie van ‘l’art vivant’ van Courbet, in tegenstelling tot l’art pour l’art. Doorheen zijn kunst wil Courbet zich profileren als schilder en kunstenaar, maar ook als mens. Kunst mag geen afstand nastreven tegenover het leven en zijn waarheden.

Het Realisme kan zijn functie maar vervullen als het erin slaagt de waarheid te tonen. ‘Le fond du Realisme c’est la négation de l’idéal.’<sup>164</sup> Naast de waarheid ligt ook de schoonheid vervat in de realiteit: ‘Le beau est dans la nature, ... Dès que le beau est réel et visible, il a en lui-même son expression artistique. ... Le beau donné par la nature est supérieur à toutes les conventions de l’artiste.’<sup>165</sup> Idealisering versluiert zowel de waarheid als de schoonheid. De oude hiërarchische tweespalt tussen realiteit en ideaal, tussen natuur en cultuur als een verbeterde natuur, vervalt bij Courbet. De natuur van de dingen hoeft niet verbeterd te worden om tot cultuur verheven te worden. Cultuur betekent het omgaan met en het doorgronden van de natuur van de eigen tijd.<sup>166</sup>

De herkenbaarheid van de voorstellingen van het Realisme door de verankering in de eigen tijd, de keuze van de ‘gewone’ onderwerpen en vooral de weigering om de natuur te idealiseren, hebben andere doelen dan het perfectioneren van de mimesis. Courbet poogt geen krachtmeting aan te gaan met Zeuxis en Parrhasius. Hij wil de realiteit niet kopiëren, maar geeft een boodschap mee in zijn voorstellingen.

Iemand die Courbet beschrijft als ‘un pommier qui produit des pommes’<sup>167</sup>, als ‘un ouvrier’<sup>168</sup>, of als iemand die geen andere troeven heeft dan zijn prachtige ogen<sup>169</sup>, heeft dit duidelijk niet begrepen.

De persoon van de kunstenaar is bijzonder belangrijk om, bij het vastleggen van de realiteit, uit te gaan van het visuele, maar dit toch te overstijgen, er de essentie, de waarheid van bloot te leggen. Hij is niet enkel ‘observateur’ maar ook ‘voyant’.<sup>170</sup> Hij is geen ‘oog’ dat enkel registreert maar zijn ‘blik’ is essentieel. Hij is degene die gevoelig is voor de waarheid en de schoonheid in de natuur der dingen. Hij beheerst in zijn kunst een taal om deze ervaring door te geven aan de anderen en zo een revolutie van het bewustzijn teweeg te brengen die de maatschappij zal redden. Artistieke vrijheid is essentieel want dan pas kan de kunstenaar eerlijk en authentiek werken, zijn eigen gevoeligheid volgend.

Reeds in zijn ‘Realistisch Manifest’ benadrukt Courbet dit belang van de kunstenaar, maar ook in latere teksten keert deze stelling voortdurend terug. Zo stelt Courbet dat kunst niet kan aangeleerd worden, daar het gaat om een aangeboren gevoeligheid die men niet mag beïnvloeden.

*‘Je ne puis pas enseigner mon art, ni l’art d’une école quelconque, puisque je nie l’enseignement de l’art, ... l’art est tout individuel, et n’est pour chaque artiste, que le talent résultant de sa propre inspiration et de ses propres études sur la tradition. J’ajoute que l’art*

<sup>163</sup> DE FORGE, M.T., *op.cit.*, p. 36.

<sup>164</sup> Ibidem.

<sup>165</sup> COURBET, G., *op.cit.*, s.p.

<sup>166</sup> FAUNCE, S., *Courbet’s concept of Realism: The battle for the earth*, p. 370. Artikel dat zich bevindt in het museumdossier van ‘L’Origine du Monde’ in het Musée d’Orsay te Parijs. Publicatie waarin het artikel opgenomen is en uitgiftedatum onbekend daar de bibliografische gegevens niet volledig zijn.

<sup>167</sup> COURTHION, P., *op.cit.*, tome 2, p. 9.

<sup>168</sup> COURTHION, P., *op.cit.*, tome 1, p. 120.

<sup>169</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, 1997, p. 161.

<sup>170</sup> HUMBERT, C., *L’amour du progrès, ou Courbet chez le photographe*, in: FERNIER, J.J., e.a., *Courbet l’amour*, Ornans, Simon Imprimeur, 1996, p. 138.

*ou le talent, selon moi, ne saurait être, pour un artiste, que le moyen d'appliquer ses facultés personnelles aux idées et aux choses de l'époque dans laquelle il vit. ... Le beau, comme la vérité, est une chose relative au temps où l'on vit et à l'individu apte à le concevoir. ... L'imagination dans l'art consiste à savoir trouver l'expression la plus complète d'une chose existante, mais jamais à supposer ou à créer cette chose même*<sup>171</sup>

Om dit alles meer concreet te maken zou ik wat dieper willen ingaan op '*L'atelier du peintre: allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*',<sup>172</sup>

Het schilderij kan beschouwd worden als een tweede manifest van het Realisme. Courbet wil het doek tonen aan een internationaal publiek op de Wereldtentoonstelling in Parijs van 1855, samen met '*L'enterrement à Ornans*' en elf kleinere doeken. Enkel de kleine doeken worden aanvaard.

*'Il m'arrive des choses terribles. On vient de me refuser mon Enterrement et mon dernier tableau L'Atelier, avec le Portrait de Champfleury. Ils ont déclaré qu'il fallait à tout prix arrêter mes tendances en art qui étaient désastreuses pour l'art français...'*<sup>173</sup>, schrijft Courbet aan Bruyas.

Hier klinkt een oprechte kreet van wanhoop. Courbet had via zijn '*Atelier*' de aard van het Realisme duidelijk willen tonen aan een breed publiek.<sup>174</sup> Het feit dat zijn kleine doeken wel opgenomen worden weegt niet op tegen de weigering van het grote schilderij. Daarenboven krijgt '*L'Apothéose d'Homère*'<sup>175</sup> van Jean August Dominique Ingres (1780 – 1867) wél een belangrijke plaats kreeg op de tentoonstelling. Het is waarschijnlijk dat Courbet deze twee grote schilderijen met elkaar had willen confronteren. De werken brengen fundamenteel verschillende opvattingen over kunst en cultuur naar voor. Ze vertrekken van een analoge compositie, waar de kunstenaar centraal geplaatst is tussen twee groepen figuren. Wat de onderliggende concepten betreft staan ze diametraal tegenover elkaar.<sup>176</sup>

Ingres vertrekt vanuit een hiërarchisch denken met de kunstenaar boven de wereld en boven alle anderen, en met de antieke cultuur boven de moderne. In zijn culturele wereld domineert het verleden, met Nicolas Poussin (1554-1665) als meest recente herkenbare figuur. Het geïdealiseerde tafereel is ontoegankelijk voor de toeschouwer die zich in zijn 'ordinaire' realiteit buitengesloten voelt. Dit beeld wordt nu op de wereldtentoonstelling naar voor gebracht als de hoogste expressie van de Franse cultuur, als hét model van de Franse schilderkunst.<sup>177</sup>

In '*L'Atelier*' daarentegen, blikkt Courbet in 1855 op een totaal andere manier terug op de laatste zeven jaren van zijn kunstenaarschap. Het zijn de jaren waarin het Realisme vorm kreeg.

Zijn atelier wordt bevolkt door tijdgenoten. De toeschouwer kan er als het ware het gezelschap vervoegen. Toch is de scène niet realistisch in die zin dat deze samenkomst niet naar een reële gebeurtenis verwijst. De compositie is imaginair, het is een allégorie. De schilder brengt een aantal figuren samen in functie van de boodschap die hij wil doorgeven, net zoals Ingres dit doet. Maar alles is herkenbaar in de eigen tijd en omgeving geplaatst. Idealisering en het inbouwen van afstand in tijd en plaats zijn afwezig. De figuren zijn bekend

<sup>171</sup> Ibidem.

<sup>172</sup> Afbeelding 13.

<sup>173</sup> DE FORGE, M.T., *op.cit.*, p. 31.

<sup>174</sup> FAUNCE, S., *op.cit.*, s.d., pp. 370 – 371.

<sup>175</sup> Afbeelding 22.

<sup>176</sup> FAUNCE, S., *op.cit.*, s.d., p. 371.

<sup>177</sup> Ibidem.

voor wie de Parijse scène van die dagen frequenteert. Men kan ze op straat tegenkomen. We herkennen Champfleury, Baudelaire en Bruyas.<sup>178</sup>

De groep rechts verwijst naar de wereld van de kunst. Deze mensen staan letterlijk en figuurlijk achter de schilder. De groep links stelt de eigentijdse maatschappij voor in haar volle complexiteit. Elke figuur staat voor een ideologie, op sociaal of politiek vlak. Het zijn types die groepen in de maatschappij vertegenwoordigen en zo verwijzen naar een bepaalde mentaliteit, interesse of passie: de jood, de priester, de jager, de stroper.<sup>179</sup> Op deze allegorische wijze licht Courbet de eigentijdse maatschappij door. Bovendien toont hij hoe het de eigentijdse realiteit is die verschijnt voor de kunstenaar om geschilderd te worden. Alle lagen van de maatschappij zijn vertegenwoordigd en staan op gelijke hoogte met elkaar en met de kunstenaar.

In het midden krijgen we een groepje van drie personen. De kunstenaar die aan het werk is, het model achter zijn rug, symbool voor de naakte waarheid, en de kleine jongen die de onschuldige blik van de schilder voorstelt. Het schilderij op de ezel is een landschap. Door dit centraal te stellen zet hij de hiërarchie van de genres voor schut. Niet een ideaal dient geschilderd te worden, maar de natuur.

De schilder zit zelfbewust in het midden van dit alles. Net als in *'La rencontre'*<sup>180</sup> is hij een vrij man. Maar hij is ook profeet en leraar, degene door wie de wereld zal veranderen. Door zijn tussenkomst zal de wereld evolueren van (sociale) chaos, voorgesteld door de wanordelijke groep links, naar een verheven, vrije en harmonieuze toekomst, de ordelijke groep rechts, die reeds achter de kunstenaar geschaard is.<sup>181</sup>

Als besluit wil ik nog aanhalen dat niet alleen de persoonlijkheid van Courbet van belang is voor de ontwikkeling van zijn kunst.

Zijn afkomst uit Franche-Comté, van oudsher gekarakteriseerd door verzet tegen de autoriteiten, ondersteunt zijn afkeer van volgzzaamheid. Bovendien geeft dit hem een meer afstandelijke en afwijkende blik, iets wat moeilijker is voor iemand die zelf opgroeide in de grootstad.

Maar ook de tijdsgeest draagt zijn steentje bij. Het Positivisme hamerde reeds op het belang van de zorgvuldige observatie. Men gelooft dat de wereld kenbaar is via onbevooroordeelde observatie.

De ontwikkeling van het socialisme, het moeizame proces van democratisering en de ontwikkeling van het individualisme op verschillende vlakken, zijn aspecten van de 19<sup>de</sup> eeuwse cultuur die een afspiegeling vinden in het Realisme.

Dit brede maatschappelijke draagvlak vindt niet enkel een neerslag in de schilderkunst. De literatuur is aan parallelle ontwikkelingen onderhevig. Honoré de Balzac (1799-1850) neemt het leven van de gewone mensen als onderwerp van zijn romans. Emile Zola (1840-1902) en Gustave Flaubert (1821-1880) proberen in lijvige romans de eigen tijd op een concrete manier te beschrijven en te doorgronden.

Het Realisme van Courbet staat niet alleen, maar is één belichaming van wat leeft in de tijd.

<sup>178</sup> FAUNCE, S., *op.cit.*, s.d., p. 372.

<sup>179</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, 1997, p. 139.

<sup>180</sup> Afbeelding 12.

<sup>181</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, 1997, p. 145 – 146. *'L'Atelier'* komt in verdere besprekingen nog uitgebreid aan bod.

## 2.4. Vrouwen.

In dit gedeelte worden feiten uit het leven van de schilder, citaten uit zijn brieven en voorstellingen in zijn kunst geanalyseerd, tegen elkaar afgewogen en geplaatst tegen de achtergrond van de tijdsgeest. Het is de bedoeling om niet enkel zicht te krijgen op zijn concrete relaties met vrouwen, maar ook om zijn houding tegenover de vrouw in het algemeen te doorgronden. Een dergelijke studie is belangrijk bij de analyse van *'L'Origine du Monde'*, de voorstelling van een naakt vrouwenlichaam. We zullen zien hoe, vooral bij de interpretatie van zijn kunst, verschillende meningen naast elkaar voorkomen en soms zelfs diametraal tegenover elkaar staan.

Gustave Courbet kent een turbulent liefdesleven. Hij is een mooie man die een bijzondere aantrekkingskracht uitoefent op vrouwen. Omwille van hem zetten ze normen en conventies aan de kant. Ze worden zijn modellen en delen zijn bed, maar slechts weinigen laat hij echt toe in zijn leven.<sup>182</sup> Ze zijn niet meer dan passanten. Zo is er bijvoorbeeld 'Joséphine', een gehuwde vrouw die haar man verlaat. Ze volgt de schilder naar Parijs, is er een tijdje zijn model, maar wordt al vlug aan de kant gezet. In elk geval keert ze nooit meer terug naar de provincie. De ontmoeting met Courbet heeft haar leven een cruciale wending gegeven.<sup>183</sup>

Naast deze oppervlakkige avonturen kent Courbet ook een aantal meer emotionele relaties, langer durende verhoudingen met liefde, passie en verdriet, ook voor hem. Maar nooit slaagt hij erin een blijvende en evenwichtige relatie met een vrouw uit te bouwen.

In dit rusteloze vrijgezellenbestaan neemt Virginie Binet een aparte plaats in. Reeds vlug na zijn aankomst in Parijs wordt ze zijn maîtresse. Hoewel ze elf jaar ouder is, wordt ze zijn model en blijft ze jarenlang zijn liefdesleven domineren. Courbet zal haar echter nooit huwen. Waarschijnlijk wonen ze niet samen en het is zelfs twijfelachtig of hij haar financieel ondersteunt. In 1847 wordt een zoon geboren: *'Désiré, Alfred, Emile Binet, né de père inconnu'*.<sup>184</sup> Nooit spreekt de schilder over deze gezellin of over het kind in de brieven aan zijn ouders.<sup>185</sup> Nochtans deelt zij zijn leven gedurende de moeilijke beginjaren in Parijs, wanneer zoeken en onzekerheid op persoonlijk en artistiek vlak hem tekenen. In 1852 verlaat Virginie Courbet met hun kind, de armoede en onzekerheid ontvluchtend. De schilder reageert in een brief aan Champfleury op een relativerende en rationaliserende manier: *'Que la vie lui soit légère, puisqu'elle croit mieux faire. Je regrette beaucoup mon petit garçon, mais j'ai suffisamment à faire avec l'art sans m'occuper du ménage, et puis un homme marié, pour moi, est un réactionnaire.'*<sup>186</sup>

Wanneer hij later verneemt dat Virginie getrouwd is<sup>187</sup>, schrijft hij bitter aan Castagnary: *'Vous savez que ma femme est mariée, je n'ai plus ni femme, ni enfant. Il paraît que la société avale son monde. Il y avait 14 ans que nous étions ensemble.'*<sup>188</sup> In deze brief spreekt hij over 'zijn vrouw' en 'zijn kind'. Nochtans heeft hij nooit de rol van echtgenoot en vader op zich

<sup>182</sup> FERNIER, J.J., *Courbet rêves d'homme...*, in: FERNIER, J.J., e.a., *Courbet, l'amour*, Catalogue de l'exposition estivale 1996, Ornans, Simon Imprimeur, 1996, p. 25.

<sup>183</sup> FERNIER, J.J., *op.cit.*, p. 21.

<sup>184</sup> Ibidem.

<sup>185</sup> RUBIN, J., *op.cit.*, 1997, p. 179.

<sup>186</sup> FERNIER, J.J., *op.cit.*, p. 22.

<sup>187</sup> Dit is een fout gerucht, want Virginie zal nooit trouwen.

<sup>188</sup> FERNIER, J.J., *op.cit.*, p. 22.

genomen. Maar hij voelt zich wel de bedrogene en de gekwetste, en wil enkel de eigen teleurstelling zien, zonder het eigen aandeel in deze zaak te onderkennen.

In een dramatisch zelfportret stelt hij zich voor als een gewonde man.<sup>189</sup> X-stralen wezen uit dat het oorspronkelijk ging om een liefdespaar. Een tekening die aan dit schilderij vooraf gaat, toont het idyllische beeld van een man die beschermend zijn arm om de schouders van een jonge vrouw legt.<sup>190</sup> Het tafereel straalt de warmte en rust uit die twee mensen bij elkaar vinden. Op het schilderij heeft Courbet de vrouw vervangen door de wonde aan zijn hart.<sup>191</sup> Soms wordt de amoureuze ontgoocheling van de schilder bij het vertrek van Virginie Binet gezien als de oorzaak van deze herwerking.<sup>192</sup> In dat geval is de egocentrische blik, waarbij hij de eigen gekwetsheid op de voorgrond plaatst, opvallend.

Ondertussen bluft Courbet in zijn brieven aan vrienden over zijn talrijke seksuele escapades, terwijl hij opschept over het feit dat hij erin slaagt elk lange-termijn-engagement te ontlopen. Hij weidt uit over zijn bezoeken aan bordelen, beschrijft zijn seksuele relatie met een meid en gekscheert over de talrijke vrouwen die hem aanbidden, zonder dat hij die verering beantwoordt.<sup>193</sup> Ook hier benadrukt hij graag zijn vrijgevochten levensstijl, zijn onafhankelijkheid enerzijds tegenover vrouwen, maar ook tegenover elke maatschappelijke norm. Het is echter moeilijk bluf en realiteit te scheiden.

Zo schrijft hij bijvoorbeeld over een vriendin: *'Elle veut venir en Suisse en me disant que je la lâcherai où je voudra. Mon amour ne s'étend pas jusqu'au voyage avec une femme. Sachant qu'il y a des femmes sur toute la terre, je me crois exempt d'en mener avec moi.'*<sup>194</sup> In deze brieven toont hij zichzelf als de onkwetsbare die de touwtjes in handen heeft.

Nochtans, wanneer het in 1862 tot een breuk komt met Léontine Renaude die een jaar lang zijn maîtresse was, dan staan zijn brieven aan haar vol woede, wrok en bitterheid, wat laat vermoeden hoe diep hij geraakt is. Maar het is moeilijk om te weten wat deze reactie veroorzaakt, zijn gehechtheid aan de vrouw of zijn gekrenkte mannelijke trots. Léontine heeft hem uitgedaagd en bedrogen en dit is een rol die hij liever zelf speelt. Toch was ze een welkom intermezzo in zijn leven. Zij is een typische demi-mondaine, een vrouw die zich ophoudt ergens in de schemerzone tussen het deftige burgerleven en de prostitutie, mooi en wellustig, *'une biche, libre et experte dans l'art d'aimer et celui d'être désirée'*.<sup>195</sup> De relatie met dit soort vrouw brengt niet enkel erotische genoegens met zich mee, terwijl men zich niet hoeft te binden, maar deze mooie maîtresse waarmee hij zich overal vertoont is ook het zichtbare teken van zijn succes in het sociale leven. Hier komt de bourgeois boven in Courbet, want dit is een gangbare burgerlijke praktijk, zoals beschreven werd in de historische context.

Maar Courbet geraakt al vlug opnieuw hevig verliefd, dit keer op een getrouwde vrouw, Laure Borreau. Zijn brieven staan vol over deze grote liefde. Hij komt zelfs bij het getrouwde paar in huis wonen. Er ontwikkelt zich, al dan niet openlijk met de echtgenoot als medespeler, een driehoeksrelatie. Tot hij ook hier vertrekt. Maar Laure vergeet hem niet. Twaalf jaar later, wanneer het echtpaar naar Parijs komt, schrijft ze hem: *'Nous nous demandons ce que nous avons pu vous faire pour nous voir oubliés si vite, nous qui sommes pourtant de vos vrais amis et qui vous aimons beaucoup. Combien le temps nous paraît long de ne pas vous voir ...'*

<sup>189</sup> Afbeelding 23.

<sup>190</sup> Afbeelding 24.

<sup>191</sup> FAUNCE, S., NOCHLIN, L., e.a., *Courbet reconsidered*, New Haven and London, Yale University Press, 1988, p. 98.

<sup>192</sup> FERNIER, J.J., *op.cit.*, p. 20.

<sup>193</sup> RUBIN, J., *op.cit.*, 1997, p. 179.

<sup>194</sup> FERNIER, J.J., *op.cit.*, p. 25.

<sup>195</sup> FERNIER, J.J., *op.cit.*, p. 13.

*Si vous avez fait faire là-bas votre photographie, envoyez nous une d'elles.*<sup>196</sup> Opnieuw zien we de leegte die hij veroorzaakt en achter zich laat. Maar misschien gaf juist deze toewijding Courbet een verstikkend gevoel.

Op de vraag naar een foto gaat hij wel in. Hij schrijft aan een bevriende fotograaf en de brief illustreert opnieuw hoe hij schertsend over deze zaken praat: *'Mon cher Carjat, je t'aime comme tu sais. Tu es mon confident d'amour, tu es mon photographe, tu es mon biographe, tu es mon ami. Les dames de Saintes veulent absolument mon portrait fait par toi, elles en ont vu et trouvent qu'il n'y a que celui que tu as fait de moi qui ressemble. Veilles m'en envoyer quelques-uns pour combler le vide qui est dans leur coeur... Envoie-m'en deux grands et quelques petits...'*<sup>197</sup>

In de jaren zestig ontmoet Gustave Courbet Joanna Hiffenan. Zij is de vrouw die poseert voor *'L'Origine du Monde'*. Wanneer Courbet haar leert kennen is ze de minnares van James McNeill Whistler (1834-1903), een bevriende schilder, die van haar raadselachtige, doorschijnende portretten maakt.<sup>198</sup> Courbet echter herkent een ander soort vrouw in haar, weelderig, sensueel en ... bereikbaar. Wanneer Whistler een periode afwezig is vinden de twee elkaar. Een golf van erotiek stroomt door het atelier van de schilder. Ze wordt niet enkel zijn maîtresse, maar staat model voor de meest sensuele naakten in zijn oeuvre.<sup>199</sup> Uit de weinige gegevens die we over het leven van deze vrouw kennen, lijkt zij mij één van de weinige vrouwen die ongeschonden een relatie met Courbet doorstaat. Er zijn ook een aantal vrouwen die levenslang met de schilder bevriend blijven, maar deze goede vriendinnen zijn nooit seksuele partners.<sup>200</sup>

Deze episode met Joanna is meteen de laatste opflakking van hartstocht in het liefdesleven van Courbet. Hij kent enkel nog kortstondige relaties. Zijn dubbelhartigheid in relaties met vrouwen blijkt uit een brieffragment uit 1873, net voor zijn vlucht naar Zwitserland: *'Je donnerais ma vie pour un sou. Il me faudrait une femme. Heureusement qu'une comtesse de Paris vient de me déclarer son amour. Seulement je ne sais pas si elle est forte en affaires. C'est égal, c'est une bonne chose. Son amour me soutiendra.'*<sup>201</sup>

Ook deze relatie blijft niet duren en eindigt zelfs bijzonder pijnlijk in een gerechtelijk duel tussen de twee. De inzet zijn de brieven vol vranke seksuele uitlatingen die Courbet haar stuurde. Zij dreigt ermee deze openbaar te maken, tenzij hij met geld over de brug komt. Hoe alles precies verliep is onduidelijk, maar in elk geval trekt de vrouw aan het kortste eind en komt zelfs een tijdje in de gevangenis terecht wegens afpersing. Courbet recupereert zijn brieven. Hij kan op het nippertje een proces omwille van zedenfeiten ontlopen.<sup>202</sup>

<sup>196</sup> FERNIER, J.J., *op.cit.*, p. 27.

<sup>197</sup> HUMBERT, C., *op.cit.*, p. 151.

<sup>198</sup> Afbeelding 25.

<sup>199</sup> FERNIER, J.J., *op.cit.*, p. 28. De verhouding met Joanna wordt bij de bespreking van *'L'Origine du Monde'* verder uitgediept.

<sup>200</sup> FAUNCE, S., *Courbet feminist in spite of himself*, in: *Body*, Melbourne, Bookman Schwartz, 1997, p. 95.

<sup>201</sup> FERNIER, J.J., *op.cit.*, p. 31.

<sup>202</sup> FERNIER, J.J., *op.cit.*, pp. 31 – 32.

Tot zover de bekende feiten uit het leven van de schilder. Hoe moeten we dit alles interpreteren?

Het beeld dat we hier zien, is er één van exploitatie en geringschattende omgang met vrouwen. Hij is een man wiens levenslust zich ook uit in een grote seksuele honger. Maar hij is éézijdig gericht op de eigen behoeften, zonder rekening te houden met de partner en zonder verantwoordelijkheid op te nemen in zijn relaties. Vrouwen worden gebruikt en aan de kant gezet. Met hun gevoelens wordt daarbij geen rekening gehouden. Het beeld dat hij van zichzelf ophangt is dat van de vrije, ongebonden, succesvolle en viriele man, die niemand echt nodig heeft.

Maar eigenlijk weten we weinig in detail over zijn privé-leven en zijn echte gevoelens in deze zaken. Wat hij schrijft is aangepast aan de bestemming. Tegenover zijn ouders en zussen verzwijgt hij veel. In brieven aan zijn mannelijke vrienden weidt hij uit over zijn vrijgevochten levensstijl. In een brief aan Proudhon van wie we de negatieve ideeën over de vrouw reeds kennen,<sup>203</sup> vinden we zelfs een uitgesproken misogyne uitspraak: *Vrouwen, die geen esthetische of dialectische vermogens hebben, moeten onderworpen zijn en trouw aan de man.*<sup>204</sup>

Daarbij komt dat zijn zus Juliette alle ‘compromitterende’ documenten van haar broer heeft vernietigd, na zijn dood. Brieven in verband met zijn liefdesleven zijn op deze manier verdwenen. Hierdoor is het moeilijk om in te schatten hoe hij emotioneel tegenover zijn minnaressen stond.<sup>205</sup>

We kennen dus enkel zijn gedrag en dat weerspiegelt een attitude tegenover de vrouw die typisch is voor een man van zijn tijd. Hij voegt zich niet naar de officieel geldende moraal die altijd uiteindelijk het huwelijk voorstaat. Maar, hoewel zijn levenswijze veel vrijer is en zeer onconventioneel, is ze niet positiever tegenover de vrouw dan deze van de doorsnee 19<sup>o</sup> eeuwse burger die netjes getrouwd is.

Bovendien herkennen we de dubbele moraal die zorgvuldig in stand wordt gehouden. Aan iedereen wordt verteld wat hij zelf wil horen. Het verzwijgen van zijn ‘vrouw en kind’ tegenover de omgeving thuis is een vergaand voorbeeld van dit dubbelleven. Wat niet past in het beeld dat het thuisfront van hem heeft, daar wordt niet over gesproken. Zijn zus Julie zal herhaaldelijk pogingen ondernemen om haar broer getrouwd te krijgen, zodat hij een geregeld leven zou krijgen. Maar de schilder gaat hier niet op in.

James Rubin doet een poging om dit alles vanuit de eigen tijd, de 19<sup>o</sup> eeuw, te interpreteren. Misschien moeten we Courbet ook zien als een onzekere man die voortdurend zijn mannelijke kracht wil bevestigd zien, juist omdat hij deze als bedreigd ervaart. Zijn obsessionele veroveringen en de manier waarop hij hierover praat in zijn brieven, passen in dit beeld. En dan is het persoonlijke falen om een blijvende relatie met een vrouw uit te bouwen zowel gevolg als medeoorzaak van deze onzekerheid. Spanning tussen voortdurende begeerte en angst voor overgave en verlies van potentie ruïneren dan elke relatie met een vrouw. Bovendien versterken maatschappelijke evoluties de mannelijke onzekerheid. De langzaam wijzigende positie van de vrouw in de 19<sup>o</sup> eeuwse maatschappij en haar steeds luidere roep om gelijke rechten bedreigen de man in zijn gevoel van mannelijke superioriteit. Niet alleen als individu, maar ook als kunstenaar en als man van de 19<sup>de</sup> eeuw, moet Courbet zijn viriliteit en potentie voortdurend bewijzen. En moeten we ons dan afkeren van zoveel agressieve, egocentrische mannelijkheid, of moeten we juist medelijden voelen voor de man die achter

<sup>203</sup> Citaat p. 17.

<sup>204</sup> FAUNCE, S., *op.cit.*, 1997, p. 96. Citaat vrij vertaald uit het engels.

<sup>205</sup> FERNIER, J.J., e.a., *Les yeux les plus secrets. André Masson chez Gustave Courbet*, Exposition Musée Courbet Ornans, 8 juin – 6 octobre 1991, Ornans, Simon Imprimeur, 1991, p. 19.

een luidruchtig uiterlijk en talrijke seksuele escapades zijn angsten en eenzaamheid verbergt? Dit vraagt James Rubin zich af.<sup>206</sup>

We kunnen inderdaad de dingen maar goed begrijpen wanneer we ze inbedden in de eigen tijd. Op deze manier kunnen de dingen verklaard worden, zonder ons te verliezen in oppervlakkige waardeoordelen.

Sarah Faunce verfijnt de verklaring van Rubin, die in feite op elke 19<sup>o</sup> eeuwse man van toepassing is. Zij probeert te achterhalen wat dit alles betekende bij de persoon van Courbet. Zijn afwijzing van het huwelijk is een belangrijk element in deze redenering.

Wanneer Courbet breekt met Virginie Binet noemt hij het huwelijk niet enkel onverenigbaar met zijn kunstenaarschap, maar ook reactionair. Het huwelijk is symbool voor een burgerlijke manier van leven. In het patriarchale systeem is dit het moment dat de man zijn mannelijke verantwoordelijkheden moet opnemen. Hij moet voor huis, vrouw en kinderen zorgen, fortuin verwerven en zijn positie innemen in de geordende maatschappij. Maar voor het eigen gevoel van Courbet liggen zijn verantwoordelijkheden niet daar. Zijn nieuwe kunst vraagt zijn volle engagement. Een huwelijk betekent bovendien ontrouw tegenover zijn principes, want hij wil afstand nemen tegenover elke bestaande traditie, zowel op artistiek, politiek als maatschappelijk vlak. *'Dans notre société si bien civilisée, il faut que je mène une vie de sauvage; il faut que je m'affranchisse même des gouvernements. ... Pour cela, je viens donc de débiter dans la grande vie vagabonde et indépendant du bohémien.'*<sup>207</sup> Dit schrijft hij reeds in 1850. Hij ziet zichzelf als de zigeuner en de nomade, de vrije zwervende man van 'La rencontre'.<sup>208</sup> De kunstenaar is een trotse man, die vrij rondtrekt in de wereld, met zijn leven ingepakt op zijn rug. Hij verwerpt het huwelijk, maar hij vindt geen duurzaam alternatief concept van emotioneel of seksueel partnerschap. De leegte die de afwijzing van het huwelijk achterlaat wordt niet ingevuld. Courbet verkiest het leven van de bohemien.

Maar in deze mannenwereld worden duurzame relaties afgezworen en is er evenmin plaats voor een positief beeld van de vrouw als bij de gewone bourgeois. De vrouw is minderwaardig. Ze is een belemmering, zelfs een complete outsider. Het opkomen voor eigen vrijheid en onafhankelijkheid van de 19<sup>de</sup> eeuwse man heeft nooit onvermijdelijk geleid tot een gelijkaardig denken met betrekking tot de vrouw.<sup>209</sup>

Nochtans, de geschiedenis met Virginie Binet laat vermoeden dat Courbet zich wel goed voelde in een stabiele relatie, ondanks zijn negatieve houding tegenover het huwelijk. Maar hij komt niet los van de mentaliteit van de 19<sup>o</sup> eeuwse man, die de vrouw ziet als ondergeschikt. Hij blijft kiezen voor het eigen imago. Tegenover de vrienden onderhoudt hij vol bravoure het beeld van de vrije, onafhankelijke man. Tegenover zijn ouders en zussen verraadt hij zijn vrouw en kind, door hardnekkig over hen te zwijgen. Hij slaagt er niet in echt voor de vrouw te kiezen en daar de consequenties van door te trekken in zijn gedrag. Zij kan in een dergelijke relatie geen veiligheid en zekerheid vinden. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Virginie hem verlaat. Bij andere vrouwen komt het zelfs niet meer tot een langdurige relatie.

Zijn afwijzing van het huwelijk is slechts een formele, oppervlakkige zaak. Het wijzigt niets fundamenteel aan zijn mentaliteit. Op deze manier is het vanzelfsprekend dat hij er niet in slaagt om dit probleem op een positieve manier op te lossen.

<sup>206</sup> RUBIN, J., *op.cit.*, 1997, pp. 178 - 179.

<sup>207</sup> COURTHION, P., *op.cit.*, tome 2, p. 78.

<sup>208</sup> Afbeelding 12.

<sup>209</sup> FAUNCE, S., *op.cit.*, 1997, pp. 95 - 96.

Vanaf nu zou ik de kunst van Courbet aan het woord willen laten. Opnieuw vinden we een goed vertrekpunt bij *'L'Atelier'*<sup>210</sup>, daar het schilderij erg uiteenlopende interpretaties oproept. We concentreren ons hierbij op het centrale groepje, de schilder – een man, het model – een vrouw, en een toekijkende kleine jongen.

James Rubin ziet in deze vrouw enerzijds de muze en inspiratie van de kunstenaar, maar Courbet toont hier ook hoe de kunstenaar zich afkeert van de vrouw om zich te wijden aan de kunst, het doek op de schildersezels. De man moet zich afkeren van de pure gevoelswereld, hij moet dingen overwinnen wil hij iets bereiken. In deze optiek belichaamt de vrouw datgene wat moet overwonnen worden, het lagere, de materiële wereld, de dingen van het vlees, de mannelijke begeerte. Enkel door deze zaken achter zich te laten kan de man hogere geestelijke waarden bereiken.

Bovendien herkent Rubin in de positionering van de vrouw achter de man de patriarchale structuur. De vrouw staat figuurlijk achter de man, in een dienstbare, ondergeschikte rol, bewonderend en ondersteunend, maar steeds een stap achter hem. Hoewel *'L'Atelier'* de vrijheid van de kunstenaar bejubelt, stapt het niet af van een traditioneel binair denken. De positie van de vrouw blijft wat ze is.<sup>211</sup> Tot zover de analyse van James Rubin.

Linda Nochlin bevestigt dit. Ze vertaalt het centrale groepje in *'L'Atelier'* in Freudiaanse termen. Het is Courbets versie van de oedipale driehoek. Het vrouwelijke model is de moeder, het toekijkende jongentje vertegenwoordigt de zoon en de dominante figuur van de schilder is de vader. De patriarch-schilder keert zich af van het naakte model en haar verboden seksualiteit en wordt opgeslorpt door zijn creërende activiteit. Dit beeld bevestigt de patriarchale autoriteit.<sup>212</sup> De man, de actieve en scheppende component, wordt bovendien ondubbelzinnig fallisch afgebeeld, met het penseel in de hand.<sup>213</sup>

Welke rol men de vrouw ook toebedeelt - moeder, echtgenote, minnares, model of muze – steeds is zij de passieve partij, degene die geen eigen identiteit heeft, maar die een rol krijgt in functie van de andere, de man. Terwijl alle mannen op dit schilderij identificeerbare personen zijn, is zij *'just a naked female body'*. Zij kan elke invulling krijgen die men haar wil geven, maar is zelf passief en leeg.<sup>214</sup>

Het schilderij bevestigt volgens Linda Nochlin en James Rubin op deze wijze het traditionele beeld van de vrouw, zoals het ook in het leven en de brieven van Courbet naar voor komt.

Tegenover het laatste argument van Linda Nochlin wil ik meteen opmerken dat het feit dat de vrouw geen individueel persoon is niet noodzakelijk negatief hoeft te zijn. Zo kan ze een algemeen vrouwelijk principe worden dat de individuele vrouw overstijgt. Dit principe kan dan negatief, maar ook positief ingevuld worden.

Ook Michael Fried nuanceert de bovenstaande visies. Enerzijds bevestigt de compositie van Courbet de conventionele visie van de man als actief en productief en de vrouw als passief en ondersteunend. De act van het schilderen wordt immers geassocieerd met de mannelijke kunstenaar en het toekijken met het vrouwelijke model. Maar anderzijds is het vrouwelijke model niet het object van de blik van de man, maar is zij degene die kijkt. Achter hem staande is ze zelfs onbereikbaar voor zijn blik. De opstelling bevestigt dus het culturele stereotype, maar draait het ook om. Het onderscheid tussen de man als houder van de blik en de vrouw

<sup>210</sup> Afbeelding 13.

<sup>211</sup> RUBIN, J., *op.cit.*, 1997, p. 178.

<sup>212</sup> NOCHLIN, L., *Courbet's L'Origine du Monde: The Origin without an Original*, in: *October*, 1985, nr. 37, pp. 77 – 86.

<sup>213</sup> NOCHLIN, L., *Courbet's Real Allegory: Rereading 'The painter's Studio'*, in: FAUNCE, S., NOCHLIN, L., e.a., *Courbet reconsidered*, New Haven and London, Yale University Press, 1988, p. 32.

<sup>214</sup> NOCHLIN, L., *op.cit.*, 1988, p. 32 en 37.

als object van de blik, tussen het actieve kijken en het passieve gezien worden, wordt bij Courbet opgeheven. Bovendien zijn de man en de vrouw niet als een oppositie voorgesteld. Ze kijken in dezelfde richting. De linkerschouder en arm van de kunstenaar krijgen een visuele echo in de ronding van de heup van het model. De buiging van haar hoofd herhaalt zich in de schuine richting van de bomengroep op het doek op de schildersezels. Zo krijgen we een grote visuele eenheid tussen het model, de schilder en het kunstwerk, een versmelting waarin geen van deze drie elementen geprivilegeerd is boven de andere.<sup>215</sup>

Michael Fried verzet zich hiermee tegen standpunten zoals dit van Linda Nochlin. Men moet niet perse gender-interpretaties willen koppelen aan dit beeld. Het vertelt tegengestelde zaken op dit gebied. Het kan zowel feministisch als anti-feministisch gelezen worden. Men moet er dan ook geen conclusies aan verbinden, noch in de ene, noch in de andere richting.<sup>216</sup>

Sarah Faunce geeft een laatste visie op de vrouw in *'L'Atelier'*. De vrouw verlaat volgens haar de traditionele rol als model en komt op als een partner.<sup>217</sup>

Voor wat betreft de verhouding van Courbet met de vrouw, ziet Faunce een diepe kloof tussen het leven en de kunst van de kunstenaar. Hij behandelt haar als een ondergeschikt wezen en leeft zelf in een mannenwereld, tussen vrienden en met enkele vriendinnen. Zijn emotionele leven met vrouwen speelt zich aan de rand hiervan af.

Maar zijn kunst geeft een totaal ander beeld te zien. Zijn voorstellingen van vrouwen tonen een positief en geëmancipeerd beeld van de vrouw, vol warmte en respect.

In de loop van de jaren vijftig en zestig zal Courbet herhaaldelijk teruggrijpen naar de vrouw als thema voor zijn nieuwe kunst die hij steeds verder probeert vorm te geven. Zoals elk ander onderwerp neemt ook de vrouw haar plaats in binnen Courbet's grote project van het Realisme. Deze voorstellingen van vrouwen krijgen hun plaats in het artistieke discours, waar ze de idealisering afwijzen. Maar daarnaast brengen ze ook een nieuw en onconventioneel vrouwbeeld. Deze voorstellingen van Courbet vallen zowel stilistische als gendernormen aan.<sup>218</sup>

In *'Les cribleuses de blé'*<sup>219</sup> is de dominante figuur heroïsch, zonder ook maar iets van haar vrouwelijkheid te moeten opgeven, zoals vroegere heldinnen.<sup>220</sup> Ze is jong, gezond en sterk, op een vrouwelijke manier, met smalle taille en brede heupen. In de genderconventies van de 19<sup>e</sup> eeuw is de man de held, terwijl de vrouw passief afwacht. Deze vrouw legt passiviteit en impotentie van zich af. Daarom is ze een statement in het beeld dat ze biedt van actie, kracht en lichamelijke dynamiek.<sup>221</sup>

Dit is nog duidelijker in *'Le podoscaphe'*.<sup>222</sup> We zien het uitbundige beeld van een vrouw die in volle snelheid over het water scheert. Ze is een avonturierster, vrijgevochten, onafhankelijk en autonoom, met de losse haren wapperend in de wind, met ontblote armen en benen, één en al dynamiek en levenslust. Dit beeld is grondig in tegenspraak met de conventies over hoe een vrouw is en over hoe ze zich hoort te gedragen. Courbet noemt haar zijn *'moderne Amphitrite'*, verwijzend naar de godin van de zee. Zo benadrukt hij de tegenstelling met de traditionele Venussen en Diana's. Deze zijn bevallig, zacht en passief. Het zijn voorstellingen

<sup>215</sup> FRIED, M., *Courbet' "Feminity"*, in: FAUNCE, S., NOCHLIN, L., e.a., *Courbet reconsidered*, New Haven and London, Yale University Press, 1988, p. 46.

<sup>216</sup> FRIED, M., *op.cit.*, p. 53.

<sup>217</sup> FAUNCE, S., *op.cit.*, 1997, p. 98.

<sup>218</sup> FAUNCE, S., *op.cit.*, 1997, pp. 95 - 96.

<sup>219</sup> Afbeelding 26.

<sup>220</sup> Afbeelding 27.

<sup>221</sup> FAUNCE, S., *op.cit.*, 1997, p. 100.

<sup>222</sup> Afbeelding 28.

gecreëerd om te behagen, om bekeken te worden, natuurlijk in de eerste plaats door mannen.<sup>223</sup> De Venus van Ingres illustreert dit.<sup>224</sup>

In *'Le podoscaphe'* kan men de bewondering van Courbet voor de actieve vrouw aanvoelen. Toch werkt hij het doek niet af. Ondertussen kent hij Manets *'Olympia'*.<sup>225</sup> Misschien vond Courbet de eigen voorstelling van de moderne tijd banaal in vergelijking met het indringende beeld van onafhankelijkheid en zelfbewustzijn dat Manet brengt. Later, bij de bespreking van het naakt, zullen we zien hoe Courbet hier alsnog een antwoord op formuleert.

Toch toont dit doek van Courbet aan hoe hij moderniteit en vernieuwing ook verbindt met een geëmancipeerd beeld van een actieve vrouw.<sup>226</sup>

Tot zover de interpretatie van Sarah Faunce, die in bepaalde aspecten ook door James Rubin wordt onderschreven.

Vertrekkend vanuit de kunst van Courbet treed ik de hypothese van Sarah Faunce bij. Er lijkt inderdaad een kloof te bestaan tussen het gedrag van de man dat zeer traditioneel is, en het beeld dat hij geeft via zijn schilderkunst. In zijn werk geeft de schilder geen blijk van een negatieve houding tegenover een actieve, geëmancipeerde vrouw, of tegenover de vrouw tout court. Ik zou dit als een voorlopige conclusie willen meenemen. Dit zal voortdurend opnieuw getoetst, uitgediept en verfijnd worden in de loop van volgende besprekingen. Een belangrijk element daarbij is de analyse van het vrouwelijk naakt bij Courbet, dat in een afzonderlijk hoofdstuk aan bod komt. Dit moet dan leiden tot een gefundeerde en genuanceerde kijk bij de interpretatie van *'L'Origine du Monde'*.

Een laatste citaat bevestigt de niet traditionele, zoekende, dubbelzinnige, soms positieve en soms melancholische kijk van Courbet op de vrouw.

*'Impossible de s'en tenir à une seule femme si l'on veut connaître la femme, et comme rien n'appartient à un homme que ses idées, il n'y a qu'un sot qui puisse dire que la moindre chose, sa femme par exemple, soit exclusivement sienne. Elle est à tous les hommes, et tous les hommes sont à elle. Elle joue dans le monde un rôle mystérieux, que l'on pourrait appeler un apostolat.*

*Si vous pouvez la séduire par l'argent, le sentiment ou la gloire, elle vous appartient plus naturellement, plus légitimement qu'à son mari.*

*C'est un oiseau voyageur qui s'arrête un certain temps chez vous. L'amour est né pour courir le monde et non pas pour s'installer dans les ménages comme un vieillard casanier, et l'artiste qui se marie n'est pas un artiste; c'est une espèce de propriétaire jaloux qui dit: ma femme, comme il dirait ma canne ou mon parapluie.<sup>227</sup>*

De 19<sup>o</sup> eeuw is geen gemakkelijke periode om met deze zaken in het reine te komen. De tijd is voor veel dingen niet rijp. Men begint verschuivingen te voelen, maar de verhouding tussen man en vrouw, en alles wat daarmee samenhangt, is diep geworteld in het identiteitsgevoel. Men staat pas aan het prille begin van een lange weg naar gelijkwaardigheid. Men kan tradities afzweren, maar het blijft veelal nog een stap in de leegte. Een echt alternatief dat een zekere diepgang en stabiliteit biedt in een relatie, is er nog niet. De verkrampste man probeert de situatie te blijven domineren. Maar hij is in zeker zin, net als de vrouw, een slachtoffer. Ook hij blijft eenzaam en onzeker achter.

Courbet, de man die op vele vlakken tradities en conventies verwerpt, komt in zijn leven niet veel verder dan een afwijzing van het huwelijk als burgerlijk instituut. Net als met zijn kunst

<sup>223</sup> FAUNCE, S., *op.cit.*, 1997, p. 101.

<sup>224</sup> Afbeelding 29.

<sup>225</sup> Afbeelding 30.

<sup>226</sup> RUBIN, J., *op.cit.*, 1997, p. 198 en 201.

<sup>227</sup> COURTHION, P., *op.cit.*, tome 1, pp. 32 – 33.

zit hij op een tweekop. Maar waar hij met het Realisme een nieuwe artistieke weg vindt, vindt hij geen oplossing voor 'de vrouw' in zijn leven. In zijn kunst stelt hij het traditionele vrouwbeeld in vraag, op een ogenblik dat dit door de doorsneeman nog als een natuurlijke zaak ervaren wordt. In het leven zelf valt hij terug in de oude verhoudingen. Hij is een man van zijn tijd, maar toont ook een kiem van verandering.

Sarah Faunce toont aan hoe hij er enkel in zijn kunst in slaagt om werkelijk grenzen te verleggen en met warmte, bewondering en respect dit soort vrouw af te beelden die hij bewondert, maar die hem in het werkelijke leven misschien juist onzeker maakt en beangstigt. Courbet als *'feminist in spite of himself'*.<sup>228</sup>

---

<sup>228</sup> FAUNCE, S., *op.cit.*, 1997, p. 95.

### HOOFDSTUK 3: 'L'ORIGINE DU MONDE' – DE FEITEN.

Wanneer Bernard Teyssèdre in zijn boek *'Le Roman de l'Origine'*, zijn hoofdstuk 'Description'<sup>229</sup> aanvangt, duurt het tot de laatste zin voor we weten wat het schilderij eigenlijk voorstelt. *'Je vois un sexe de femme.'*

Bladzijdenlang vertelt hij hoe het schilderij vroeger altijd verstopt werd. Hij weidt uit over het spel van verbergen en ontsluiten, over mysterie en cultus. De beschrijving van de voorstelling stelt hij uit. Hij vraagt tijd om na te denken en benadert het schilderij als een compositie van kleurvlakken, om dan plots, in één laatste zin het beeld te benoemen. *'Si je n'avais pas pris le temps de réfléchir, je vous aurais dit: je vois un sexe de femme.'*<sup>230</sup>

Door de aanpak van dit hoofdstuk bouwt de schrijver de spanning op.

Maar er is hier meer aan de hand. Deze ganse mise-en-scène benadert het schilderij op een andere manier dan elke concrete beschrijving dit kan doen.

In de omcirkelende beweging waarmee de auteur het kunstwerk benadert, voelen we iets van de schroom waarmee nog altijd gereageerd wordt op de directheid van de voorstelling. We voelen ook iets van het mysterie dat wordt opgeroepen. Lange technische omschrijvingen monden uiteindelijk uit in een korte, droge en onvolledige identificatie van het onderwerp.

De benoeming van het beeld als een vrouwelijk geslachtsorgaan is, na de gedetailleerdheid van wat voorafgaat, opvallend in zijn beknoptheid en onvolledigheid, want ook de aanzet van de benen, de buik, de borsten en een opgetrokken laken zijn te zien. De gebalde omschrijving vertaalt in woorden hoe de sterke compositie van deze voorstelling werkt. Daarbij wordt onze blik onmiddellijk geleid naar datgene waarover het gaat, *'un sexe de femme'*, terwijl de andere onderdelen van het beeld over het hoofd worden gezien. De schrijver toont hoe hij als man, *'zonder erbij na te denken'*, reageert op dit beeld en erdoor gefascineerd wordt – hoe het seksuele aspect direct aanwezig is.

<sup>229</sup> TEYSSÈDRE, B., *Le roman de l'origine*, L'Infini, Paris, Gallimard, 1996, p. 15.

<sup>230</sup> TEYSSÈDRE, B., *op.cit.*, p. 21.

### 3.1. Beschrijving van het schilderij.

46 op 55 cm groot, gaat het om een relatief klein doek, zeker naar de normen van Courbet. Toch is dit vrij monumentaal voor wat het voorstelt.

In wat volgt wordt *'L'Origine du Monde'* gedetailleerd beschreven. Het is de bedoeling om stil te staan bij het beeld op zich en de opbouw ervan en om dit alles expliciet onder woorden te brengen. Wat zien we juist?

Aspecten hiervan zullen bij de analyse en interpretatie terug opgenomen worden.

- *'L'origine du Monde'* toont een liggend vrouwelijk naakt. Het gaat om een vrouwenlichaam want een vrouw kunnen we het in zijn onvolledigheid niet noemen.

Het lichaam ligt met gespreide benen naar de toeschouwer toe, deze zo een onbelemmerde blik gunnend op de geslachtsstreek. Het leunt achterover in de opgetrokken lakens, die de buik, en één borst met tepel zichtbaar laten.

Opmerkelijk is wat niet getoond wordt. Door de afsnijding van het beeld gaat het om een onvolledige torso. De schouders en bovenarmen zijn bedekt met een laken. We zien nog net het bovenste deel van de gespreide dijen. De rest van de benen, de armen, de schouders en het hoofd bevinden zich buiten het beeldvlak.

Het realistisch voorgestelde lichaam ligt diagonaal in het beeldvlak. Het leunt schuin achterover, zonder volledig plat te liggen. Het ligt als het ware uitgestald. Het linkerbeen is iets verder gespreid dan het rechter. Deze opstelling waarin symmetrie vermeden wordt, geeft het beeld spanning. Het beeld is realistisch, maar verlaat de droge, objectieve, wetenschappelijke weergave. Het bevat leven, is de neerslag geworden van keuzes van de kunstenaar.

De toeschouwer wordt net naast de as van het lichaam geplaatst, hoewel zijn blik niets onthouden wordt. Door de asymmetrische spreiding van de dijen bevindt hij zich toch in het veld tussen de benen van de vrouw, maar hij zou eigenlijk een paar stappen naar links moeten zetten om zich recht voor het bereidwillig getoonde geslacht te bevinden. Het is alsof hij meekijkt naar iets wat niet in de eerste plaats voor hem bestemd is.

Het realistische beeld is tegelijk zeer suggestief.

De huid wordt zacht gestreeld door het licht. Het spel van licht en schaduw geeft het lichaam volume. We kunnen bijna onze hand schuiven in de holte tussen de huid en het laken. De radicale afsnijding brengt het lichaam dichtbij. De achteroverleunende romp is sterk verkort voorgesteld. Het gevoel van nabijheid en aanraakbaarheid wordt hierdoor versterkt.

Ondanks het directe, bijna brute beeld, straalt de voorstelling door de lichtwerking ook zachtheid, warmte en intimiteit uit. Men voelt als het ware het strelende penseel van de kunstenaar, het erotische van de act van het schilderen bij het omzetten van het lichaam in de materie van de verf.

- In een tweede luik ontleden we nu hoe de voorstelling is opgebouwd als een ordening van kleurvlakken.<sup>231</sup> Bij het bespreken ervan volgen we een beweging van uit de diepte naar de voorgrond toe. Elk kleurveld vormt de achtergrond voor het volgende. Ook door de manier waarop Courbet opbouwt met verf wordt deze beweging gesuggereerd.

<sup>231</sup> TEYSSEDRE, B., *op.cit.*, pp. 18 – 20, aangevuld met eigen observatie.

Het verst van ons verwijderd is de donkerbruine driehoek in de linkerbovenhoek. De verf is er verdund opgebracht en is soms zo transparant dat de structuur van het doek zichtbaar wordt. Onderaan in het midden is er nog een kleine echo van dezelfde kleur zichtbaar. Deze minimale bruine hoekjes nemen de rol van achtergrond op zich. Deze ‘muur’ van verf sluit het schilderij in de diepte af. Daardoor krijgt wat tegen deze achtergrond is afgebeeld meer nabijheid.

De tweede kleurgroep is verdeeld in vier vlakken. Het gedrapeerde laken is grotendeels bedekt door het lichaam dat erop ligt, en waar het hier en daar onderuit steekt. Slechts ter hoogte van de borst bevindt het laken zich vóór het lichaam. De witte verf is minder transparant dan het bruin van de achtergrond. De grove penseelstreken zijn soms zuiver wit, maar meestal is de kleur gebroken met grijze, bruine en paarse tinten om zo de schaduwen en de plooien weer te geven. Het laken bezit een zekere materiële aanwezigheid, maar dringt zich niet op. ‘... *ce drap n’a qu’une matérialité diffuse, froide, une coloris d’absence, au pourtour de ce ventre chaud qui est la présence même.*’<sup>232</sup>

Mede door de kleur trekt het zich terug en vervult het zijn rol van achtergrond. Ook dit laken blokkeert als achtergrond van het lichaam elke openheid naar de diepte toe in het schilderij.

Het citaat maakt de overgang naar het lichaam dat uitgestald ligt op het laken. Dit aaneengesloten kleurvlak beslaat twee derden van het oppervlak van het doek. Ook hier krijgen we geen egaal kleurveld. Lichte en donkere zones tonen rondingen en schaduwen. De huid is opgebouwd uit verschillende kleuren: roze, lichtbruin, oker, grijs maar ook wit en zelfs blauw spelen een rol. De kleuren zijn opgebracht met onverdunde verf in een dunne, gesloten laag die resulteert in een grotere materiële aanwezigheid. Ze zijn niet gemengd, maar lopen door de subtiele toetsen soepel in elkaar over. Dit alles geeft een levende, warme, soepele, streelbare huid, die tegelijk een vlezig consistentie uitstraalt.

Het laatste uitgesproken kleurvlak markeert de zone van het schaamhaar. De donkerbruine kleur wordt lichter en minder gesloten naar de randen van de driehoek toe. Hier en daar schemert het roze van de onderliggende huid door het warrige pelsje heen. Naar beneden toe wordt de driehoek in twee gesneden door de vagina, een lijn die verder doorloopt tussen de billen, terwijl de haargroei steeds minder dicht wordt.

De donkerbruine kleur van het schaamhaar en van de lijn die de bilspleet markeert, herhaalt zich vooral aan de rechterkant, waar de contouren van het lichaam zich aftekenen tegen het laken. Deze schaduwlijnen geven ons de indruk dat het lichaam óp het laken ligt en dat we de schaduwholte tussen lijf en laken zien. Het subtiele gebruik van het rood in de holte tussen de schaamlippen vindt een echo in de rozige kleur van de tepel.

De herhalingen van kleuren over het schilderij brengen eenheid in de totaliteit van het beeld.

De kunstenaar bouwt zo zijn schilderij op van achter- naar voorgrond, door de schikking van de onderdelen van het beeld (achtergrond, laken en lichaam), maar ook door de overgang van een dunne, waterige, doorzichtige verflaag, naar onverdunde verf, die als materie sterk aanwezig is. Zo benadrukt Courbet zijn onderwerp. Door dit fysieke opbouwen met verf komt het onderwerp, ‘un sexe de femme’, letterlijk en figuurlijk uit de achtergrond naar voor.

<sup>232</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, p. 408.

### **3.2. Le roman de l'Origine<sup>233</sup>, de geschiedenis van een schilderij.**

Over 'L'Origine du Monde' is er veel gezegd en geschreven, maar niet veel met zekerheid geweten.

Bernard Teyssèdre probeert in zijn boek '*Le roman de l'Origine*' mythe en werkelijkheid van elkaar te scheiden. Via een diepgaand onderzoek poogt hij het kluwen te ontwarren. Ongenadig scheidt hij waarheid van waarschijnlijkheid en fantasie, om tot de conclusie te komen dat slechts weinig gegevens deze kritische toets kunnen doorstaan. Bepaalde aspecten in de geschiedenis van het schilderij krijgen zijn bijzondere aandacht. In welke omstandigheden is het schilderij ontstaan? Wie was het model? Wie kreeg het werk te zien, waar en wanneer? Wie gaf de titel? Wie waren de opeenvolgende bezitters en wat deden ze met het schilderij?

Daarnaast bouwt hij hypothesen op, via het afwegen van verschillende mogelijkheden. Deze biedt hij aan voor wat ze zijn: scenario's, die gezien het gekende feitenmateriaal, soms een grote waarschijnlijkheid hebben.

Het is vooral op dit boek van Bernard Teyssèdre dat dit hoofdstuk gebaseerd is.<sup>234</sup>

De kennis van de geschiedenis van het werk is, zeker bij dit schilderij, belangrijk. Deze gegevens tonen ons hoe gedurende bijna anderhalve eeuw op het doek gereageerd werd. Het ontstaan van het kunstwerk en de bedoelingen hierbij van de kunstenaar en van een eventuele opdrachtgever, zijn één zaak. De verdere geschiedenis van het schilderij toont aan hoe het doek ervaren wordt door de toeschouwer; dit is een andere zaak. Zowel de intenties van de kunstenaar als de reacties op het schilderij zijn wezenlijk met het kunstwerk verbonden. Beide aspecten zijn belangrijk bij de analyse, omdat beide iets zeggen over het werk.

Ondertussen wijzen de vele geruchten en fantasieën die 'L'Origine du Monde' omgeven, op het mysterie dat door het werk opgeroepen wordt. Dit wordt nog versterkt door een lang leven in verborgenheid dat beschreven zal worden in dit hoofdstuk. Het minste wat we kunnen besluiten is dat dit schilderij zelden iemand onverschillig laat.

De weinige zekerheden zijn vlug opgesomd.<sup>235</sup>

- Vóór januari 1868 bevindt het werk zich een periode in de Parijse woning van de Turkse diplomaat Khalil-Bey.
- Op 29 juni 1889 is het schilderij te vinden in de winkel van een Parijse handelaar, M. de La Narde.
- Omstreeks 1910 wordt het schilderij door de Parijse galerie Bernheim-Jeune verkocht aan een Hongaarse schilder en baron, François de Hatvany.

<sup>233</sup> Deze titel is ontleend aan het boek van Bernard TEYSSÈDRE, *Le roman de l'Origine*, Paris, Gallimard, L'Infini, 1996.

<sup>234</sup> Dit boek poogt immers integraal de geschiedenis van het schilderij te reconstrueren. Hoewel ook andere verspreide bronnen deze feiten vermelden zijn ze nooit zo volledig als in deze systematische studie die de diverse bronnen bestudeerde, verzamelde en indien mogelijk duidde. Enkel wanneer andere bronnen bijkomende informatie brengen zijn ze rechtstreeks opgenomen.

<sup>235</sup> TEYSSÈDRE, B., *op.cit.*, pp. 11 – 12 en pp. 425 – 438. Dit alles wordt bevestigd in het museumdossier van het schilderij in het documentatiecentrum van het Musée d'Orsay te Parijs.

- In 1955 wordt de psychoanalist, Jacques Lacan, de bezitter.
- In 1967 wordt een foto van het schilderij gepubliceerd, in een boek over seksuologie. Voor het eerst sinds een eeuw kan er een beeld gekoppeld worden aan het verhaal dat men kende over een bijzonder schilderij dat echter nooit te zien was.
- In 1988 verlaat het schilderij de privésfeer. Het wordt getoond op de tentoonstelling ‘*Courbet reconsidered*’ van Sarah Faunce en Linda Nochlin, in Brooklyn.
- 1991: ‘L’Origine du Monde’ wordt voor het eerst aan het Franse publiek getoond op de tentoonstelling ‘*Les yeux les plus secrets*’ met erotische tekeningen van André Masson, in het Musée Courbet te Ornans.
- Op 26 juni 1995 wordt ‘L’Origine du Monde’ officieel voorgesteld in het Musée d’Orsay te Parijs, waar het permanent tentoongesteld wordt. Vanaf dit ogenblik verdwijnt het niet meer uit de openbaarheid.

### 3.2.1. Ontstaan van het schilderij.

In 1864 wordt ‘*Vénus et Psyché*’<sup>236</sup> van Courbet geweigerd op het Salon te Parijs. Het schilderij wordt als onzedig bestempeld.<sup>237</sup> De lesbische relatie die erin geïnsinueerd wordt is geen passend onderwerp voor hoge kunst. Het feit dat de naakten zedig bedekt zijn volgens de normen van de tijd en opgenomen worden in een mythologisch thema, verandert niets aan de zaak. Het schandaal rond het doek werkt zijn bekendheid echter juist in de hand. Courbet is zeker niet afkerig van dit soort succes.<sup>238</sup> Integendeel, hij weet het schandaal te exploiteren als publiciteit. Bijkomend voordeel is dat zoiets de prijs meestal niet negatief beïnvloedt.

De Turkse diplomaat Khalil-Bey is net in Parijs aangekomen. Hij wil het beruchte schilderij zien en zoekt Courbet op in zijn atelier. ‘*Vénus en Psyché*’ bevalt hem uitermate, maar hij kan het schilderij helaas niet kopen. Een handelaar, M. Lepel-Cointet, is hem voor. ‘Faites-m’en un pareil!’ roept hij uit. Courbet antwoordt: ‘Non, je vous ferai la suite.’ Dit vervolg wordt ‘*Les dormeuses*’.<sup>239</sup> Het toont twee vrouwen, slapend op een bed, innig verstrengeld.<sup>240</sup> Deze transactie grijpt plaats in de zomer van 1866. Ook in de pers verschijnen artikels die deze gang van zaken bespreken, maar nergens wordt melding gemaakt van ‘*L’Origine du Monde*’, dat nochtans ook omstreeks deze tijd in het bezit van Khalil-Bey komt. Was de diplomaat zo tevreden dat hij onmiddellijk een tweede bestelling plaatste?

Op dit punt gekomen vindt Bernard Teyssèdre het nuttig de financiële transacties van de schilder bloot te leggen.<sup>241</sup>

We zagen reeds hoe Courbet een actieve marketingpolitiek voert. Hij wil de marktwaarde van zijn schilderijen steeds zo hoog mogelijk houden. In 1966 heeft hij verschillende problemen op dit vlak. Enkele transacties met het hof gaan ofwel niet door, ofwel tegen een veel lagere

<sup>236</sup> Afbeelding 31.

<sup>237</sup> TEYSSÈDRE, B., *op.cit.*, p. 31.

<sup>238</sup> TEYSSÈDRE, B., *op.cit.*, p. 43.

<sup>239</sup> Afbeelding 32.

<sup>240</sup> TEYSSÈDRE, B., *op.cit.*, p. 31.

<sup>241</sup> TEYSSÈDRE, B., *op.cit.*, pp. 42 – 52.

prijs. Voor zijn *'Femme au Perroquet'*<sup>242</sup> wordt hem slechts 6000 Fr. geboden waar hij 10000 Fr. verwacht had. Wanneer deze lage prijzen bekend worden zal dit het prijsniveau van zijn werken op de markt negatief beïnvloeden. Maar Courbet heeft zijn antwoord klaar. Hij verkoopt *'Vénus et Psyché'* voor de prijs van 16000 Fr., maar spreekt af met de koper Lepel-Cointet dat een prijs van 18000 Fr. bekend gemaakt zal worden. Dit heeft het voordeel voor de handelaar, steeds uit op een vlugge winst, dat hij gemakkelijker zijn prijs kan opdrijven daar zijn veronderstelde aankoopprijs hoog ligt. Een ander werk wordt in dezelfde periode en volgens hetzelfde principe officieel verkocht voor 15000 Fr., terwijl slechts 10000 Fr. betaald wordt. Het voordeel voor Courbet is dat de gekende prijzen van zijn werken overschat zijn. De marktwaarde van de schilder wordt kunstmatig opgeblazen.

De transactie met Khalil-Bey valt midden in deze troebelen. De diplomaat is er zelfs bij betrokken. Hij wil *'Vénus et Psyché'* kopen, maar komt te laat. Lepel-Cointet, die niet in het schilderij zelf geïnteresseerd is, maar die hier een winstgevend zaakje vermoedt, mede op basis van het schandaalsucces, wil het doek onmiddellijk doorverkopen voor 25000 Fr. Dit is te duur. De verkoop gaat niet door. Khalil-Bey wil een kopie bestellen bij Courbet. Deze belooft echter een vervolg. Voor een nieuw schilderij kan hij immers meer vragen dan voor een duplicaat van het vorige. Het onderwerp wordt afgesproken. Het wordt het lesbische koppeltje 'na de liefde', *'Les dormeuses'*. De onderhandelingen over de prijs liggen wat moeilijk. Courbet vraagt 20000 Fr., maar dit vindt de koper veel. Hij is geïnteresseerd in kunst, maar ook in het beleggingsaspect. Hij volgt de markt. Er wordt een compromis bereikt. De prijs blijft 20000 Fr., maar Khalil-Bey krijgt er naast *'Les dormeuses'* nog een kleiner schilderij bij, waar officieel niet over gesproken wordt. Deze toegift is *'L'Origine du Monde'*, op dat ogenblik nog niet bekend onder deze naam.<sup>243</sup> Het schilderij wordt dus onder tafel verhandeld, bijna clandestien. Dit is geen enkel probleem. De koper is niet van plan het werk in de openbaarheid te brengen. Het is er trouwens niet geschikt voor. Er zal niet naar gevraagd worden, niemand weet immers dat hij het kocht, niemand weet zelfs dat het bestaat.

We moeten er ons van bewust blijven dat deze hele gang van zaken zeer waarschijnlijk is, maar niet onomstotelijk bewezen. Chares Léger is in 1935 de eerste die *'L'Origine du Monde'* identificeert als het kleine schilderij dat samen met *'Les dormeuses'* verkocht werd. Dit is ver na dato en Léger legt niet uit waar hij zijn informatie haalt. Het schilderij had in de tijd van Courbet geen titel,<sup>244</sup> zodat het nooit bij naam genoemd werd. Er is enkel sprake van *'un autre tableau, de moindre format'*. Het tijdstip waarop dit alles gebeurt wijst wel erg in deze richting. Het is tenslotte Bernard Teyssèdre die dit gegeven in verband brengt met de handelspraktijken van Courbet, feiten die wel bewezen zijn.<sup>245</sup>

De geheimzinnigheid rond de aankooptransactie, de provocerende inhoud van het doek en de ongewone bestemming in een badruimte die Khalil-Bey eraan geeft<sup>246</sup>, zijn drie elementen in het verhaal van *'L'Origine du Monde'*, die nauw met elkaar samenhangen. Toch zijn niet alle vragen rond het ontstaan van het schilderij hiermee opgelost. We kunnen deze momenten immers niet met zekerheid in een chronologische volgorde plaatsen. Is er eerst een schilderij met een provocerende inhoud, en daardoor een stilgehouden aankooptransactie en een verborgen bestemming? Of werd de provocerende inhoud voor een nog te vervaardigen schilderij mogelijk omdat het toch ging om een werk waarvan niemand het bestaan zou

<sup>242</sup> Afbeelding 33.

<sup>243</sup> Al deze gegevens worden bevestigd in brieven en documenten. *'L'Origine du Monde'* wordt echter nooit bij naam genoemd. Het doek heeft op dat moment zelfs nog geen naam. Er wordt enkel verwezen naar een kleiner doek.

<sup>244</sup> Op dit feit komen we onmiddellijk terug.

<sup>245</sup> Analyse tot hier op basis van TEYSSÈDRE, B., *op.cit.*, pp. 25 – 52.

<sup>246</sup> Dit wordt meteen verder besproken.

vermoeden en dat juist daardoor een verborgen leven kon leiden. Met andere woorden: bestond dit schilderij al op het ogenblik van de transactie of is het toen besteld?

Uit bovenstaande reconstructie kunnen we niet met zekerheid concluderen dat ‘*L’Origine du Monde*’ effectief een opdracht was, zoals tot nu altijd werd aangenomen. Er blijven steeds twee mogelijkheden bestaan.

*‘Ainsi ne saurons-nous pas si, au cours de sa visite à l’atelier, il avait vu ce tableau et l’avait acheté comme il aurait voulu le faire pour ‘Vénus et Psyché’, ou s’il l’avait tout exprès commandé comme il le fit pour ‘Les dormeuses’.*<sup>247</sup>

Wanneer de twee schilderijen samen in één transactie verhandeld zijn, is het goed mogelijk dat het kleine bijgevoegde paneel een bestaand schilderij was, zodat de koper direct ziet wat hij er als bonus bij krijgt. Hij wordt ermee over de streep getrokken.

Wanneer dit niet zo is, dan is het scenario van een schilderij op bestelling waarschijnlijker. En laten we eerlijk zijn, ‘*L’Origine du Monde*’ is niet zomaar om het even welke opdracht. Het vraagt een zekere vertrouwelijkheid, zelfs voor mannen onder elkaar, om dit onderwerp te bespreken. Deze vertrouwelijkheid is aannemelijk na een aantal ontmoetingen, bijvoorbeeld rond een eerste opdracht.

De beide mogelijkheden blijven open.

Bij de analyse van de verschillende aspecten, zoals de keuze van het onderwerp, het concept en de uitwerking, is het nochtans interessant om te weten of er een opdrachtgever is, en wat zijn vragen en inbreng zijn. In dit geval weten we dit niet met zekerheid. In extremis is het zelfs mogelijk dat Courbet dit schilderij louter voor zichzelf maakte, eventueel in functie van zijn relatie met het model - zoals Rubens het ‘*Pelsken*’<sup>248</sup> schilderde, en Rembrandt zijn ‘*Badende Hendrikje*’<sup>249</sup> - schilderijen die een zekere intimiteit verraden, en die nooit bedoeld waren om verkocht te worden. Met andere woorden: was Courbet alleen bij het schilderen, of keek Khalil-Bey (figuurlijk) over zijn schouder mee. De reeds beschreven ligging van het lichaam, waarbij het lichaam eigenlijk gericht is naar iemand die schuin links achter de schilder zit, zou dit kunnen insinueren.

Wat we wel weten is dit: wat ook de motivaties waren van de schilder of de opdrachtgever, dit schilderij is gemaakt voor privé gebruik, en niet voor de publieke scène, bijvoorbeeld het Salon. Ook dit is belangrijk om te weten. Het schilderij behandelt immers een onderwerp dat zeer gevoelig ligt in de burgerlijke moraal, maar negeert deze volledig. Toch is dit geen openlijke daad van protest, gezien de verborgen bestemming van het doek.

We zien dus hoe ‘*L’Origine du Monde*’ vanaf het prille begin met mysterie is omgeven.

### 3.2.2. Het model.

‘*L’Origine du Monde*’ roept een voortdurende nieuwsgierigheid op naar de vrouw die model stond voor dit schilderij.

*‘Un nom, un nom de femme réelle est enfoui sous chaque tableau de femme nue, et c’est lui que votre curiosité tente de réveiller.’*<sup>250</sup>

<sup>247</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, p. 51.

<sup>248</sup> Afbeelding 34.

<sup>249</sup> Afbeelding 35.

<sup>250</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, p. 353.

Door het realistische karakter van het schilderij wordt dit nog versterkt. Door Courbet's omgang met de verf is er bovendien een spoor van het creatieproces achtergebleven op het doek. De schilder blijft op een bepaalde manier aanwezig, trekt zich nooit volledig terug. Men ervaart nog het strelen van het penseel bij het neerzetten van de vormen.

Hierdoor wordt de situatie opgeroepen waarin het schilderij gemaakt is: de schilder in fysieke aanwezigheid van zijn model. De man die kijkt naar het naakte lichaam van de vrouw. De langdurige situatie van het poseren. Dit blijft tot de verbeelding van het publiek spreken.

*'Quelle femme est restée des heures, des jours, les cuisses écartées tandis que se convertissaient, sur la toile et par les couleurs, en sensation immortelle, sa chair pénétrable? ... C'Est Jo, la Belle Irlandaise! ...'*<sup>251</sup>

Met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid is Joanna Hiffernan de vrouw die voor Courbet poseerde voor zijn omstreden werk. Zij is ook de bruinharige vrouw bij *'Les dormeuses'*, het andere sensuele naakt in hetzelfde jaar voor Khalil-Bey gemaakt. Omstreeks 1866 vertoeft Joanna in de nabijheid van Courbet, voor wie ze regelmatig poseert.

Courbet leert haar in 1862 kennen via zijn vriend, de schilder James Whistler. Op dat ogenblik is ze diens model, minnares en muze. In een Parijs' atelier poseert ze voor Whistler voor *'Symphony in White n°. 1: The white girl'*,<sup>252</sup> vóór het paar terug naar Londen vertrekt.

In de zomer van 1865 vertoeven ze samen met Courbet aan de Normandische kust. Het drietal trekt voortdurend samen op. Ze dineren samen, maken lange nachtelijke strandwandelingen en Jo zingt oude Ierse ballades voor beide mannen.<sup>253</sup>

Courbet, die op dat ogenblik succes kent als portrettist, schildert *'Jo, la belle Irlandaise'*.<sup>254</sup> Jo's vitale schoonheid en haar uitbundige rode haar bewondert hij meer dan de verfijning van de societydames die in zijn studio over de vloer komen, zoals blijkt uit een brief aan Bruyas. *'Parmi les 2000 dames qui sont venues dans mon atelier, plus que la princesse Karoly ou Mlle Aubé, j'ai admiré la beauté d'une superbe rousse dont je commence le portrait.'*<sup>255</sup>

De informele pose geeft een zeker gevoel van intimiteit. Het weelderige loshangende haar dat hem zo aantrekt is prominent in beeld gebracht. Jo houdt een lok ervan omhoog, terwijl ze zichzelf aandachtig bekijkt in de spiegel.

De schilder is erin geslaagd de vrouw een intense wereldse aanwezigheid te geven en drukt in dit portret zijn plezier uit bij het kijken naar haar.<sup>256</sup>

Een vergelijking met *'Symphony in white, N°. 2, The Little White Girl'*,<sup>257</sup> waarbij Jo ook mijmerend voor een spiegel staat, reveleert onmiddellijk hoe verschillend beide kunstenaars dezelfde vrouw in beeld brengen. In beide gevallen is de vrouw in zichzelf gekeerd. Maar bij Courbet is ze, mede dank zij het weelderige, loshangende haar, het toonbeeld van een vrije vrouw, zonder terughoudendheid en met een dynamische levenskracht. De levendige rode haardos herinnert aan jeugd en vitaliteit. Courbet is op dit ogenblik 47 jaar. Hij wordt wat ouder en wat zwaarder.<sup>258</sup> Misschien is hier ook een onderton van nostalgie aanwezig, maar in ieder geval is er hier geen spoor van angst te bespeuren voor dit type vrouw. Het schilderij

<sup>251</sup> Ibidem. Beide citaten zijn ontleend aan een tekst van Philippe Muray, in november 1991 gepubliceerd in Art Press, als reactie op het schilderij dat hij zag op de tentoonstelling in Ornans.

<sup>252</sup> Afbeelding 25.

<sup>253</sup> TEYSSEDERE, B., *op.cit.*, p. 267.

<sup>254</sup> Afbeelding 36.

<sup>255</sup> FERNIER, J.J., *op.cit.*, 1991, p. 19.

<sup>256</sup> FAUNCE, S., NOCHLIN, L., e.a., *op.cit.*, p. 162 – 163.

<sup>257</sup> Afbeelding 37.

<sup>258</sup> Afbeelding 38.

getuigt van onverholen bewondering. De schilder ‘ziet dit graag’. Ook hier wordt de stelling van Sarah Faunce bevestigd, over het positieve vrouwbeeld in de kunst van Courbet. We komen hier later nog op terug.

Courbet maakt vier exemplaren van dit schilderij. Zijn sentimentele gehechtheid aan dit werk en aan de herinneringen die ermee verbonden zijn, weerspiegelt zich in een brief die hij aan Whistler stuurt in zijn laatste levensjaar. Hij getuigt hoe hij Jo’s portret nog bij zich heeft en ook nooit zal verkopen.<sup>259</sup>

Wanneer Whistler het jaar nadien op reis vertrekt naar Chili zoekt Jo Courbet op in Parijs. De schilder voelde zich ongetwijfeld erg tot haar aangetrokken, en waarschijnlijk is ze hier een tijdje zijn minnares geweest. Het passionele karakter van beiden en het genre schilderijen waarvoor ze poseert, versterken deze veronderstelling. In dit jaar worden ‘*Les dormeuses*’, en ‘*L’Origine du Monde*’ geschilderd. Beide schilderijen negeren de geldende morele voorschriften, het ene al explicieter dan het andere, en voor beide staat Jo model.

Hoe de dingen juist verlopen zijn staat niet vast, maar het lijkt onwaarschijnlijk dat Courbet geen seksuele relatie gehad heeft met de vrouw die model stond voor ‘*L’Origine du Monde*’. Hij werd aangetrokken door haar aardse, fysieke en natuurlijke uitstraling. Ze was niet van hoge afkomst en haar opleiding was beperkt, maar ze was een pragmatische, intelligente, vurige en vrijgevochten vrouw.<sup>260</sup> Ze is het type vrouw waarvan men zich kan voorstellen dat ze poseert voor dit schilderij.

Na zijn terugkomst verbreekt Whistler het contact met Courbet en enige tijd later ook met Jo.<sup>261</sup>

Wanneer we deze zaken op een rijtje zetten, dan is het inderdaad mogelijk dat Courbet dit schilderij voor zichzelf maakte. Misschien was het zelfs een grap tussen hen beiden, de schilder en zijn model. Maar in elk geval is het wel haar gezicht, en niet haar lichaam, dat hij als herinnering zorgvuldig bewaard heeft.

### 3.2.3. Een Turks diplomaat in Parijs: de verzamelaar Khalil-Bey.<sup>262</sup>

In een koppige mythe die rond deze man blijft hangen, komen steeds dezelfde beelden naar voor. Het is een rijke oosterling, verspillend en wellustig, met een speciale voorliefde in zijn collectie schilderijen voor het vrouwelijk naakt, liefst zo onbetamelijk mogelijk.

De waarheid is genuanceerder. In 1831 wordt Khalil-Bey geboren in een rijke Turkse familie die in Egypte woont. Zijn opleiding krijgt hij in Parijs waar hij ook zijn eerste officiële functie bekleedt. Hij maakt carrière als diplomaat voor het Ottomaanse Rijk, eerst in Athene, dan in Sint-Petersburg. In de jaren zestig keert hij terug naar Parijs. Waar hij ook verblijft, steeds verkeert hij in de hoogste politieke en culturele kringen. Hij is een handig diplomaat en een ontwikkeld man, een vooruitstrevende geest die mee aan de grondslag ligt van de modernisering en verwestering van het Ottomaanse Rijk.

<sup>259</sup> Ibidem.

<sup>260</sup> JIMINEZ, J.B., *Dictionary of Artist’ Models*, London, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001. Het valt op hoe in dit werk Joanna Hiffernan voorgesteld wordt als een model van Courbet, zonder dat ‘*L’Origine du Monde*’ vernoemd wordt.

<sup>261</sup> TEYSSEDRE, B., *op.cit.*, pp. 266 – 274.

<sup>262</sup> TEYSSEDRE, B., *op.cit.*, pp. 25 – 30, pp. 60 – 62, p. 73 en p. 84..

Hij houdt er een weelderig leven op na en houdt van gokken en paardenrennen. Het burgerlijke sociale leven in de Parijse salons is zijn biotoop. Door een tijdgenoot wordt hij als volgt beschreven: *'C'est un prince tiré d'un conte oriental... qui est resté turc par sa générosité princière et son goût pour les femmes et le jeu, mais qui est devenu parisien par son esprit, son élégance, son amour du théâtre et des arts.'*<sup>263</sup>

Zelf is hij een uitgesproken lelijke man, maar hij is een groot bewonderaar van mooie vrouwen, die hij steeds rond zich verzamelt. Als man van de wereld houdt hij er een vaste maîtresse op na, een mooie vrouw aan wie hij veel geld besteedt, en die zo gekozen is dat ze hem kan introduceren in de hoogste Parijse kringen. Deze vrouw, Jeanne de Tourbey, is een typische demi-mondaine. Ze begon haar loopbaan als actrice, maar verzamelt haar grootste successen als courtisane van belangrijke Parijse persoonlijkheden. De kers op de taart is haar verovering van de prins Jérôme Napoléon. Haar soirées worden bezocht door vele schrijvers en kunstenaars.

Khalil-Bey wordt haar volgende minnaar. Dit bewijst hoe groot zijn mondaine prestige is. Jeanne kan zich immers niet permitteren om het even wie in haar kabinet te ontvangen.

Het is in deze kringen dat Khalil-Bey de geruchten opvangt over *'Venus en Psyché'*, die hem naar het atelier van Courbet en uiteindelijk bij *'L'Origine du Monde'* brengen.

Hij erft het fortuin van zijn vader en besteedt dit aan zijn grote liefdes: paardenrennen, gokken, vrouwen, maar ook het verzamelen van een kunstcollectie. Naast de mondaine levensgenieter is hij immers een intelligent en ontwikkeld man, met een artistieke belangstelling.

Dat zijn kunstcollectie enkel een weerspiegeling is van zijn wellustige persoonlijkheid is onwaar. Bij zijn aankopen laat hij zich bijstaan door de handelaar Paul Durand-Ruel, want hij wil beleggen in zekere waarden. Zijn verzameling bevat veel historiestukken en landschappen van oude en moderne meesters.<sup>264</sup> Hij bezit werken van Eugène Delacroix (1798 – 1863), Jean August Dominique Ingres (1780 – 1867) en Théodore Rousseau (1812 – 1867). Hij volgt geen vaste smaak, maar zoekt kwaliteit en is bereid daarvoor te betalen.<sup>265</sup>

Naast *'L'Origine du Monde'* heeft hij nog een aantal naakten in collectie. Van de hand van Courbet heeft hij nog een *'Badend naakt'*, en natuurlijk *'Les dormeuses'*, dat opgehangen is naast *'Le bain Turc'*<sup>266</sup> Van Ingres. Van deze laatste heeft hij nog een drietal naaktstudies in bezit. Men kan niet zeggen dat het naakt zijn collectie overheerst.

Wel lijkt het erop dat de lesbische liefde hem interesseert. Dit thema is herkenbaar in *'Venus et Psyché'* dat hij net niet kon kopen, het herhaalt zich in *'Les dormeuses'* en men kan het ook in *'Le bain Turc'* terugvinden. Enge Victoriaanse principes zijn zeker niet aan hem besteed.

Francis Haskell omschrijft de collectie als 'Europees' en typisch voor de doorsnee gefortuneerde Parijzenaar uit die tijd. Zijn westerse opvoeding en levenswijze overvleugelen zijn oosterse afkomst. Zijn verzameling bevat een aantal topstukken maar ook enkele vervalsingen. Waarschijnlijk werd hij door de handelaars bedrogen.

<sup>263</sup> HASKELL, F., *Un Turc et ses tableaux dans le Paris du XIX<sup>e</sup> siècle*, in: HASKELL, F., *De l'art et du goût, jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989, p. 364.

<sup>264</sup> TEYSSEDRE, B., *op.cit.*, pp. 26 – 27.

<sup>265</sup> HASKELL, F., *op.cit.*, p. 370.

<sup>266</sup> Afbeelding 39.

In elk geval zijn de stereotiepe interpretaties waarbij zijn oosterse afkomst verbonden wordt met harempraktijken, wellust en uitspattingen, naast de kwestie. Khalil-Bey gedraagt zich in niets anders dan de Europese man van zijn stand en tijd.<sup>267</sup>

'*L'Origine du Monde*' neemt onmiddellijk een aparte plaats in, binnen de collectie. Eigenlijk maakt het er stricto-sensu geen deel van uit. De werken worden tentoongesteld in een galerij waar ze ook door bezoekers kunnen bewonderd worden. Maar het intieme paneel dat hij op mysterieuze wijze verwerft, wordt opgehangen in '*le cabinet de toilette*'. Dit is normaal geen plaats waar de gasten komen. Het is een privé-vertrek, waarschijnlijk een soort luxueuze badruimte, eventueel geïnspireerd op Turkse badgewoontes. Het is een vertrek waar men zich terugtrekt en waar men naakt is. Khalil-Bey houdt het schilderij voor zichzelf. Wanneer hij ernaar kijkt is hij alleen. Het gaat tussen hem en het schilderij.

Een groen gordijn hangt voor het doek. Hij kijkt wanneer hij het wil. Hij speelt een spel van verbergen en ontsluiten, een ritueel.

Dat Khalil-Bey dergelijke genoegens zoekt heeft niet persé een verklaring nodig. Toch meent Bernard Teyssédre een bijkomend argument te vinden in het feit dat de diplomaat waarschijnlijk syphilis had opgedaan, en dat dit de reden was van zijn komst naar Parijs. Als 'warmbloedige' man, die bovendien houdt van alles wat mooi is, smaakt hij het genoeg van het kijken. Zo neemt hij niet het risico een vrouw te besmetten, terwijl hij toch niet alles moet opgeven. Dit zou zijn voorliefde voor lesbische scènes kunnen verklaren. '*Il veut regarder les biches s'ébattre entre elles.*'<sup>268</sup> Dit zou ook de plaats verklaren waar '*L'Origine du Monde*' opgehangen is, een ruimte waar de gelukkige bezitter alleen is en waar het schilderij niemand onnodig hoeft te choqueren.

Het goede leven heeft niet lang geduurd. Speelschulden drijven Khalil-Bey in een bankroet. In december 1867 staat zijn kunstcollectie opgesteld in zijn appartement om per opbod verkocht te worden. De gebroeders de Goncourt die de werken komen bezichtigen herkennen '*Le bain Turc*' van Ingres en '*Les dormeuses*' van Courbet. Van '*L'Origine du Monde*' geen spoor. Ook de kleine catalogus die de verkoop begeleidt vermeldt het schilderij niet. Opvallend is dat ook '*Les dormeuses*' hierin ontbreken, hoewel de gebroeders de Goncourt het werk nog zagen in de voorafgaande tentoonstelling. Het was opgehangen naast '*Le bain Turc*' van Ingres. Ze noteren hun reactie in hun dagboek: '*Et voilà comment ces deux extrémités de l'art, ces deux idiots populaires ont traduit le nu de la femme.*'<sup>269</sup> Positief klinkt dit in elk geval niet.

De verkoop brengt 635000 Fr. op. De werken van Courbet liggen niet goed in de markt. Ze brengen stuk voor stuk minder dan de helft op van de geschatte waarde.<sup>270</sup>

Khalil-Bey vertrekt als ambassadeur naar Wenen. Vóór zijn dood aan een hersenziekte in 1879 verblijft hij nog éénmaal voor enkele maanden in Parijs.

Het is bijzonder opvallend hoe tijdgenoten '*L'Origine du Monde*' onmiddellijk in verband brengen met Khalil-Bey en hoe zijn Turkse afkomst hierbij steeds expliciet vermeld wordt. Alsof men in de culturele afstand een verklaring en vergoelijking zoekt voor het bestaan van dit schilderij. Dit kan mede verklaren waarom men dit schilderij zo graag als een opdracht ziet van deze 'vreemdeling', terwijl dit in feit niet bewezen is. Dit behoort zagezegd niet tot de eigen cultuur. Dit neemt niet weg dat de eerste sporen van '*L'Origine du Monde*' inderdaad naar de collectie van Khalil-Bey verwijzen.

Tussen 1867 en 1889 is er geen spoor. '*L'Origine du Monde*' lijkt verdwenen.

<sup>267</sup> HASKELL, F., *op.cit.*, p. 380 - 382.

<sup>268</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, p. 61.

<sup>269</sup> HASKELL, F., *op.cit.*, p. 377.

<sup>270</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, pp. 73 - 74.

### 3.2.4. Receptie: Eigentijdse reacties op ‘L’Origine du Monde.

Het kleine ritueel van de ontsluiting heeft Khalil-Bey ook voor een beperkt aantal gasten opgevoerd. Zij die aanwezig mochten zijn, getuigen erover. Zo raakt het bestaan van dit bijzondere werk bekend, zonder dat men er een echt beeld van heeft. De nieuwsgierigheid wordt geprikkeld en het mysterie gaat een eigen leven leiden.

De eigentijdse getuigenissen zijn niet talrijk, maar wel zeer verscheiden en interessant.

In 1867 verschijnt een karikatuur die verwijst naar ‘*L’Origine du Monde*’ in een satirisch dagblad.<sup>271</sup> Dit is althans de veronderstelling van Bernard Teyssèdre. De schilderijen op de tekening zijn alle identificeerbaar, alleen het vijgenblad stelt een probleem. Dit zou ‘*L’Origine du Monde*’ zijn<sup>272</sup>, waarvan men het bestaan kent, maar waarvan men geen concreet beeld heeft en dat bovendien, zelfs in een karikatuur, ondenkbaar is als voorstelling.

In 1878 publiceert Maxime Du Camp zijn ‘*Les Convulsions de Paris*’, een pamflet tegen de Commune. Daarin wil hij ook Courbet een veeg uit de pan geven. Hij omschrijft de schilder als een verrader van de kunst, die bovendien geen enkel moreel principe kent. Een man die op deze wijze de goede smaak tart op het gebied van kunst en moraal, kan niet anders dan politiek verkeerd zijn. Het ganse stuk druipt van de wrok vanuit de gevestigde orde tegen de schilder-communard. Dit alles zet de schrijver kracht bij door een schilderij te beschrijven dat hij jaren voordien zag: *‘Pour plaire à un très riche musulman qui payait ses propres fantaisies au poids de l’or et qui, pendant quelque temps, eut à Paris une certaine notoriété due à ses prodigalités, Courbet, ce même homme dont l’intention publiquement avouée était de renouveler la peinture française, fit un portrait de femme bien difficile à décrire. Dans le cabinet de toilette du personnage étranger auquel j’ai fait allusion, on voyait un petit tableau caché sous un voile vert. Lorsqu’on écartait le voile, on demeurait stupéfait d’apercevoir une femme de grandeur naturelle, vue de face, extraordinairement émue et convulsée, remarquablement peinte, reproduite con amore, ainsi que disent les Italiens, et donnant le dernier mot du réalisme. Mais par un inconcevable oubli, l’artisan, qui avait copié son modèle sur nature, avait négligé de représenter les pieds, les jambes, les cuisses, le ventre, les hanches, la poitrine, les mains, les bras, les épaules, le cou et la tête ... Il est un mot qui sert à désigner les gens capables de ces sortes d’ordures, dignes d’illustrer les oeuvres du marquis de Sade, mais ce mot je ne puis le prononcer devant le lecteur, car il n’est utilisé qu’en charcuterie.’*<sup>273</sup>

Een aantal dingen vallen op in dit stukje tekst. De toon is hatelijk. Courbet, smerig en normenloos als hij is, heeft dit schandalige stuk gerealiseerd, enkel om aan de grillen en grollen van een rijke vreemdeling te voldoen. De idee voor dit verwerpelijke schilderij komt van buiten de eigen maatschappij. Enkel in het hoofd van zo iemand kan deze perverse fantasie ontstaan zijn.

Maar wat moet men zich voorstellen bij deze vrij minutieuze, maar onjuiste beschrijving. De schrijver omschrijft dit als een vrouwenportret, maar als men alles weglaat wat de schilder ‘vergeten’ is, wat blijft er dan nog over? Enkel het geslacht, en niets anders, geen dijen, heupen, buik of borsten, die er nochtans wél op staan. In zijn beschrijving verraadt Du Camp de blik waarmee hij gekeken heeft.

<sup>271</sup> Afbeelding 40.

<sup>272</sup> TEYSSÈDRE, B., *op.cit.*, pp. 64 – 65.

<sup>273</sup> TEYSSÈDRE, B., *op.cit.*, pp. 93 – 94.

Een ander verhaal vertelt hoe Khalil-Bey een diner geeft. Courbet is onder de genodigden. Na het eten spoeden de gasten zich naar een luxueus ‘cabinet de toilette’, waar een schilderij hangt. Een gast vertelt: *‘Après le diner, on était là, regardant...admirant...On s’épuisait en phrases enthousiastes: C’est merveilleux...Courbet ne bronchait pas ... On recommençait ... Cela durait depuis dix minutes. Courbet n’en avait pas assez. A la fin, on s’arrêta, on ne trouva plus rien. Courbet alors de dire avec sa grosse voix grasseyante et traînante: Vous trouvez cela beau... et vous avez raison... Oui, cela est beau... Oui, cela est très beau, et tenez, Titien, Véronèse, leur Raphaël, MOI-MÊME, nous n’avons jamais rien fait de plus beau.’*<sup>274</sup>

Uit dit citaat blijkt het arogante gedrag van de schilder in dit gezelschap. Hij koestert zich in de bewondering, om dan met één zin alle reacties van tafel te vegen als compleet naast de kwestie. Men moet niet reageren op de inhoud van het werk, maar op het kunstwerk als dusdanig.

Tussen de papieren van Jules-Antoine Castagnary wordt een gedicht gevonden onder de titel: *‘Sur un tableau de la collection Khalil-Bey.’* Ik vind het de moeite waard om het hier te citeren.

*‘Ne soulève pas le rideau  
Qui cache à tes yeux cette toile;  
Le formidable objet qu’il voile  
N’aurait pour toi rien de nouveau.*

*Tu l’as connu dès qu’a ton âme  
Monta le feu des passions;  
Et nulle de tes actions  
Soit généreuse, soit infâme,*

*En dépit de toi, depuis lors  
Sans même que tu le comprisses,  
N’eut pour but d’autres bénéfices  
Que le régal de ses trésors.*

*Tu lui dois tes premières larmes  
Et tes plus vifs ravissements  
Comme les plus durs châtiments  
Quand il te blesse de ses armes.*

*Tu lui dois tes ambitions,  
Tes calculs, tes luttes, tes crimes,  
Tes aspirations sublimes,  
Tes plus sales corruptions.*

*Tu lui dois d’être ridicule  
Quand, de te trahir curieux,  
Pour quelque autre voluptueux<sup>275</sup>  
Il s’entr’ouvre, fourbe crédule.*

<sup>274</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, p. 98.

<sup>275</sup> Dit is volgens Teyssedre een Freudiaanse woordspeling op ‘antre voluptueux’ (wellustige spelonk).

*Tu lui dois d'obéir toujours;  
D'être comme un chien à la chaîne;  
D'avoir l'âme pleine de haine,  
Le coeur tout rempli de détours.*

*C'est lui qui te courbe avant l'âge  
Et, de noirs, fait tes cheveux blancs,  
C'est lui qui t'ébrèche les dents,  
Lui qui te plombe le visage.*

*Tu lui dois la vie, en un mot.  
Comme il nous ravale à ses heures!  
Pauvre bestiole, quand tu pleures,  
Comme il te chante 'l'enfant-do'!*

*Profond, mystérieux, vorace,  
Sphinx que mystifier distrait,  
L'univers sur lui passerait,  
Il n'en garderait nulle trace.*

*Suave et trop souvent fécond  
Pour le préféré qui le fête,  
Il tient une vengeance prête  
Pour quiconque lui fait affront.*

*Pas un de nous qui n'eut affaire  
A ce monstre délicieux.  
A Jupiter, en haut des cieux,  
Que de sottises il fit faire!*

*Tous, du plus petit au plus grand,  
Ont eu sujet de le maudire;  
Sganarelle comme Shakespeare  
Ont été vus, par lui, pleurant.*

*Saluez-le tous à la ronde,  
Saluez-le plus bas, plus bas,  
Car – il en faut rougir – hélas!  
C'est lui qui gouverne le monde.'* Getekend: 'Outis', dit betekent 'niemand' in het Grieks.<sup>276</sup>

Wie deze dichter ook was, ook hij reageert enkel op wat hij ziet, een vrouw, met gespreide benen, uitnodigend. Dit beeld zet hem aan tot een tekst over de macht van de seksualiteit. 'Ce monstre délicieux, qui gouverne le monde'. Dit vrouwelijke beeld wordt verbonden met onweerstaanbare aantrekkingskracht, mysterie en gevaar. Onmiddellijk krijgen we een misogynie reflex.

Hij tekent met Niemand. Zoals Odysseus, die zichzelf Niemand noemde nadat hij de cycloop blind maakte. Wanneer men de reus vroeg wie hem dit aangedaan had, kon hij niet anders dan

<sup>276</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, pp. 64 – 66.

antwoorden: ‘Niemand’.<sup>277</sup> Niemand schoof het gordijn opzij en zag wat er te zien was. Niemand schreef een gedicht. Niemand wil voor deze dingen uitkomen. Iedereen kan niemand zijn. De dubbele moraal van de 19<sup>e</sup> eeuw, gevat in één woord.

29 juni 1889 schrijft Edmond de Goncourt in zijn dagboek over een schilderij dat hij zag bij de La Narde, een kunsthandelaar gespecialiseerd in Japanse prenten, dikwijls met erotische inhoud: *‘De La Narde me dit: ‘Connaissez-vous ça?’ et il ouvre avec une clef un tableau, dont le panneau extérieur montre une église de village dans la neige, et dont le panneau secret, peint par Courbet pour Khalil-Bey, représente un ventre de femme au noir et proéminent mont de Vénus sur l’entrebâillement d’un con rose. Devant cette toile que je n’avais jamais vue, je dois faire amende honorable à Courbet: ce ventre c’est beau comme la chair d’un Corrège.’*

Eindelijk iemand die de zaken benoemt zoals ze zijn, weliswaar in zijn dagboek! Zelfs Léger durft in 1929 deze formulering nog niet integraal overnemen in zijn citaat.<sup>278</sup> Rond het schilderij zelf is de pudeur even groot gebleven. Het staat in een achterkamertje waar de handelaar, nochtans gespecialiseerd in erotische prenten, het op een geheimzinnige manier toont aan een selectie van zijn klanten.

Het schilderij is nooit publiekelijk getoond geweest. We weten dus niet hoe erop gereageerd zou zijn. Toch kunnen we ons daar een beeld van vormen.

Een basiswaarde is de burgerlijke deugdzaamheid. Kunst moet hieraan bijdragen. Veel avant-gardekunstenaars worden daardoor in de eerste plaats veroordeeld als ondermijners van de publieke moraal. Dat is de reden dat kunstwerken als *‘Vénus et Psyché’* niet getoond kunnen worden. Het gaat niet om het kunstwerk, maar om wat erop voorgesteld wordt. Twee vrouwen in een erotische omhelzing, dat is tegennatuurlijk, onaanvaardbaar. Of dit een bestaande realiteit weerspiegelt of niet, is minder belangrijk, maar dit mag zeker niet getoond worden.

Met *‘L’Origine du Monde’* is het nog erger gesteld. Niet enkel mag dit schilderij niet getoond worden, er mag zelfs niet over gesproken worden. Niemand mag zelfs weten dat men keek.

De reacties die we kennen bevestigen dit. Du Camp gebruikt het werk om de ‘grootste zwijnerijen’ te illustreren. Een dichter ondertekent met ‘Niemand’. Eén iemand, Edmond de Goncourt, durft het schilderij als kunstwerk te prijzen. Maar dat gebeurt in een dagboek.

Courbet had gelijk dit werk niet publiek te maken, zoals Khalil-Bey gelijk had zijn doek in een ‘cabinet de toilette’ weg te stoppen achter een groen gordijn. *‘L’Origine du Monde’* is niet vertoonbaar. Het schilderij ruikt niet enkel naar schandaal. Het is taboe.

### 3.2.5. De verdere geschiedenis: L’Origine du Monde gaat ondergronds en krijgt een naam.

Over de periode tussen 1867 en 1889 weten we niets met zekerheid. Maar dat het schilderij nog even ontoonbaar is blijkt. Het gordijn is verdwenen, maar het wordt vervangen. Voortaan bevindt *‘L’Origine du Monde’* zich in een kastje dat met een sleuteltje geopend moet worden. Het gordijn is vervangen door een sneeuwlandschap met kasteel.<sup>279</sup> Of Courbet dit schilderde, in welke omstandigheden, of wie dit gevraagd heeft, weten we niet met zekerheid.

Er bestaat wel een hypothese over wat in deze periode met het schilderij gebeurde.

<sup>277</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, p. 66.

<sup>278</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, p. 119.

<sup>279</sup> Afbeelding 41.

'*Les dormeuses*' is buiten de officiële verkoop om door Khalil-Bey verkocht aan de operazanger Jean-Baptiste Faure. Deze heeft ook '*La femme à la vague*'<sup>280</sup> van Courbet in zijn collectie. Misschien bezit hij nog een derde naakt waarover, net als vroeger, zelfs niet gesproken wordt: '*L'Origine du Monde*' ...

Opvallend is het wel dat de volgende eigenaar van '*Les dormeuses*', de Geneefse chirurg Auguste Réverdin, zijn schilderij ophangt achter een groen gordijn. Waar heeft hij de inspiratie hiervoor vandaan? Misschien bezat Faure inderdaad '*L'Origine du Monde*' en vertelde hij het verhaal van het groene gordijn dat met het schilderij meekwam.

In deze periode krijgt het schilderij een naam: '*L'Origine du Monde*'. Het minste wat je kunt zeggen is dat dit geen neutrale titel is. De oorsprong van de wereld. Wie is het die in dit schilderij meer zag dan een lichaam, op de meest prikkelende manier uitgesteld ten behoeve van de man en zijn lusten, een pornografische voorstelling?

Courbet gaf de titel niet, want dan zouden degenen die het werk bij Khalil-Bey zagen er zeker in deze termen naar verwezen hebben. Dit doen ze echter niet. Wanneer erover gesproken wordt, dan wordt het werk telkens omschreven - de voorstelling, de plaatsing in een 'cabinet de toilette', het groene gordijn – zodat we weten waarover het gaat. Aangezien we niets zeker weten van 1867 tot 1889 en dan weer van 1889 tot 1913 kunnen we niet achterhalen wie deze poëtische geest geweest is. Het is verleidelijk deze inspiratie toe te schrijven aan Jean-Baptiste Faure, de operazanger, een lyrisch kunstenaar, maar zoals reeds gezegd hebben we eigenlijk geen aanwijzing en zeker geen bewijs hiervoor.

In elk geval weten we dat het schilderij, wanneer het in de jaren dertig opduikt bij de volgende eigenaar, '*L'Origine du Monde*' genoemd wordt. Er bestaat een kleine kans dat de titel gegeven is door deze man, baron de Hatvany. Maar Charles Lèger die hem contacteerde in verband met zijn opzoekingen, heeft het thema van de titelgeving nooit rechtstreeks aangekaart. Men is dus aangewezen op veronderstellingen. De woorden van de baron laten vermoeden dat hij het schilderij altijd onder deze naam gekend had, ook reeds op het ogenblik van de aankoop dus.

In 1913 biedt de Parijse galerij Bernheim-Jeune het ensemble, '*L'Origine du Monde*' en het maskerende paneel met het besneeuwde landschap, te koop aan. Baron François de Hatvany, een Hongaarse schilder en verzamelaar neemt het mee naar zijn land. Het landschap wordt onmiddellijk doorverkocht aan baron Herzog van Budapest, via wie het in het museum van deze stad terechtkomt. Hatvany is enkel geïnteresseerd in het naakt.<sup>281</sup> Hoewel '*L'Origine du Monde*' niet voorkomt in de archieven van de galerij Bernheim-Jeune, kan het verhaal daar toch bevestigd worden. Men verklaart: '*Au début du siècle 'L'Origine du Monde' était un tableau entouré de mystère car à l'époque il était contraire aux bons moeurs, c'est pourquoi il ne figure pas dans nos archives.*' Het landschap echter wordt er wel vermeld.<sup>282</sup>

Hatvani bezit nog een ander werk van Courbet, '*Les lutteurs*'<sup>283</sup>. Charles Lèger, op dat ogenblik bezig met een overzichtswerk over Courbet, zoekt Hatvani op en komt zo '*L'Origine du Monde*' toevallig op het spoor. Het schilderij wordt vernoemd in de overzichtswerken van Lèger van 1929 en 1948, echter zonder dat een afbeelding is afgedrukt.<sup>284</sup>

<sup>280</sup> Afbeelding 42.

<sup>281</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, pp. 131 – 132.

<sup>282</sup> TEYSSÉDRE, B., p. 134.

<sup>283</sup> Afbeelding 10.

<sup>284</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, pp. 141 – 143.

De collectie van Hatvany raakt tijdens de tweede wereldoorlog verspreid. In 1944 wordt een deel van de verzameling overgebracht naar Zwitserland. *'L'Origine du Monde'* behoorde misschien tot dit lot.<sup>285</sup> Anderen beweren dat het werk gestolen werd door de Duitsers en nadien in beslag genomen is door de Russen. Het is moeilijk geruchten en feiten te scheiden. We weten niet echt hoe het doek de oorlog doorkwam.

Omstreeks 1947 komt Hatvany zich in Parijs vestigen. Het politieke klimaat in Hongarije is ongezond geworden voor een rijke aristocraat. Het schilderij, dat hij ofwel continu in bezit had, ofwel opnieuw verwierf, reist met hem mee. Sylvia Lacan, de echtgenote van Jacques Lacan, getuigt dat het schilderij het IJzeren Gordijn overstak, verstoppt op de bodem van een koffer.

Jacques Lacan verwerft in 1955 *'L'Origine du Monde'* voor 1 500 000 Fr. Zijn vrouw had het doek ontdekt via een tussenpersoon. *'Ainsi Courbet retrouvait-il, grâce à la Femme, l'univers feutré du monde Parisien'*.<sup>286</sup> De gerenommeerde psychoanalyticus hangt het schilderij op in zijn buitenverblijf.

De architect Maurice Kruk, die Jacques Lacan vrij goed kent, getuigt over diens kunstcollectie: *'J'ai le sentiment que Lacan les avait réunies sous son toit simplement pour les interroger à loisir. A la manière dont il revendiquait parfois les raisons de son attachement aux révélations qu'elles lui procuraient, il m'a toujours semblé que tout ce qu'il possédait lui était utile à tout moment pour sa réflexion; que la présence des oeuvres et leur contact coutumier allaient avec sa façon de vivre. Leur valeur tenait soit à des liens familiaux ou amicaux, soit aux mystères et aux énigmes qu'elles contenaient et qui le stimulaient.'*<sup>287</sup>

Het zou een interessante studie zijn om de banden tussen *'L'Origine du Monde'* en de psychoanalytische theorieën van Lacan te bestuderen. Was het schilderij een bron van inspiratie, is zijn belangstelling voor het schilderij gevolg van zijn theorie of heeft dit er allemaal niets mee te maken?

Lacan bewaart de stilte. Hij verraadt nooit publiekelijk waar het werk zich bevindt. Het schilderij wordt niet uitgeleend voor tentoonstellingen. Slechts weinigen krijgen het te zien in de volgende kwart eeuw. Allerhande speculaties doen de ronde. Misschien is het geheimzinnig doek zelfs vernietigd. Lacan zwijgt. Hij is nog discreter dan Khalil-bey, die het niet kon laten nu en dan eventjes het gordijn weg te schuiven voor een bezoeker.

Het schilderij hangt in een soort loggia. Lacan wil het schilderij niet in een uithoek hangen waar nooit iemand komt, want hij wil dit inspirerende doek regelmatig bekijken, comfortabel. Toch kan of wil ook hij dit doek niet zomaar ophangen. Het kunstwerk krijgt een plaats in een doorgangsruimte, maar niemand weet dat het er hangt. Het is immers opnieuw bedekt door een ander doek. Ditmaal is er geen sleutel nodig, maar is er een verborgen mechanisme ingebouwd. Opnieuw is dit fascinerende beeld voorbehouden voor uitverkorenen.

Het 'masker' dat *'L'Origine du Monde'* nu opgezet krijgt, heeft niets toevalligs. De kunstenaar die het realiseert, André Masson behoort tot de familie. Hij is gehuwd met Rose, de zus van Sylvia Lacan.<sup>288</sup> Zijn werk laat vermoeden dat hij een geschikt kunstenaar is voor

<sup>285</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, p. 418.

<sup>286</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, p. 185. Teyssède citeert hierbij een uitspraak van J.J. Fernier uit 1991.

<sup>287</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, pp. 189 – 190.

<sup>288</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, p. 192.

deze opdracht. Hij heeft een uitgebreid erotisch oeuvre. Zijn schilderij *'La Terre'*<sup>289</sup> van 1939 illustreert zijn belangstelling voor het onderwerp op een frappante wijze. Bovendien is Masson een groot bewonderaar van Courbet.<sup>290</sup>

Op een bruin-okeren achtergrond is met witte lijnen een landschap getekend.<sup>291</sup> Tegelijkertijd stelt dit ook het lichaam van *'L'Origine du Monde'* voor. Het landschap is een vrouw, naakt liggend in het gras. De vrouw is een landschap, een stuk natuur, met bergen en wolken. De heuvels zijn borsten. Struiken en bloemetjes schieten op in de lies en in de oksel. Het schaamhaar doet denken aan vlammen, een opvlammend vuur dat ontspringt in de vagina.

Wanneer we dit werk vergelijken met *'La Terre'*, dan valt op hoe Masson het schilderij van Courbet 'vertaalde' in zijn eigen stijl.

Hier wordt een subtiel spel gespeeld met verhullen en onthullen. De twee panelen stellen hetzelfde voor. Masson toont een abstractere versie van de fysieke realiteit die Courbet brengt. Terwijl het bedekt, toont het masker wat erachter zit. Het buitenpaneel bereidt de kijker voor, evenwel zonder de confrontatie af te zwakken. Integendeel. Na het 'kunstige' van het paneel van Masson, komt wat Courbet schilderde over als de natuur zelf.

We kunnen ons voorstellen hoe Lacan heimelijk geniet wanneer hij met zijn gasten langswandelt en misschien even blijft stilstaan voor het werkje van Masson. Een lichte spanning. 'Het kan toch niet dat je het niet ziet!' Maar niemand ziet iets. Natuurlijk niet, want niemand die hier nu voorbij wandelt heeft ooit *'L'Origine du Monde'* gezien.

### 3.2.6. Een verdwenen schilderij duikt weer op.

Toch is het in de periode dat Lacan het werk bezit dat voor het eerst afbeeldingen ervan bekend worden. In 1967 publiceert de seksuoloog G. Zwang voor het eerst een foto in zijn *'Le sexe de la femme'*. Dezelfde foto komt terug in een boek van 1969 van Guiseppa Maria Lo Duca: *'L'histoire de l'érotisme'*. De titels verraden dat het hier niet gaat om werken over kunst. *'L'Origine du Monde'* wordt direct verbonden met seksualiteit en erotiek.<sup>292</sup> Tot 1967 had niemand, buiten de enkelen aan wie Lacan het schilderij toonde, een beeld van de voorstelling. Men weet dat het bestaat of bestaan heeft, en men kent er beschrijvingen van. Meer niet. Kort na de creatie in de 19<sup>o</sup> eeuw was het werk bij meer mensen bekend dan dit het geval is tot de jaren zestig, zeventig van de 20<sup>o</sup> eeuw.

In 1977 wordt er voor het eerst een foto van het werk gepubliceerd in een kunstcontext. Dit gebeurt in de catalogus van de tentoonstelling Marcel Duchamps in het Centre Pompidou te Parijs. Het is *'le curieux rapport entre cette académie généreusement écarquillée et la posture du nu d'Etant donnés, semblablement privé de visage et d'extrémités'* die hier de aanleiding toe is.<sup>293</sup>

Een jaar eerder had Hélène Toussaint een retrospectieve opgezet over Courbet in het 'Grand Palais'. Ze krijgt de toelating van Sylvia Lacan om *'L'Origine du Monde'* tentoon te stellen. De museumdirectie weigert het werk echter, omdat gevreesd wordt voor een te grote toevloed van bezoekers.<sup>294</sup>

<sup>289</sup> Afbeelding 43.

<sup>290</sup> FERNIER, J.J., *op.cit.*, 1991, pp. 17 – 19.

<sup>291</sup> Afbeelding 44.

<sup>292</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, pp. 228 – 229.

<sup>293</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, p. 249.

<sup>294</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, p. 248.

In 1978 wordt het doek met een foto opgenomen in de oeuvrecatalogus van Courbet door Robert Fernier. Het spel met de clandestiniteit is voorbij.<sup>295</sup> Toch weet het publiek nog steeds niet *waar* het schilderij zich bevindt. De enkelen die het weten zijn gebonden door discretie. In 1981 sterft Jacques Lacan. Zijn vrouw, Sylvia, behoudt het schilderij. Vanaf nu worden regelmatig foto's gepubliceerd.

In 1988 wordt het werk voor het eerst getoond aan het publiek, op de tentoonstelling '*Courbet reconsidered*' opgesteld door Sarah Faunce en Linda Nochlin in Brooklyn. Men vermeldt hier dat het doek vroeger bezit was van Jacques Lacan, en nu in andere, onbekende particuliere handen is overgegaan.

De Fransen wordt voor het eerst een blik gegund op '*L'Origine du Monde*' in 1991 op de tentoonstelling '*Les yeux les plus discrets*' in het Musée Courbet te Ornans. De catalogus wordt opgesteld door Jean-Jacques Fernier.<sup>296</sup> '*L'Origine du Monde*' wordt er getoond samen met erotisch werk van André Masson. Het publiek reageert verontwaardigd op valse geruchten dat het werk eigendom is van buitenlanders en voor lange tijd Frankrijk zal verlaten. Fernier zwijgt over de eigenaar. Blijkbaar heeft hij zich hiertoe verbonden.

In 1994 wordt een boek verboden omwille van een voorstelling op de voorpagina van '*L'Origine du Monde*'. De wet Jolibois verbiedt immers elke productie, transport of verdeling van '*un message à caractère violent ou pornographique*'. Het valt op hoe gewelddadig en pornografie in één wetsartikel samen en zonder onderscheid worden genoemd. Het publiek reageert opnieuw verontwaardigd op deze censuur.<sup>297</sup>

Het valt mij op hoe bij het hier gebruikte boek van Bernard Teyssédre uit 1996, de voorstelling van het schilderij op een losse wikkel gedrukt is. Blijkbaar was ook hij onzeker, en wilde hij het risico niet lopen dat zijn boek uit de handel genomen zou worden. Bij problemen kon de wikkel verwijderd worden.

Na de dood van Sylvia Lacan wordt '*L'Origine du Monde*' geschonken aan de Franse staat om de successierechten te vereffenen. Vanaf 1995 wordt het opgenomen in de collectie van het Musée d'Orsay en wordt het permanent tentoongesteld.

### 3.2.7. De geschiedenis van het verbergen.

Dit soms wat zakelijke overzicht van de feiten toont hoe de geschiedenis van '*L'Origine du Monde*' één lang verhaal is van heimelijkheid en mysterie. Het niet blootgeven van het schilderij kan dus niet enkel vanuit de mentaliteit van de 19<sup>e</sup> eeuw verklaard worden. Is er iets in het werk zelf dat dit uitlokt? Wat kan dit stuk van de receptiegeschiedenis, nl. hoe de opeenvolgende eigenaars met het schilderij omgaan, ons over het schilderij zelf vertellen?

Tot 1995 wordt '*L'Origine du Monde*' op een dubbele manier verborgen. Hoewel men weet dat dit schilderij bestaat, weten slechts enkele 'vertrouwelingen' waar het werk zich bevindt. Geen enkele eigenaar komt hier publiekelijk voor uit. Maar dat was blijkbaar nog niet voldoende. Het schilderij wordt daarenboven altijd afgedekt!

<sup>295</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, p. 264.

<sup>296</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, p. 348 – 349.

<sup>297</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, p. 372.

Hoewel *'L'Origine du Monde'* bij Khalil-Bey in een strikte privé-ruimte opgehangen is, waar niemand hoefde te komen, is het bedekt met een groen gordijn. Dit moet een speciale bedoeling hebben, die waarschijnlijk nauw samenhangt met de functie die het schilderij van in het begin vervulde voor deze eerste eigenaar. Khalil-Bey verbergt het schilderij voor zichzelf. Maar hij hoeft het groene gordijn maar weg te schuiven, om zoals in de oosterse dans van de zeven sluiers, het begeerde lichaam van een naakte vrouw te ontbloten. Een erotisch spel, een voyeuristisch ritueel, vol zinnelijkheid waarin het moment van de onverhulde naaktheid uitgesteld wordt om zo de spanning en de begeerte op te drijven, een sensueel spel van verbergen en onthullen. De voorstelling is té naakt, té direct om op zich te blijven boeien, maar opgenomen in dit spel, functioneert ze perfect.

We kunnen ons ook voorstellen hoe de aanwezigheid van het gordijn tot de verbeelding spreekt van de gasten, enkele gegadigden, die hij meeneemt naar zijn 'cabinet de toilette', mannen onder elkaar, en misschien zo nu en dan een vrouw. Het werk krijgt er een mysterieus aura door. Dit wordt nog versterkt door de oosterse afkomst van de eigenaar.

De situatie is totaal anders wanneer *'L'Origine du Monde'* weggestopt zit achter een besneeuwd landschap. Zelfs het verhullen wordt hier verhuld. Een gordijn draagt de boodschap in zich dat het ergens vóór hangt, maar van een schilderij verwacht men dit niet. Daar kan men iets verstoppen zonder dat er direct naar gezocht wordt.

Hier zien we de dubbele moraal verschijnen. De ware voyeuristische aard die niet voldoet aan de geldende moraal, wordt braafjes toegedekt. Uiterlijk en innerlijk, bovengronds en ondergronds zijn twee verschillende werelden. Voor wie men niet wil tonen wat achter de façade (van het schilderij en van de man) zit, is alles veilig verborgen. Maar een sleutel is voldoende om het begeerde - dat eigenlijk verboden is en dus goed weggestopt - binnen bereik te brengen. Dit is geen spel meer.

Natuurlijk kan deze constructie ook opgezet zijn door een handelaar die op deze manier voor zijn toekomstige klant meteen het alibi erbij levert.

Geen wonder dat de Hatvany de twee doeken opnieuw scheidt. Deze twee schilderijen hebben niets met elkaar te maken. Ze hebben geen band, of het moet de schuld zijn, de clandestiniteit, het overspel tegenover de opgelegde moraal die men overtreedt, maar naar de mond spreekt. Hoe Hatvany met het schilderij omgaat is jammer genoeg niet bekend.

Lacan voegt een interessant stukje verhullingsgeschiedenis toe aan dit verhaal. Hoewel de zeden in de jaren vijftig van de 20<sup>e</sup> eeuw grondig gewijzigd zijn tegenover deze van de 19<sup>e</sup> eeuw, wordt het schilderij opnieuw bedekt. En hier bestaat er opnieuw een interessante band tussen *'L'Origine du Monde'* en haar masker, het schilderij van André Masson. Lacan speelt een spel van onthullen en verbergen. Alles ligt zichtbaar voor het grijpen, en toch ziet men het veelal niet.

Bernard Teyssèdre ontleedt deze situatie bij Lacan nog verder. Volgens hem is er een essentieel verschil met de situatie bij Khalil-Bey. Wanneer men een schilderij achter een gordijn verbergt, dan beseft men wanneer het gordijn weggeschoven is, dat het schilderij het eindpunt is. De situatie is duidelijk. Het gordijn verhult, het schilderij onthult, in dit geval zelfs vrij letterlijk. Bij een schilderij dat achter een schilderij verborgen is, ligt dit anders. Hier neemt het schilderij twee functies op. Het verhult en het onthult. Men is dus niet meer zeker. Men weet nooit of er achter het ontblote schilderij niet nog iets verborgen is, of men de essentie bereikt heeft.<sup>298</sup> Dit lijkt mij een interessante redenering wanneer we hier het feit bij betrekken dat Lacan een psychoanalyticus is. Hij gaat uit van een gelaagd bewustzijn, waarvan een deel voor ons toegankelijk is en een ander deel niet, terwijl het ons wel

<sup>298</sup> TEYSSÈDRE, B., *op.cit.*, p. 15.

voortdurend tekens doorstuurt. Hoewel alles dus reeds te zien is in het eerste beeld (het schilderij van Masson), is zelfs met het laatste beeld (het schilderij van Courbet) nog niet alles onthuld. Steeds blijven we op zoek naar de waarheid over onszelf en over het leven.

Op een bepaalde manier hebben we ook hier te maken met een ritueel, maar van een andere orde dan bij Khalil-Bey. Dit tot seksualiteit gereduceerde vrouwenlichaam overstijgt hier het direct concreet seksuele. Het wordt een symbool. Het wordt eros, levenskracht, omgeven door mysterie. Het wordt opgenomen in het analytische denken van zijn eigenaar.<sup>299</sup>

Nu hangt het schilderij in een museum en is het spel van verbergen definitief voorbij.

Het verbergen is dus een constante in de geschiedenis van dit schilderij. Het realistische en openlijk seksuele karakter van het werk is hiervoor verantwoordelijk. Zelfs wanneer de moraal versoepelt, blijft dit een confronterende voorstelling.

Maar hóe dit gebeurt varieert sterk en hangt nauw samen met de persoon die op dat ogenblik het werk bezit. Dit toont wel aan hoe verschillend men erop reageert.

Het gordijn en het sneeuwlandschap zijn op totaal verschillende manieren antwoorden op de erotische en zelfs pornografische aspecten van de voorstelling. Het schilderij van Masson en de manier waarop Lacan met dit schilderij omgaat, laten vermoeden dat men hieraan eventueel diepgaander interpretaties verbindt, misschien in verband met de seksualiteit. Natuurlijk kan de intellectuele achtergrond van Lacan, als psychoanalyticus, hiervoor méér verantwoordelijk zijn dan het schilderij.

Bij de analyse komen we hierop terug.

---

<sup>299</sup> Het is niet mijn bedoeling dit hier inhoudelijk uit te diepen. Dit kan enkel onderwerp zijn van een gespecialiseerde studie.

#### **HOOFDSTUK 4: ANALYSE VAN DE BEELDTAAL BIJ VOORSTELLINGEN VAN HET VROUWELIJK NAAKT.**

'*L'Origine du Monde*', geschilderd in 1866, lijkt zonder voorgaande in de geschiedenis van de voorstelling van het vrouwelijke naakt. De directe, onverbloemd seksuele en vrije manier waarop het vrouwenlichaam in beeld wordt gebracht, lijkt ver vooruit op zijn tijd. Maar is dat wel zo?

Uit het eerste hoofdstuk kennen we de dubbele moraal die de 19<sup>o</sup> eeuw beheerst op het vlak van de seksualiteit. Daarom is het interessant om het beeldmateriaal dat in die periode circuleert te analyseren. Naast de officiële schilderkunst, aanvaard als hoge cultuur en getoond op de Salons, bestaan er andere media die een meer ondergronds equivalent kennen. In de parallelle werelden, gevolg van de gespleten seksuele moraal, kent elke 'ruimte' haar eigen regels en grenzen. Wat toegelaten is, hangt af van de context waarin het moet functioneren. Openlijke erotiek en pornografie worden verguisd door de officiële moraal, maar kennen een levendige productie en verhandeling in die andere, ondergrondse wereld.

Gezien de levenswijze van Gustave Courbet, ook in zijn omgang met vrouwen, kunnen we veronderstellen dat hij ook dit 'officieuze' materiaal gekend heeft. In bepaalde gevallen zijn de aanwijzingen concreet, in andere niet. Maar in elk geval zijn de parallellen met zijn werk dikwijls opvallend.

Bovendien weten we dat de schilder regelmatig elementen uit de populaire cultuur in zijn kunst verwerkt. Dit speelt in op de behoefte van het Realisme om de eigentijdse realiteit zo goed mogelijk te vatten en zo kunst en leven dichter bij elkaar te brengen. Bij werken als '*L'enterrement à Ornans*' en '*La rencontre*' zijn deze invloeden onderzocht en aangetoond.

In het vorige hoofdstuk is gebleken dat veel elementen in de geschiedenis van het schilderij onzeker blijven. Vooral de exacte omstandigheden van het ontstaan zijn onduidelijk. We kunnen daar dus geen conclusies aan verbinden. Vandaar dat we ons in dit hoofdstuk concentreren op het beeld zelf. Door dit te vergelijken met andere voorstellingen die er op één of andere manier bij aanleunen, maar er toch van verschillen, wil ik pogen de eigenheid van '*L'Origine du Monde*' te vatten. Onvermijdelijk zal hier op bepaalde ogenblikken een begin gemaakt worden van de analyse van het werk zelf.

Wát wordt voorgesteld en hóe gebeurt dit? Dit zijn de vragen die wij ons hier stellen. Gezien de verscheidenheid worden de verschillende media afzonderlijk besproken, met vooral aandacht voor de invloeden die er kunnen geweest zijn op '*L'Origine du Monde*'.

#### **4.1. Erotische en pornografische prenten.**

Het lijkt mij vanzelfsprekend de erotische en pornografische tekeningen van de 19<sup>o</sup> eeuw en van wat vroeger even van dichterbij te bekijken. De tekenkunst is meestal niet bedoeld voor de verkoop, maar blijft in mappen of schriften bij de kunstenaar. Het zijn schetsen, vingeroefeningen, studies of zaken die gewoon voor het eigen plezier gemaakt worden. Ze zijn dan ook veelal vrijer tegenover allerlei normen en conventies dan de schilderkunst. Veel pornografische en erotische prenten komen daarenboven niet in de openbaarheid zoals schilderijen, zelfs al worden ze verkocht. Ze leiden een meer verborgen leven.

Dit is bijvoorbeeld het geval bij Jean August Dominique Ingres (1780-1867), wiens schetsboeken zijn meest erotische tekeningen bevatten. Een schrift daterend van tussen 1800 en 1806 kan als voorbeeld genomen worden. De voorstellingen zijn sterk erotisch geladen en expliciet in hun voorstellingswijze. Het geslachtsorgaan van de vrouwen is dikwijls opvallend in beeld gebracht. Iets dergelijks vinden we niet terug in zijn schilderkunst. We zien vriende paartjes<sup>300</sup>, een lesbische scène<sup>301</sup> en een naakte vrouw die uitgestrekt ligt op een bed.<sup>302</sup> Vooral deze laatste tekening is interessant. De vrouw ligt achterovergeleund, lichtjes schuin uitgestrekt op de lakens, de dijen gespreid. Wanneer we het beeld op de juiste plaatsen zouden afsnijden, dan krijgen we de compositie van *'L'Origine du Monde'*. Ook in de tekening van Ingres vormen de geslachtsstreek, de bovenbenen en de romp het brandpunt van de belangstelling. Deze elementen zijn het meest uitgewerkt, terwijl de lijnen vervagen naar de uiteinden van armen en benen toe. Ook het gezicht is eerder vaag. De schets mist de natuurlijk ontspannen houding van het schilderij.

Dit alles toont aan dat, ondanks het ontbreken van de voorstellingen in de schilderkunst, dezelfde kunstenaars met soortgelijke thema's bezig zijn en zoeken naar oplossingen. Courbet stond zeker niet alleen. Hij kan dergelijke tekeningen en hun plastische zoeken gekend hebben.

Naast persoonlijke erotische variaties op het thema door kunstenaars zoals Ingres, bestaat er een uitgebreide productie van pornografische tekeningen. Ze functioneren in een ondergrondse wereld waar de heersende normen oneindig veel toleranter zijn. Integendeel, de losbandigheid heerst hier als een gebod. Bijna alles is er mogelijk; veel is er te koop. De prenten die circuleren in deze parallelle wereld zijn expliciet en niets verhullend, soms hard en vulgair, en ondanks de 'variatie' vrij eentonig. De directheid van *'L'origine du Monde'* is, hoewel nooit gezien binnen het genre van de schilderkunst, zeker niet nieuw.

Op deze prenten worden seksuele fantasieën gedetailleerd afgebeeld. Variatie wordt gezocht via de houdingen, het aantal of de identiteit van de deelnemers aan orgieën. De beide geslachten zijn meestal op de voorstelling vertegenwoordigd.<sup>303</sup> Soms staan de droom of de fantasie centraal, of de fascinatie voor het geslachtsorgaan van de andere.<sup>304</sup> Ook *'L'Origine du Monde'* weerspiegelt deze fascinatie.

Toch zijn de verschillen opvallender dan de gelijkenissen.<sup>305</sup> De prenten zijn narratief, direct leesbaar en vol schunnige details uitgewerkt. Ze zijn gericht op directe, vanzelfsprekende

<sup>300</sup> Afbeeldingen 45 en 46.

<sup>301</sup> Afbeelding 47.

<sup>302</sup> Afbeelding 48.

<sup>303</sup> Afbeelding 49.

<sup>304</sup> Afbeeldingen 50 en 51.

<sup>305</sup> We beperken ons hier tot een vergelijking van wat afgebeeld is, zonder in te gaan op het verschil tussen tekenen en schilderkunst. Op het effect van het medium wordt ingegaan bij de analyse.

‘consumptie’. De beelden willen de lust opwekken. De voorstellingen roepen geen verdere vragen op.

‘*L’Origine du Monde*’ is, hoewel even direct, van een totaal andere orde. Men kan zeker de pornografische inslag van het werk bevragen<sup>306</sup>, maar toch blijft er steeds een zweem van mysterie omheen hangen, iets wat bij de prenten niet het geval is. Bovendien heeft Courbet geen verhaal nodig. Het beeld, ontdaan van elk narratief detail, volstaat.

Bij een prent van Jules Adolphe Chauvet uit 1848 en getiteld ‘*Le Centre du Monde*’<sup>307</sup>, vallen de gelijkenissen op, zowel in het beeld als in de titel. In een ononderbroken stroom verlaten volwassen figuurtjes de vulva centraal in het beeld. Onmiddellijk vormen ze paartjes die zich in een seksuele orgie storten. Centraal in de wereld ziet deze mannenblik de seksualiteit met het vrouwelijk geslachtsorgaan als fysieke uitdrukking ervan. Ook het idee van kringloop, voortzetting van de dingen is aanwezig en wordt uitgedrukt via seksualiteit, het lichaam van de vrouw en de voortplanting.

We zien een fantasierijke voorstelling, vol details en doorspekt met ludieke elementen, die we als kijker kunnen verkennen en gaandeweg ontdekken. De grote vrouwenfiguur, bij wie formele gelijkenissen met ‘*L’Origine du Monde*’ opvallen, is voor ons het meest interessant. Het centraal voorstellen van het vrouwelijk geslachtsorgaan, het opgetrokken laken en het opvallende afsnijden van de benen en de romp waardoor ook het hoofd afwezig is, komen op beide voorstellingen voor. De engeltjes die het laken ophouden als een soort eredoek en zo het onderlichaam van de vrouw ontbloten, vormen in de tekening een grappig detail, een knipoog naar barokke taferelen. De vingers van de hand met een kanten mouw, beroeren lichtjes het geslacht. Aan de rand van de tekening zien we nog net de kousenbanden die de benen boven de knieën omsluiten, een typisch detail in het genre van de vulgaire, pornografische prenten.<sup>308</sup> Dit alles ontbreekt bij Courbet. Hierdoor valt op hoe verschillend beide voorstellingen zijn. Het liggende lichaam, diagonaal in beeld gebracht op het schilderij, is ontdaan van de typische iconografische details eigen aan de 19<sup>o</sup> eeuwse pornografische prenten. De vergelijking toont aan hoe origineel het schilderij van Courbet is. In zijn monumentaliteit en uitstraling is het ver verwijderd van wat we op deze prent zien. Elke anekdotiek is verdwenen. Alleen de essentie blijft, het onderlichaam van een vrouw, als object van interesse voor de blik van de man. Toch straalt het beeld ook een zekere sensualiteit uit die in de prent volledig ontbreekt.

De analoge titel en de formele gelijkenissen maken het verleidelijk om in ‘*Le centre du Monde*’ een directe inspiratiebron voor ‘*L’Origine du Monde*’ te zien. Maar gezien Courbet zijn werk niet zelf deze titel gaf<sup>309</sup> vervalt dit argument. Dit neemt niet weg dat Courbet deze prent of iets gelijkaardigs gekend kan hebben. Wat het bestaan van deze tekening wel bewijst is dat er binnen het genre van de pornografische prenten zeker een beeldtaal bestond zoals die door Courbet wordt uitgewerkt in ‘*L’Origine du Monde*’. Wanneer Courbet dergelijke voorstellingen bekijkt, dan zullen deze hem niet enkel concreet inhoudelijk, als man, maar ook formeel, als kunstenaar, geboeid en geïnspireerd hebben.

Bij een volgende prent zien we een achterovergeleund vrouwenlichaam.<sup>310</sup> De afsnijdingen zijn te vergelijken met deze bij ‘*L’Origine du Monde*’, maar het lichaam is in de diepte veel minder perspectivistisch uitgewerkt. Het verkorte perspectief van het schilderij van Courbet, ontbreekt hier. En natuurlijk is er hier de humor!

<sup>306</sup> Dit wordt bij de analyse van het werk dan ook gedaan.

<sup>307</sup> Afbeelding 52.

<sup>308</sup> FARWELL, B., *Courbet’s baigneuses and the rhetorical feminine image*, in: HESS, T., NOCHLIN, L., *Women as sex object: Studies in erotic art 1730 – 1970*, New- York, 1972, pp. 69 – 70.

<sup>309</sup> Zie geschiedenis van het schilderij.

<sup>310</sup> Afbeelding 53.

Bij een veel vroegere prent van Jean-Jacques Lequeu (1757 – 1826) is de gelijkenis opvallend. Deze begaafde tekenaar heeft naast vele architectuurtekeningen ook een aantal anatomische studies gemaakt. Zijn *'L'Infâme Vénus couchée, posture lubrique d'après nature'*<sup>311</sup> valt daarbij op. Nergens is de formele gelijkenis met *'L'Origine du Monde'* zo opvallend. Het lichaam van de liggende vrouw is op een gelijkaardige manier schuin in beeld gebracht en afgesneden. De vagina en het schaamhaar trekken direct de aandacht. Toch heeft de voorstelling ook iets van een landschap. Het verfijnde tonalisme geeft volume aan het lichaam.

Het noteren van benamingen bij delen van dit lichaam, en de omschrijving 'd'après nature', willen deze tekening als het ware een wetenschappelijke inslag meegeven, maar het eerste deel van de titel weerlegt dit onmiddellijk. Bij een vergelijking met de droge en kille anatomische tekening uit een encyclopedie, blijkt het verschil overduidelijk.<sup>312</sup> De tekening van Lequeu is van een totaal andere orde. Dit is de enige prent die hier besproken werd die, qua uitstraling en sfeer enigszins met *'L'Origine du Monde'* te vergelijken is.

De analyse van de prenten en tekeningen toont aan, zonder de concrete inspiratiebronnen te kunnen aanwijzen, hoe in het genre talrijke mogelijke voorbeelden circuleerden. Courbet kon, wat zijn beeldtaal betreft, hierop terug vallen. Toch brengt hij een voorstelling van een totaal andere aard. De banaliteit en platvloersheid van veel van deze prenten, schetsen zoals deze van Ingres en de tekening van Lequeu uitgezonderd, ontbreken. Zijn beeld is uitgezuiverd en monumentaal.

---

<sup>311</sup> Afbeelding 54.

<sup>312</sup> Afbeelding 55.

## **4.2. De fotografie.**

### 4.2.1. Relatie tussen fotografie en schilderkunst in de negentiende eeuw.

De afsnijdingen van het beeld, de close-up en de verkorting van het liggende lichaam doen aan de fotografie denken. Dit jonge medium staat halverwege de 19<sup>de</sup> eeuw nog in zijn kinderschoenen. Het is zich technisch volop aan het ontwikkelen en verkent zijn mogelijkheden. De fotografie wordt in eerste instantie niet als een kunstvorm ervaren, maar wordt geprezen om haar gedetailleerde en waarheidsgetrouwe weergave van de werkelijkheid.<sup>313</sup> Zo legt ze niet enkel de zichtbare realiteit vast in afbeeldingen, maar maakt ook dingen zichtbaar die aan het blote oog ontsnappen. Op deze wijze zal de fotografie een grote bijdrage leveren aan de studie van de beweging.<sup>314</sup> Het menselijk lichaam wordt reeds vroeg een belangrijk onderwerp. Onderzoeken in de geneeskunde en de psychiatrie werken hier stimulerend. Zij gebruiken de fotografie om hun kennis met beeldmateriaal te illustreren. Deze fotografie heeft geen ander doel dan objectief te zijn en streeft een letterlijke neerslag van de zichtbare werkelijkheid na.<sup>315</sup>

In het begin ontwikkelt de fotografie zich in nauwe samenhang met de schilderkunst. De fotografen waren dikwijls opgeleid als schilder. Vroege opnames zijn dan ook eerder gedacht vanuit de schilderkunst, dan vanuit de mogelijkheden van het nieuwe medium. Maar geleidelijk ontwikkelt er zich ook een invloed in omgekeerde richting. Door de confrontatie met de fotografische beelden, wordt de blik van zowel schilder als publiek geleidelijk beïnvloed, zonder dat men hier bewust bij stilstaat. De camera leert anders te kijken.<sup>316</sup> Een onderwerp wordt vanuit een andere hoek opgenomen of wordt ‘lukraak’ afgesneden, anders dan men bij de compositie van een schilderij gewoon is.

Schilders zien al vlug hoe de fotografie hen van dienst kan zijn. In het begin integreren slechts weinigen een specifieke cameravisie in hun werk. De meesten zien foto's louter als een hulpmiddel bij het onthouden van de details van hun onderwerp. Ze vervangen de voorbereidende schetsen van vroeger.<sup>317</sup>

De foto krijgt meest bijval bij schilders van het naakt, als vervanging van het levende model.<sup>318</sup> Deze modellen zijn immers duur, zelfs onbetaalbaar voor beginnende schilders. Een model verdient in 1850 vier frank om vier uur te poseren. De veel gevraagde, mooie Joodse vrouwen krijgen zes frank. Een thuiswerkster verdiende niet meer dan anderhalve frank per dag.<sup>319</sup>

Daarnaast zijn er ook technische voordelen. In ‘*The photographic News*’ verschijnt in januari 1865 het volgende citaat: ‘*The photographer has an immense advantage over the painter by reason of his being able to obtain a view of the entire figure at once upon the focusing plate*’.<sup>320</sup>

<sup>313</sup> EWING, W., *The body. Photoworks of the human form*, London, Thames and Hudson, 1994, p. 21.

<sup>314</sup> EWING, W., *op.cit.*, p. 20.

<sup>315</sup> EWING, W., *op.cit.*, p. 15 – 18.

<sup>316</sup> VAN DEREN, C., *The painter and the photograph. From Delacroix to Warhol*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1972, p. 1.

<sup>317</sup> VAN DEREN, C., *op.cit.*, p. 15.

<sup>318</sup> Dit is zeker zo vanaf het ogenblik dat de dure daguerreotype, waarvan telkens maar één exemplaar bestaat, versterkt worden door procédés die meerdere afdrucken mogelijk maken.

<sup>319</sup> DE DECKER HEFTLER, S., *Le nu photographique. Art impur – Art realiste*, in: *Photographies*, 1984, nr. 6, décembre, pp. 58 – 59.

<sup>320</sup> EWING, W., *op.cit.*, p. 60.

Via de fotografie krijgt men soms onverwachte inzichten in de tweedimensionale voorstelling van het menselijke lichaam. Technische problemen, zoals de verkorting van lichaamsdelen die op een bepaalde wijze in het beeld geplaatst zijn – een probleem dat men reeds kent sinds de Renaissance<sup>321</sup> - kunnen grondig bestudeerd worden.<sup>322</sup> De camera registreert het beeld zoals het zijn ‘oog’ binnenkomt, zonder dat voorafgaande kennis deze ‘onschuldige’ blik beïnvloedt.

Sommige fotografen specialiseren zich voor deze specifieke afzetmarkt bij schilders. Ze leggen boeken aan met modellen in verschillende houdingen.<sup>323</sup> Willen ze hun foto's verkocht krijgen, dan moeten ze in de eerste plaats voldoen aan de eisen van de academische schilderkunst. Deze naaktfotografie volgt dus niet haar eigen regels, maar wel deze van de schilderkunst. De naakten worden gefotografeerd in klassieke houdingen en met de gebruikelijke accessoires.<sup>324</sup> De naaktfotografie neemt op deze wijze haar plaats in binnen de academische praktijk en opleiding.<sup>325</sup>

De ondergeschikte rol van de fotografie tegenover de schilderkunst, is het thema van een foto van Oscar Gustave Rejlander. Het kind, dat de jonge fotografie voorstelt, geeft de schilder een bijkomend penseel.<sup>326</sup>

Vanzelfsprekend heeft men problemen met de realistische uitstraling van de naaktfoto's. Afbeeldingen van naakte lichamen schokken de Victoriaanse moraal. Enkel wanneer ze opgenomen zijn in de context van de hogere kunsten of van de wetenschappen, zijn ze aanvaardbaar. Bij de wetenschappen moeten ze objectief zijn. Bij de kunsten mogen ze dat niet zijn, maar moet hun realiteitswaarde afgezwakt worden door de voorgeschreven idealisering. Het waarheidsgetrouwe karakter van de naaktfoto's, enerzijds geprezen omdat hierdoor het model kan vervangen worden, wordt anderzijds als problematisch ervaren. Het feit dat deze foto's ongeïdealiseerde, levensechte en identificeerbare vrouwen voorstellen, maakt hen op zich onaanvaardbaar.<sup>327</sup> Enkel in hun dienstbare rol tegenover de schilderkunst hebben ze recht van bestaan.

Maar dit realisme en de prikkeling die ervan uitgaat, trekt anderen juist aan. De pornografie kent haar vertegenwoordigers ook binnen de fotografie en ook hier heerst de dubbele moraal. Wie niet tevreden is met de halfslachtige academische naakten zoekt het elders, maar natuurlijk niet openlijk. Er bestaat een clandestiene pornografische productie en distributie. Het onderwerp van deze voorstellingen is telkens jong en vrouwelijk, de cliënten zijn bemiddelde mannen en de makers zijn anoniem, gezien de strafbaarheid van de praktijk.<sup>328</sup> Sommige van deze foto's zijn nog zeer 'braaf' en beogen een erotische prikkeling van de kijker.<sup>329</sup> Ze zijn te situeren in een schemerzone tussen de academische praktijk en de openlijke erotiek. Andere afbeeldingen zijn expliciet pornografisch.<sup>330</sup>

Eugène Delacroix (1798 – 1863) is een schilder die enthousiast de fotografie omarmt, op de typische wijze die we hierboven beschreven. Volgens hem helpt de fotografie de zwakte van het menselijke zicht te compenseren. Een foto is meer dan een spoor, zoals een schets dat is.

<sup>321</sup> Afbeelding 56.

<sup>322</sup> EWING, W., *op.cit.*, p. 62.

<sup>323</sup> EWING, W., *op.cit.*, pp. 21 – 22. Afbeelding 57.

<sup>324</sup> Afbeeldingen 58 en 59.

<sup>325</sup> DE DECKER HEFTLER, S., *op.cit.*, p. 28.

<sup>326</sup> Afbeelding 60.

<sup>327</sup> EWING, W., *op.cit.*, pp. 62 – 63.

<sup>328</sup> EWING, W., *op.cit.*, p. 23.

<sup>329</sup> Afbeeldingen 61 en 62.

<sup>330</sup> Afbeeldingen 63 en 64.

Het is een spiegel van het object. Ons oog corrigeert en interpreteert steeds wat het ziet, zelfs zonder dat wij ons hiervan bewust zijn. Een foto past deze correctie niet toe en levert dus een accurate observatie op die Delacroix volledig ten dienste stelt van het creatieve schildersproces. Het is niet de bedoeling de foto, die geen afstand neemt van de lelijkheid van de dingen, letterlijk te volgen. In het kunstwerk wordt dit gecorrigeerd. Daar wordt de schoonheid gecreëerd, maar deze is door de tussenkomst van de foto geënt op de werkelijkheid.<sup>331</sup> Daarbij is de fotografie voor hem een goed hulpmiddel voor anatomische studie.<sup>332</sup> Zij is niet méér dan een tussenstap tussen de werkelijkheid en het kunstwerk.

#### 4.2.2. Het Realisme en de fotografie.

In het theoretische discours wordt er al vlug een verband gelegd tussen de ontwikkeling van het Realisme en de opkomst van de fotografie. Charles Baudelaire schrijft in 1859 in een reactie op het Parijse Salon: *‘Elke dag opnieuw vermindert de kunst haar zelfrespect, door door de knieën te gaan voor de externe realiteit; elke dag is de schilder meer gedreven om te schilderen wat hij ziet, in plaats van wat hij droomt. Kun je een eerlijke toeschouwer vinden die zegt dat de invasie van de fotografie geen aandeel heeft in deze jammerlijke toestand?’*<sup>333</sup>

De fotografie wordt door velen niet beschouwd als een kunst. Ze kent geen stijl. Ze levert slechts een beeld, gemaakt door een machine. Het werk van de realisten wordt hiermee gelijkgesteld. Het is even vulgair, lelijk, zwak en heeft even weinig met kunst te maken.<sup>334</sup> Kunst mag immers niet louter imitatie zijn, maar moet het resultaat zijn van intellectuele en visuele verfijning. Kunst moet de werkelijkheid op een hoger niveau tillen. Courbet daarentegen weigert dit. Het verwerpen van de idealiserende vervormingen is zelfs een fundamentele keuze van het Realisme. Men spreekt dan ook over *‘banale scènes, enkel een daguerreotype waardig’*,<sup>335</sup> *‘voorstellingen, die men foutief voor daguerreotypes zou kunnen nemen, met een lomphed die men altijd krijgt als men de natuur neemt zoals ze is, en deze voorstelt zoals ze gezien wordt’*.<sup>336</sup> Het Realisme is een vijand van de kunst, en heeft de fotografie als medeplichtige.

Zowel het Realisme als de fotografie worden miskend. Beide zijn meer dan enkel een neerslag van het zichtbare uiterlijk van de dingen. Vanuit beide richtingen komt er reactie. De inbreng van de kunstenaar is essentieel. Doorheen dit discours worden visies op kunst, op fotografie en op de relaties tussen beide, gewijzigd en verdiept.<sup>337</sup>

De critici zien zowel het Realisme als de fotografie te eng, maar toch hebben ze niet helemaal ongelijk wanneer ze verbanden leggen tussen de ontwikkeling van de fotografie en het Realisme. Courbet maakt herhaaldelijk gebruik van foto's. In zijn schilderkunst wil hij een waarheidsgetrouw beeld ophangen van de maatschappij van zijn tijd. Hij vertrekt van een diepgaande observatie van de werkelijkheid, maar hij wil de dingen doorgronden. Enkel de natuur geeft toegang tot de waarheid. Hij zal voor zijn voorstellingen dus steeds vertrekken van deze natuur, die hij ongeïdealiseerd weergeeft. Dit is echter geen gemakkelijke opgave. Diepgewortelde picturale tradities en conventies verhinderen een neutrale blik. Academische

<sup>331</sup> Afbeelding 65.

<sup>332</sup> Afbeelding 66.

<sup>333</sup> VAN DEREN, C., *op.cit.*, p. 11. Vrije vertaling uit het engels.

<sup>334</sup> SCHARF, A., *op.cit.*, p. 95.

<sup>335</sup> SCHARF, A., *op.cit.*, p. 96.

<sup>336</sup> SCHARF, A., *op.cit.*, p. 96.

<sup>337</sup> SCHARF, A., *op.cit.*, p. 95.

normen en idealisering en hebben zowel de kunstenaar als het publiek het onschuldige kijken afgeleerd. Hier is de fotografie een hulpmiddel om de visuele werkelijkheid getrouw en gedetailleerd vast te leggen. De fotografie is ‘un miroir qui se souvient’.<sup>338</sup> De camera is voor de schilder een oog dat registreert. Het is bovendien een middel dat toelaat dit ogenblik van registratie te bewaren.

#### 4.2.3. Courbet en de fotografie.

In het biografische gedeelte zagen we reeds hoe de talrijke portretten van Courbet zijn veelvuldige contacten met fotografen weerspiegelen. We weten ook dat hij de fotografie inschakelde in zijn kunstpraktijk. De afbeeldingen van het kasteel van Chillon, gemaakt tijdens zijn ballingschap in Zwitserland, zijn letterlijke weergaves van foto's.<sup>339</sup>

Hij gebruikt de fotografie ook als hulpmiddel bij zijn studies van naakten. Het vervangen van het levende model door een fotografische afbeelding werd reeds door velen vóór hem gedaan. Het is de manier waarop hij met deze beelden omgaat die nieuw is, maar die wel parallel loopt met zijn werkwijze met levende modellen. Het levensechte van deze naaktfoto's, dat voor anderen zo gênant is dat het in hun kunst weggewerkt wordt, is voor Courbet juist interessant. Modellen en foto's worden zonder idealisering geschilderd. Dit maakt hen aanwezig, herkenbaar en levend, en meteen ook aanstootgevend. Meestal vertrekt hij van dezelfde academisch geïnspireerde foto's als zijn collega's. Het zijn niet de poses, die ook bij Courbet dikwijls vrij klassiek zijn, die de essentie uitmaken van zijn realisme. Wel de afwezigheid van het 'Ideaal'. Hierin weerspiegelt zich zijn strijd voor de waarheid.

Dat Courbet foto's gebruikte wordt bewezen door verschillende bronnen.

In 1854 vraagt hij in een brief aan Bruyas om ‘...een foto van een naakte vrouw, waar ik reeds over sprak. Ze zal achter mijn stoel staan, in het midden van het schilderij’. Dit citaat slaat op de naakte vrouw in het ‘Atelier’. Het zou een foto kunnen zijn uit een serie die Julien Vallou de Villeneuve tussen 1853 en 1854 maakte. De houding met de drapering voor de borst, de stand van het hoofd en de haardracht laten dit vermoeden.<sup>340</sup>

In 1858-1859 maakt een vriend van Courbet in een brief aan Fantin-Latour melding van een schilderij, ‘een op een bed liggende naakte vrouw, met een raam dat uitzicht geeft op een landschap. Hij (Courbet) maakte het van een foto.’<sup>341</sup>

Ook andere naakten zijn waarschijnlijk mede door tussenkomst van de fotografie gerealiseerd. Verschillende foto's laten dit vermoeden.<sup>342</sup> Op welke wijze de schilder ze gebruikte staat niet vast. Misschien vervingen ze het model. Misschien waren ze louter inspirerend op vlak van de beweging of van de houding die hij het model liet aannemen. Het valt meteen op hoe academisch de houdingen zijn. Dit geldt ook voor foto's die gevonden werden in het atelier van Courbet te Ornans.<sup>343</sup> In 1871 beklagt Courbet zich nog in een brief over de diefstal ‘d'un carton de photographies de femmes nues dans mon pupitre’.<sup>344</sup> Dit alles bewijst dat hij deze fotografie goed moet gekend hebben.

<sup>338</sup> HUMBERT, C., *L'amour du progrès, ou Courbet chez le photograph*, in: FERNIER, J.J., e.a. *Courbet, l'amour*, Catalogue de l'exposition estivale 1996, Ornans, Simon Imprimeur, 1996, p. 142.

<sup>339</sup> Afbeelding 67 en 68.

<sup>340</sup> SCHARF, A., *op.cit.*, pp. 98 – 99. Afbeelding 69.

<sup>341</sup> SCHARF, A., *op.cit.*, p. 99.

<sup>342</sup> Afbeeldingen 70 en 71.

<sup>343</sup> Afbeeldingen 72.

<sup>344</sup> HUMBERT, C., *op.cit.*, p. 145.

Foto's die Courbet wil gebruiken worden soms expliciet door hem gedictieerd. In een brief aan Castagnary beschrijft hij de foto van Charles Reutlinger die hij wil gebruiken voor een schilderij van zijn vriend Proudhon: *'le grand portrait qu'il a fait du philosophe selon ma pose'*. De briefwisseling aan Proudhon bevestigt hoe er inderdaad via foto's gezocht werd naar een geschikte houding.<sup>345</sup>

Wanneer Courbet later pogingen onderneemt om zijn werk via de fotografie bekendheid te geven en om er zelfs verkoopbare reproducties van te maken, ondervindt hij hoe moeilijk het is om een goede foto van een schilderij te maken: *'Nous avons été très occupés ces temps-ci à faire des photographies ... Il n'y a rien de si difficile que ces opérations là, nous avons fait essayer par trois ou quatre photographes qui n'y pouvaient rien...'*<sup>346</sup> Deze zaken tonen aan hoe Courbet actief met het medium bezig is.

Het contact van Courbet met het nieuwe medium en het gebruik dat hij ervan maakt is zeer verscheiden. Soms gebruikt hij een foto, die hij al dan niet zelf componeert in samenspraak met een fotograaf, vrij letterlijk. De foto vervangt een model, of is voor hem gewoon een neerslag van de werkelijkheid, een soort geheugensteun. Soms helpen foto's hem zijn composities op te zetten of laat hij zijn modellen houdingen aannemen die hij bestudeerde via de fotografie.

#### 4.2.4. *L'Origine du Monde* en de fotografie.

In de literatuur gaat men ervan uit dat dit schilderij tot stand kwam met een levend model. De realistische, gedetailleerde en coloristische uitwerking van het lichaam laten dit inderdaad vermoeden. We zoeken dus geen concrete foto die het model kon vervangen.

We kunnen stellen dat het eigene van een fotografische beeld iets is dat de kunstenaar in zich meedraagt, gezien de frequente, actieve en gevarieerde contacten die hij ermee had. Zelfs als hij er niet rechtstreeks naar teruggrijpt, is deze beeldtaal passief bezit. Fotografische invloeden zijn niet meer uit te sluiten. De positieve ingesteldheid tegenover de fotografie die Courbet er, in tegenstelling tot veel tijdgenoten, op na houdt, versterkt deze waarschijnlijkheid nog.

Wat wij hier zoeken zijn invloeden op vlak van de beeldtaal: gezichtspunt, afsnijding, focus, compositie enz.

De foto van afbeelding 63 toont een meisje in dezelfde achteroverliggende houding als het lichaam op het schilderij. Hierdoor kan de kijker de vrije blik gegund worden tussen de benen. Dergelijke voorstellingen, die men enkel in de pornografische fotografie vindt, kunnen inspirerend gewerkt hebben voor Courbet. De academische naakten werden rechtstaand of horizontaal liggend in beeld gebracht. Maar hoewel de foto zo gemaakt is dat het geslachtsorgaan expliciet en zeer direct in beeld wordt gebracht, is hier de focus afwezig die *'L'Origine du Monde'* kenmerkt, en die verkregen wordt door de afsnijding van het beeld.

Dikwijls poseerden dezelfde modellen voor zowel fotografen als schilders. Dit geldt bijvoorbeeld voor Augustine Legaton, zoals we uit briefwisseling tussen haar en Courbet kunnen opmaken.<sup>347</sup>

Deze Augustine Legaton stond tussen 1852 en 1860 ook model voor naaktfoto's van verschillende fotografen. Van haar is onder meer een foto van Alexis Gouin bekend, gemaakt

<sup>345</sup> HUMBERT, C., *op.cit.*, p. 142-143.

<sup>346</sup> HUMBERT, C., *op.cit.*, p. 155.

<sup>347</sup> HUMBERT, C., *op.cit.*, pp. 143 – 144.

na 1853.<sup>348</sup> Deze foto wordt in de literatuur herhaaldelijk in verband gebracht met *'L'Origine du Monde'*, evenwel zonder echt de gelijkenissen en verschillen te analyseren. Het is plausibel dat Courbet deze of soortgelijke foto's zag, gezien zijn contacten met het model en met de fotograaf.

De vrouw ligt met de kleren opgetrokken en de benen wijd gespreid, zich zo volledig tonend aan de kijker. De positie van benen, bilnaad en lichaam en de half liggende houding zijn opvallend gelijk op foto en schilderij. Courbet heeft de foto niet gekopieerd, maar kan hier inspiratie gevonden hebben voor de houding van zijn model.<sup>349</sup> We weten immers dat hij de fotografie soms in deze zin gebruikte.

Toch hebben we bij Courbet een totaal andere voorstelling.

De vrouw op de foto ligt in een ietwat geforceerde, ongemakkelijke houding. Men ziet hoe ze poseert, zich expliciet tonend. Het lichaam op het schilderij van Courbet ligt ontspannen op de lakens. Ook zij toont zich, maar het element van de pose ontbreekt hier. Het werk straalt bovendien meer warmte en erotische intimiteit uit. De foto zal men nooit interpreteren als een vrouw die zich toont aan haar minnaar. Het schilderij draagt die mogelijkheid wel in zich.

De begrenzingen van het beeld en de afsnijdingen zijn totaal verschillend bij de twee werken. De fotograaf toont zijn model volledig, op de onderbenen en voeten na. Haar lichaam ligt net onder de diagonaal en vult op deze wijze de helft van het beeldvlak. De vrouw kijkt de toeschouwer geamuseerd aan. Het zijn de kousenbanden en de opgetrokken kledij die de naaktheid begrenzen en benadrukken.

Bij Courbet vult het naakte lichaam het beeld volledig. Waar de fotograaf de naaktheid begrenst met de kledij, snijdt Courbet zijn beeld af. Hij focust op het onderlichaam, de vrouw als identificeerbaar individu niet enkel figuurlijk uitschakelend, maar haar volledig uit het beeld werend. Is dit het toppunt van pornografie, het lichaam als object van lust, uitgesteld voor de blik van de man? We komen hierop terug bij de interpretatie van het schilderij in het vijfde hoofdstuk.

Het valt op hoe Courbet, hoewel hij niet streeft naar een academische idealisering, toch esthetiserend werkt. De vormeloze bos schaamhaar van het fotomodel is mooi gemodelleerd. Courbet speelt met de volheid van een pelsje en de doorzichtigheid ervan, met zien en vermoeden.

De sterke afsnijding van het beeld is een originele en tegelijk gedurfde vondst, die dit schilderij zijn onvergelykbare eigenheid geeft. Hierdoor wordt het lichaam gefragmenteerd en beperkt. Bovendien wordt de persoon van de vrouw hierdoor volledig buiten beeld geplaatst. Kunnen we een inspiratiebron hiervoor vinden in de fotografie? Op veel foto's wordt het beeld afgesneden volgens een nieuwe logica. Dit gebeurt bij landschappen, allerlei taferelen en personages.

Bij naakten wordt veelal een volledige figuur getoond. Het zijn deze figuren die in verschillende houdingen een hulp zijn voor schilders en beeldhouwers. Toch wordt ook de naaktfiguur soms op een nieuwe manier gebracht. Een voorbeeld hiervan zien we in de foto van Gouin, hierboven reeds besproken, waar de benen van de vrouw zich buiten het beeld bevinden, om zo de zone tussen de benen helemaal vooraan in beeld te kunnen brengen.

Wat Courbet doet is echter van een totaal andere orde. Hij fragmenteert het lichaam, neemt er een deel van, de romp, en bekijkt zijn onderwerp vanuit het meest prikkelende gezichtspunt. Daarbij is vooral het hoofd opvallend afwezig. Een dergelijke fragmentatie van het lichaam

<sup>348</sup> Afbeelding 73.

<sup>349</sup> HUMBERT, C., *op.cit.*, p. 144 – 145.

wordt eigenlijk pas in de 20<sup>o</sup> eeuw toegepast. Eerst dan zal de voorstelling van een deel van het menselijke lichaam voorwerp worden van een volwaardig esthetisch werk. *'There were no conscious, sustained artistic efforts to depict or comprehend the body in terms of the fragment before the early decades of the twentieth century.'*<sup>350</sup>

Toch is er een pornografische foto bekend, die dikwijls in artikels i.v.m. *'L'Origine du Monde'* wordt opgenomen.<sup>351</sup> Het beeld toont gelijkenissen, maar vooral verschillen met het schilderij. De licht diagonale ligging van het lichaam en het afsnijden van het beeld, terwijl hier nog net de kousenbanden zichtbaar zijn, zijn waarschijnlijk de aanleiding om naar deze foto te verwijzen. We krijgen een analoge focus op het geslachtsorgaan. Het fragmentaire lichaam wordt zeer dichtbij in beeld gebracht.

Toch is de afsnijding van het beeld ook fundamenteel verschillend. Door de vergelijking met de foto zien we hoeveel Courbet in feite nog toont. De buik, de borst met de tepel, de opgetrokken lakens, de elementen die het beeld een sensuele uitstraling geven, zijn op de foto afwezig. De foto is hard en kil in vergelijking met het schilderij, en met de andere foto's die hier besproken werden. Er straalt een zekere onbeholpenheid uit. Het lijkt een mislukte poging in de zoektocht om een pornografisch, maar aantrekkelijk beeld op foto vast te leggen.

Courbet heeft bij het begrenzen van het beeld een precair evenwicht gevonden: *'Mais ce Courbet, quelle leçon de cadrage! Il s'entendait à montrer ce qu'il y a à voir, et à couper où il faut!... Vraiment oui, ça donnait envie de faire du porno.'*<sup>352</sup> Hij toont meer dan de ene foto en minder dan de andere<sup>353</sup> en produceert zo een bijzonder sterk en suggestief beeld.

Ook bij de fotografie zien we dus, net als bij de prentkunst, talrijke mogelijke invloeden. Wanneer we zeer directe verbanden willen leggen, komen we onvermijdelijk bij de pornografische fotografie terecht. *'L'Origine du Monde'* maakt gebruik van elementen van de beeldtaal van de pornografie die erop gericht is het geslachtsorgaan te tonen, zonder meer. In het vijfde hoofdstuk, waar het schilderij afgewogen wordt tegenover de term pornografie, zou ik hierop willen terugkomen.

Waar de schilder zijn inspiratie ook haalde, het gefragmenteerde lichaam, gevangen in zijn enge kader, krijgt bij hem een totaal eigen uitstraling.

<sup>350</sup> EWING, W., *op.cit.*, pp. 32 - 34.

<sup>351</sup> Afbeelding 74.

<sup>352</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, p. 256.

<sup>353</sup> Afbeelding 73 en 74.

### 4.3. Japanse prenten.

Bepaalde kenmerken van *'L'Origine du Monde'* doen ons denken aan invloeden vanuit de Japanse houtsnedes. Het ongewone afsnijden van het voorwerp van de voorstelling en de expliciete seksuele beelden zijn zaken die ook in de Japanse prentkunst voorkomen.

De Japanse 'oekijo-è' zijn prenten gemaakt door en voor de lagere sociale klassen. Ze hebben een werelds, proletarisch (soms uitgesproken anti-aristocratisch) en actueel karakter. Ze stellen het gewone leven voor en dikwijls zijn jonge vrouwen het onderwerp. Deze voorstellingen zijn soms expliciet erotisch.<sup>354</sup> Ook Courbet kent een zelfde voorkeur voor het volkse, het gewone alledaagse en voor onderwerpen die door anderen als vulgair ervaren worden. Het belang dat bij Japanse prenten gehecht wordt aan het decoratieve en esthetiserende<sup>355</sup>, is dan weer tegengesteld aan het Realisme.

Het is echter niet vanuit een dergelijke invalshoek dat we deze prenten willen bekijken. Vooral de beeldtaal interesseert ons hier.

Vanaf 31 maart 1854 wordt Japan, door tussenkomst van de Verenigde Staten en na twee eeuwen van isolement, opengesteld voor het westen. Reeds in 1855 worden er handelsovereenkomsten gesloten, onder meer met Parijs. De economische en culturele uitwisseling kan beginnen.<sup>356</sup> De prentenboeken van kunstenaars zoals Katsoisjika Hokoesai (1760-1849) vinden vrijwel onmiddellijk hun weg naar Europa. Ze zijn een openbaring voor de schilders die proberen de last van de klassieke tradities af te werpen. Diepgaande veranderingen in de westerse kunst zijn het gevolg van deze confrontatie.<sup>357</sup>

De grote doorbraak komt er met mensen als Vincent Van Gogh (1853 – 1890), Edgar Degas (1834 – 1917), Henri de Toulouse Lautrec (1864 – 1901) en Paul Gauguin (1848 – 1903), het post-impressionisme en het symbolisme. In de jaren zeventig en tachtig wordt de handel in Japanse houtsnedes courant en is Samuel Bing, de bekende Parijse kunsthandelaar, op dit vlak actief.<sup>358</sup> Dit alles is eigenlijk te laat om Gustave Courbet nog te beïnvloeden, die dan reeds in ballingschap vertoeft, en het is zeker te laat voor *'L'Origine du Monde'*.

Maar James Whistler (1834 – 1903), die op dat ogenblik grotendeels in Londen vertoeft, is één der eersten die de Japanse invloeden echt in zijn werk verwerkt, reeds in de jaren zestig.<sup>359</sup> Aanvankelijk gebruikt hij enkel de Japanse motieven, maar later begint hij zich in de oosterse kunst te verdiepen en wil hij deze op een creatieve wijze in zijn werk integreren. In deze jaren heeft Courbet regelmatig contact met de Londense kunstenaar. Het is waarschijnlijk dat hij dit zoeken van Whistler en de Japanse prenten die aan de basis ervan liggen, kent. De kunstenaars waren geïnteresseerd in elkaars werk.

Courbet spreekt in zijn brieven en geschriften nooit over deze grote vernieuwing. James Rubin verwijst eventjes naar de Japanse prentkunst bij *'Les dormeuses'*: *'He again drew upon known sources, such as Japanese prints specializing in erotica or pornographic illustrations.'*<sup>360</sup> Meer uitleg geeft hij hier niet bij. Het gaat tweemaal om de voorstelling van een lesbisch paar, dat innig verstrengeld uitgestrekt ligt op een bed, maar verdere

<sup>354</sup> HONOUR, H., FLEMING, J., *op.cit.*, p. 651.

<sup>355</sup> WICHMANN, S., *Japonisme. The Japanese influence on Western art since 1858*, London, Thames and Hudson, 1981, p. 10.

<sup>356</sup> WICHMANN, S., *op.cit.*, p. 8.

<sup>357</sup> HONOUR, H., FLEMING, J., *op.cit.*, p. 653.

<sup>358</sup> WICHMANN, S., *op.cit.*, p. 9.

<sup>359</sup> HONOUR, H., FLEMING, J. *op.cit.*, p. 669.

<sup>360</sup> RUBIN, J.H., *op.cit.*, p. 207. Afbeelding 75.

gelijkenissen ontgaan mij. De Japanse vrouwen zijn bijna volledig gekleed, en worden tijdens de liefde voorgesteld, waarbij veel aandacht gaat naar de geslachtsorganen. Courbet toont zijn meisjes na de liefde, volledig naakt, maar zonder dat de seksuele organen zichtbaar zijn. Bovendien is het thema van de lesbische liefde ook populair bij de andere pornografische media, zodat alleen dit argument onvoldoende is om naar de Japanse prenten te verwijzen.

Ann Dumas ontleedt in de catalogus van de Courbet-tentoonstelling in 1988 de mogelijke contacten van de schilder met de Japanse prenten.<sup>361</sup> Ze verwijst daarbij naar vriendschappen met Henry Fantin-Latour (1836 – 1904), James Whistler en Jules Champfleury. Deze laatste bezat een belangrijke collectie werken van Katsushika Hokusai. Het is quasi onmogelijk dat Courbet deze niet gezien heeft. Bovendien had de schilder een grote interesse voor populaire beeldcultuur, zodat hij zeker gevoelig was voor hun beeldtaal.

Het lijkt mij daarom interessant om even stil te blijven staan bij de erotische en pornografische voorstellingen binnen de Japanse prentkunst, de shunga-prenten. Zoals reeds gezegd, wil ik mij hierbij concentreren op het beeld, los van elke culturele betekenis die erin vervat ligt. Ik besef dat dit een enge blik is, maar dit is ook de manier waarop de Europese kunstenaars, zeker in eerste instantie, hiernaar keken. Ook zij onderzochten de achtergronden van deze voorstellingen niet.

We zien fantastische erotische voorstellingen<sup>362</sup>, maar deze komen niet zo frequent voor. Het gaat vooral om heteroseksuele paren. Deze zijn bijna nooit volledig naakt en worden dikwijls in beeld gebracht op het ogenblik van de penetratie en op dusdanige wijze dat de seksuele organen, van zowel man als vrouw, prominent in beeld worden gebracht.<sup>363</sup> Het is vooral de seksuele daad, en niet het passieve naakte lichaam, dat onderwerp is van de voorstellingen. Het erotische genot van de vrouw wordt hierbij niet uit de weg gegaan.

De prenten tonen bovendien openlijk en onbekommerd het voyeurisme, zowel van mannen als van vrouwen. Dikwijls is er een toekijkende persoon. We kijken samen met de gluurder. Ook thema's als het betrappen van een paar dat de liefde bedrijft, of het kijken naar zichzelf via een spiegel, komen veelvuldig terug.<sup>364</sup> De act van het kijken en het erotische genot hieraan verbonden, die de redenen zijn voor het ontstaan van deze prenten, wordt er op deze manier ook in binnengebracht. Ik verwijs hier expliciet naar omdat dit aan bod zal komen bij de analyse, wanneer *'L'Origine du Monde'* afgewogen worden tegenover de term voyeurisme.

De voorstellingen zitten gevangen in een eng kader. Stukjes van een kapsel of van de ledematen vallen hierdoor buiten het beeld. Ook een deel van een bed of een kamerscherm kunnen delen van een figuur, zelfs het hoofd, aan het zicht onttrekken.<sup>365</sup> Dit afsnijden van het beeld herkennen we bij *'L'Origine du Monde'*. In beide gevallen wil men zeker de geslachtsorganen tonen.

De Japanse prenten echter, vertellen meestal een verhaal. Bij *'L'Origine du Monde'* is dit volledig afwezig. Zelfs als de focus zo is dat enkel het geslachtsorgaan zelf te zien is, wordt daar nog een verhaal mee verteld.<sup>366</sup> Ook in vergelijking met de Japanse prenten is de voorstelling van Courbet uitgezuiverd en monumentaal, los van elke anekdotiek.

<sup>361</sup> FAUNCE, S., NOCHLIN, L., e.a., *Courbet Reconsidered*, New Haven and London, Yale University Press, 1988, p. 190.

<sup>362</sup> Afbeelding 76.

<sup>363</sup> Afbeelding 77 en 78.

<sup>364</sup> Afbeeldingen 79, 80 en 81.

<sup>365</sup> Afbeeldingen 78 en 79.

<sup>366</sup> Afbeelding 82.

Bepaalde houdingen, zoals deze van de vrouw op een prent van Isoda Koriusai (1766–1788)<sup>367</sup> kunnen inspirerend geweest zijn voor *'L'Origine du Monde'*.

We ervaren ook hier hoe het pornografische aspect, het expliciet tonen van de geslachtsorganen, en de manier waarop dit gedaan wordt, een belangrijk vergelijkingspunt vormt. Maar een belangrijk verschilpunt vormt het ogenblik dat voorgesteld wordt. In de Japanse prenten gaat het steeds om figuren op het ogenblik van seksuele activiteit. Bij *'L'Origine du Monde'* is dat niet zo. Dat is trouwens ook niet zo bij de andere naaktschilderijen van Courbet, denken we maar aan *'Les Dormeuses'*.

Wanneer Courbet dergelijke prenten kende, zullen ze hem omwille van hun openlijk seksuele en expliciete voorstellingen zeker aangesproken hebben. Elementen in hun beeldtaal vinden we terug bij *'L'Origine du Monde'*. Het gaat ook hier niet om het aanduiden van concrete werken die aan de oorsprong liggen van het schilderij, wel om het aanwijzen van formele gelijkenissen. Hoe de invloeden verlopen zijn, is echter moeilijk te duiden. Gaat het om rechtstreekse of onrechtstreekse invloeden, gevolg van het doorsijpelen van de Japanse plastische taal in de Europese kunst? Een diepgaand onderzoek is vereist om deze vragen te kunnen beantwoorden.

---

<sup>367</sup> Afbeelding 78.

#### 4.4. Het naakt in de schilderkunst van de 19<sup>o</sup> eeuw.

Wanneer we ons een spontane voorstelling maken van een 19<sup>o</sup> eeuwse naaktschilderij, dan lijkt het alsof 'L'Origine du Monde' daar niets mee te maken heeft, zo afwijkend is de voorstelling tegenover de traditie. Toch is een grondige vergelijking zinvol, want hoe verschillend het schilderij ook is, het gaat om de voorstelling van een naakt vrouwenlichaam, in het medium schilderkunst, dus via de materie van de verf.

Tot hier hebben we vergelijkingen gemaakt tussen verschillende technieken. Nu gaan we vergelijken binnen één medium. Dit geeft een andere invalshoek. Waarin is 'L'Origine du Monde' anders? Past het schilderij misschien toch binnen bepaalde evoluties? En wat kunnen we hier dan uit besluiten over het werk zelf?

##### 4.4.1. Het dubbelspel van de academische schilderkunst.

Bij het bestuderen van het naakt in de schilderkunst van de 19<sup>o</sup> eeuw, moeten we twee zaken voor ogen houden.

Ten eerste behoort de schilderkunst tot de wereld van de 'Hoge Kunsten', die wordt beheerst door de Academie en het Salon. Ze is het uitdrukkingmiddel bij uitstek van de burgerlijke denkbeelden en moraal. Deze worden er steeds in weerspiegeld. Daarnaast zijn er altijd wel enkele oproerlingen en onruststokers geweest. Maar deze laten we hier even buiten beschouwing.

Ten tweede hebben we het hier over een kunst, geproduceerd door mannen. We kijken door mannenogen naar vrouwenlichamen. De verhouding van de man tot de vrouw zal onvermijdelijk zijn stempel drukken op deze werken. Ze zijn een vertaling van zijn zienswijze of zijn wensen.

In deze maatschappij domineert de man. De vrouw moet ondergeschikt en dienstbaar zijn. Deze schilderijen zijn dan ook niet enkel door mannen, maar ook vóór mannen gemaakt. Ze moeten voldoen aan zijn behoeften. De man wil een naakte vrouw zien. Dáárom wordt ze geschilderd. Wat ook de andere drijfveren mogen zijn bij het maken van deze schilderijen, seksualiteit en erotiek spelen een belangrijke rol.

De werken stellen dus wel vrouwen voor, maar ze vertellen niet over de vrouw, maar over wat haar lichaam betekent voor de man. Hij bepaalt de voorstelling volledig. Sarah Faunce verwoordt dit op de volgende manier: 'De man dringt binnen in haar lichaam en vult haar op met zichzelf, zijn behoeften en fantasieën.'<sup>368</sup>

De naaktschilderkunst op zich wordt nooit in vraag gesteld. Maar het kijken naar naakte lichamen mag ondertussen niet aangevoeld worden als een overtreding van de moraal. Dus wordt voortdurend gezocht naar legitimatie voor het genre.<sup>369</sup>

Op verschillende manieren wordt afstand gecreëerd tussen het werk en de kijker.<sup>370</sup> De lichamen zijn geïdealiseerd. De vormelijke canons van de academie leggen een decante sluier over de naaktheid. Conventies en esthetische codes brengen de kunst in overeenstemming met een moraal die men angstvallig bewaakt, maar tegelijkertijd stiekem overtreedt. Tonen en

<sup>368</sup> NOCHLIN, L., *op.cit.*, 1998, p. 198

<sup>369</sup> HADDAD, M., *La Divine et l'Impure. Le nu au XIX<sup>o</sup> siècle*, Paris, Eds Jaguar, 1990, p. 9.

<sup>370</sup> BOND, A., *Embodying the Real*, in: BOND, A., e.a. *Body*, Melbourne, Bookman Schwartz, 1997.

verbergen zitten in hetzelfde beeld verweven. Elke fout, disharmonie of particulariteit, elke levensechtheid, wordt weggewerkt. Het beeld van de vrouw wordt boven het aardse uitgetild. De vrouw wordt een godin, een nimf. *Ce n'est point une belle femme, c'est l'idéale incarnée dans la femme.*<sup>371</sup> Zo wordt de seksualiteit verhuld.

Jean August Dominique Ingres (1780 –1867) is een meester in het esthetiseren, bijna abstraheren van een vrouwenlichaam. Met mooie curven beschrijft hij sensueel geronde omtrekken. Hij zoekt de perfectie van het Ideaal, naamloos en gedesindividualiseerd. Zijn naakten zijn erotisch maar onaanraakbaar.<sup>372</sup> Een commentator schrijft in 1819: *Men moet even goed kijken alvorens op te merken dat deze figuur noch beenderen noch spieren, bloed noch leven vertoont, geen reliëf, niets dat in de richting van imitatie (van de natuur, n.v.d.a.) zou wijzen.*<sup>373</sup> Het naakt verliest zijn lichamelijkheid.

Dit wordt nog versterkt door de distantiërende en objectiverende gladheid en hardheid van de harmonisch aangebrachte verf.<sup>374</sup> Elk spoor van de kunstenaar is zorgvuldig uitgewist. Samen met de verf verliest het naakte lichaam zijn materiële substantie.

Attributen en titels plaatsen de voorstellingen in een andere wereld. De naakte vrouw wordt in een bijbelse, mythologische of literaire context geplaatst. Ook zo wordt veilige afstand gegarandeerd. Vooral Venus, de sensuele godin van de schoonheid en de liefde, met haar hoge, maar ook soms aanstootgevende moraal, is populair.

Anders biedt het orientalisme een uitweg. Ingres schildert harems en odalissen.<sup>375</sup> Deze context verwijst rechtstreeks naar erotiek, maar is in plaats en cultuur ver verwijderd van de eigen wereld. Ook Eugène Delacroix (1798-1863) vindt een uitweg in het islamitische Oosten en verweeft oosters mysterie en sensualiteit in zijn werk.<sup>376</sup>

Al deze voorstellingen mogen dan wel uit een andere wereld afkomstig zijn, ze zijn ook erotisch en sensueel en voldoen volop aan de behoefte om te kijken. Alexandre Cabanel (1823-1889) is een meester in de delicate evenwichtsoefening die hiervoor vereist is. Zijn Venus uit 1863<sup>377</sup> strekt zich uit op de golven waaruit ze net is geboren. In haar onaardse schoonheid combineert ze sensualiteit, beschikbaarheid en gewillige zachtheid met afstand door ideaal en mythologie.

Al deze voorstellingen hebben iets gemeen. Het naakte lichaam wordt uitgestald in functie van het oog van de toeschouwer. De kunstenaar toont de vrouw zoals de man van zijn tijd haar het liefste ziet: mooi, sensueel, lief en passief beschikbaar.<sup>378</sup> Terwijl ze aan zijn behoefte voldoet, is ze met haar kuisheid, reinheid en rust tegelijk zijn alibi.<sup>379</sup>

<sup>371</sup> MAI, E., *Onttovering en mystificatie. Wisselende beelden van de Venus-Olympia van Cabanel tot Cézanne*, in: MAI, E., *Venus, vergeten mythe. Voorstellingen van een godin van Cranach tot Cézanne*, Antwerpen, Snoeck-Ducaju en Zoon, 2001, p. 190.

<sup>372</sup> Afbeelding 29.

<sup>373</sup> MAI, E., *op.cit.*, p. 185.

<sup>374</sup> MAI, E., *op.cit.*, p. 185.

<sup>375</sup> Afbeelding 39 en 83.

<sup>376</sup> Afbeelding 84.

<sup>377</sup> Afbeelding 85.

<sup>378</sup> FAUNCE, S., *op.cit.*, 1997, p. 101.

<sup>379</sup> MAI, E., *op.cit.*, p. 9.

#### 4.4.2. Dissidenten.

Daar deze academische naaktschilderkunst inspeelt op de burgerlijke moraal van de 19<sup>o</sup> eeuw, blijft ze lang doorleven. Kunst en moraal zijn getekend door eenzelfde hypocrisie en weerspiegelen dezelfde patriarchale verhoudingen. Bovendien, door de vrouw te blijven voorstellen als een gewillige Venus, een slapende nimf of een onschuldige baadster – beheerst, kuis, onderworpen en passief – poogt de academische kunst de angst van de burgerman te bezweren voor de nieuwe verhoudingen die zich onafwendbaar aankondigen. Wat in de realiteit niet meer beheerst kan worden, wordt in de kunst op zijn plaats teruggezet.

Tegelijkertijd zien we een parallelle ontwikkeling waar traditie en ideaal onder vuur komen te liggen. Andere kunstenaars reageren op dezelfde maatschappelijke ontwikkelingen door te kiezen voor de progressieve kant van de medaille. Zij stellen in hun naaktschilderijen een nieuw en modern type vrouw voor. Zij wordt bovendien het symbool bij uitstek van de moderne wereld en de vernieuwingen, ook in de kunst.

De twee strekkingen bestaan lang naast elkaar.

Francisco de Goya (1746 – 1828) is de eerste die binnen de wereld van de hoge kunst een taboe doorbreekt. Hij schildert in 1803 zijn *'Naakte en geklede Maja'*.<sup>380</sup> Trefzeker zet hij de mythe buiten spel. We zien dezelfde vrouw gekleed en naakt. Dit is geen godin, in haar natuurlijke naaktheid getoond, maar wel een ontklede, eigentijdse vrouw. De naakte vrouw mist daarenboven alle onschuld. Ze etaleert zich zonder schaamte, terwijl ze de toeschouwer open aankijkt. Deze voelt zich onwennig, betrappt, ontmaskerd. Zijn voyeurisme wordt hem in het gezicht geslingerd.<sup>381</sup>

Goya raakt aan verschillende tradities. Hij klaagt de praktijk aan van een naaktschilderkunst die zich ten dienste stelt van de hypocriete moraal. Bovendien toont hij een nieuw type vrouw, zelfbewust, geëmancipeerd, stoutmoedig. Zij controleert deze situatie. Zonder angst, koel en afstandelijk observeert ze het effect van haar naakte lichaam op de toeschouwer.

De *'Naakte Maja'* wordt, tussen andere van overheidswege verboden naaktstudies, opgehangen in het intieme schilderijenkabinet van Manuel de Godoy, waarvan ze de 'clandestiene beroemdheid' alleen maar vergroot.<sup>382</sup> Openlijk tonen kon niet, maar volgens geruchten werd, afhankelijk van de gastenlijst of het uur van de dag, de *'Geklede Maja'* vervangen door haar naakte evenbeeld. Zo speelt dit schilderijenpaar op een dubbele manier een erotisch spel van verhullen en onthullen, aankleden en uitkleden.

Natuurlijk denk ik hierbij onmiddellijk aan *'L'Origine du Monde'*. Ook dit schilderij toont iets wat niet door de beugel kan en wordt daarom weggestopt, niet publiekelijk getoond. En ook met het doek van Courbet wordt een spel gespeeld, waarbij de onthulling een belangrijke rol krijgt.

Maar Goya blijft een verre, eenzame voorloper. Het is pas in de tweede helft van de 19<sup>o</sup> eeuw dat de naaktschilderkunst een echt polemisch karakter krijgt. Via het genre worden artistieke en andere standpunten ingenomen. Het ene naakt krijgt een antwoord in het volgende. Het naakt in de kunst trekt vele blikken naar zich toe. Het is een populair genre dat juist daarom ook dankbaar voor andere doeleinden wordt gebruikt. De kunst is hierbij enerzijds met zichzelf bezig en bezint zich over de eigen artistieke middelen en doelstellingen. Anderzijds verwerkt ze ervaringsgegevens zoals verschuivingen in de seksuele moraal en veranderingen

<sup>380</sup> Afbeelding 86.

<sup>381</sup> MAI, E., *op.cit.*, p. 9.

<sup>382</sup> MAI, E., *op.cit.*, p. 183.

in de realiteit van de vrouw in de eigentijds maatschappij. Dit alles zit in elkaar verweven, in het bijzonder in de naaktschilderkunst.<sup>383</sup>

Dit is zeker het geval bij Edouard Manet (1832 – 1883). Hij kent de schilderijen van Goya en waarschijnlijk zit hierin een inspiratiebron voor zijn *'Olympia'*.<sup>384</sup>

In 1863 had hij met zijn *'Déjeuner sur l'herbe'*<sup>385</sup> reeds een provocerend naakt geschilderd. De naakte vrouw in gezelschap van geklede mannen, geplaatst in een eigentijds kader, veroorzaakt schandaal. Typisch voor Manet is dat hij het citaat gebruikt, en zo inpikkend op iconografische tradities, zijn nieuwe artistieke visies demonstreert. Zijn naakt is de neerslag van een nieuwe kunst, maar tegelijkertijd toont het een nieuwe, moderne vrouw. Ook hier herkennen we de zelfbewuste blik van de vrouw die uit het schilderij kijkt.

De nieuwe vormtaal wordt niet begrepen en de 'aanstootgevende inhoud' lokt luid protest uit.<sup>386</sup> Maar men vergeet bijna het werk formeel als kunst te beoordelen, zozeer is men geschokt door de voorstelling.

Hetzelfde gebeurt wanneer *'Olympia'* getoond wordt op het Salon van 1865.<sup>387</sup> Dit beeld voldoet in niets nog aan de normen die een naakt aanvaardbaar maken. Met haar kleine, magere, bijna knokige lichaam is deze vrouw ver verwijderd van de ronde, voluptueuze goddelijke wezens die men graag ziet. Toch wordt ze niet geïdealiseerd. De uitgeklede naaktheid wordt benadrukt door de armband, het touwtje rond de hals, de roos in het haar en het muiltje aan de voet. Dit is niet alleen een eigentijdse vrouw. Men herkent in deze *'Olympia'* onmiddellijk het type van de courtesane, zoals het Parijs van die dagen dit kent. Het is ook in deze hoedanigheid dat ze wordt afgebeeld, in haar boudoir. De hypocrisie van de moraal wordt openlijk aan de kaak gesteld. Manet legt een realiteit van de eigen tijd bloot. Zoals bij het schilderij van Goya valt ook hier de zelfbewuste, koele blik op, die het voyeurisme van de kijker blootlegt, en tegelijkertijd de hypocrisie van de schilderkunst aan de kaak stelt. Dit naakt kan niet op de gewone afstandelijke en dus onschuldige manier geconsumeerd worden. Daarvoor is het te sterk geworteld in de eigen herkenbare wereld.

We zien hier hoe kunstenaars als Goya en Manet het naakt resoluut wegtrekken uit het imaginaire en het plaatsen in de eigen realiteit. Venus is Maja geworden of Olympia. Ze heeft haar goddelijkheid afgelegd. Door het verwerpen van de idealisering krijgt de vrouw haar lichaam terug. Daardoor worden de voorstellingen ook meer openlijk seksueel geladen. Men kan dit niet meer ontkennen als men hiernaar kijkt. En dit botst met de hypocriete moraal die nog steeds heerst.

De schilderijen tonen de vrouw in haar lichamelijkeheid, maar verhullen ook nog veel. Beide vrouwen houden de benen kuis gesloten. Bij de *'Olympia'* wordt de aandacht op de schaamstreek gevestigd door een hand die met dezelfde beweging ook afdekt. Zelfs schaamhaar krijgen we nog niet te zien.

Eén jaar later schildert Courbet *'L'Origine du Monde'*!

<sup>383</sup> MAI, E., *op.cit.*, p. 9.

<sup>384</sup> Afbeelding 30.

<sup>385</sup> Afbeelding 87.

<sup>386</sup> MAI, E., *op.cit.*, p. 192.

<sup>387</sup> Ik ga hier enkel in op de aspecten van de voorstelling die voor mijn betoog van belang zijn. De revolutionaire artistieke standpunten die in dit schilderij geformuleerd worden, laat ik hier buiten beschouwing.

#### 4.4.3. Het naakt in de schilderkunst van Gustave Courbet: analyse van beeldtaal en iconografie i.f.v. 'L'Origine du Monde'.

Het hoeft geen betoog dat ook Courbet weigert de vrouw te laten ontsnappen naar de wereld van verbeelding en Ideaal. Het is een basisoptie van het Realisme om elke idealisering af te zweren. Deze kunst wil zich verankeren in het leven van de eigen tijd en zo de waarheid van de dingen blootleggen.

Net als bij Manet wordt de naaktschilderkunst aangegrepen om artistieke vernieuwingen te illustreren. De inhoudelijke overtredingen worden metafoor voor formele 'zonden'.<sup>388</sup> Hoe meer de academische kunst de vrouw vervormt en kneedt naar de eigen wensen, hoe dankbaarder haar voorstelling wordt aangegrepen om de standpunten van het Realisme te verdedigen en te verduidelijken. De vrouw wordt een exemplarisch onderwerp voor het Realisme.

'*Les Baigneuses*'<sup>389</sup> uit 1853 kunnen we beschouwen als een manifest van het Realisme in het genre van de naaktschilderkunst. Het zware lichaam van de staande vrouw wordt onopgesmukt in beeld gebracht. De elegante, academische pose komt belachelijk en theatraal over bij dit ongeïdealiseerde lichaam, dat gekozen lijkt omwille van zijn afwijking van de norm. De gekunsteldheid van de officiële kunst wordt geïroniseerd. Courbet verzet zich niet enkel tegen het idealiseren en dus verdraaien van de werkelijkheid. Hij verwerpt ook een mentaliteit waarbij enkel wat aan oppervlakkige schoonheidseisen voldoet, waardig is als onderwerp van kunst.

Napoleon III hief dreigend zijn rijzweep op naar deze weelderige billen tijdens zijn bezoek aan het Salon, zozeer was hij geschokt door zoveel lelijkheid. Courbet lacht in zijn vuistje. Provocatie heeft hem nog nooit afgeschrikt.<sup>390</sup>

Maar ook bij de erotische naakten weigert Courbet elke idealisering. Zijn '*Femme au Chien*'<sup>391</sup> lijkt met haar verwarde haren en vuile voetzolen rechtstreeks uit het leven het schilderij binnen gestapt.<sup>392</sup> De schilder weet in zijn kunst het sensuele vlees zo meesterlijk te vatten in de materie van de verf, dat men moeilijk voorbij gaat aan de fysieke, bijna tastbaar lichamelijke uitstraling. Wat de academische kunst wil vermijden, wordt door Courbet nagestreefd. In zijn omgang met de materie van de verf is Gustave Courbet diametraal tegengesteld aan het gladde, koele, objectiverende penseelwerk van de academische kunst. Door de pasteuse, zichtbare en gevarieerde toets wordt de verf het materiële spoor van de kunstenaar en het creatieproces. Dit creëert nabijheid, compleet tegengesteld aan de afstand waar de officiële kunst zo krampachtig naar streeft.<sup>393</sup>

Bovendien zijn de lichamen hierdoor sterk materieel aanwezig. Ze verliezen hun etherisch karakter en worden bedreigend, want ze tonen té openlijk hun fysieke naaktheid. Ook deze sluier over het naakte lichaam wordt door Courbet resoluut afgewezen.

Toch volgt Courbet met zijn naakten ook in vergaande mate de 19<sup>o</sup> eeuwse tradities. De houdingen en thema's zijn klassiek te noemen. De vrouwenlichamen worden uitgesteld in functie van de blik van de (mannelijke) toeschouwer. De vrouwen zijn zich niet bewust dat ze

<sup>388</sup> NOCHLIN, L., *op.cit.*, 1988, p. 46.

<sup>389</sup> Afbeelding 11.

<sup>390</sup> HOFMAN, W., *Venus tussen hemel en aarde*, in: MAI, E., *Venus, vergeten mythe. Voorstellingen van een godin van Cranach tot Cézanne*, Antwerpen, Snoeck-Ducaju en Zoon, 2001, p. 16.

<sup>391</sup> Afbeelding 88.

<sup>392</sup> GÄRTNER, P., e.a., *Musée d'Orsay. Kunst en Architectuur*, Köln, Köneman, 2001, p. 100.

<sup>393</sup> BOND, A., *op.cit.*, p. 12.

bekeken worden. Ze slapen, liggen met gesloten ogen te sluimeren, of zijn afgebeeld als baadsters in de natuur.<sup>394</sup> Ze leven in een eigen wereld, zonder de toeschouwer te ontmaskeren met hun vervelende, directe blik, zoals bij Goya en Manet. De man kan naar binnen gluren in deze wereld zonder gevaar op betrapting. Courbet doet in vergaande mate hetzelfde als de academische kunst. De lichamen worden overgeleverd aan de voyeuristische blikken van de man. De voorstellingen hebben tot doel de mannenblik te bevredigen en doen dit ook in hoge mate.

Toch voelt de 19<sup>o</sup> eeuwse toeschouwer zich niet comfortabel bij dit kijken, want de schilder weigert elke hypocrisie. Courbet zal nooit afstand inbouwen via idealisering en mythologisering. Zo schept hij bereikbare vrouwen die naakt zijn in de ware zin van het woord, zonder hun lichaam te moeten opgeven. Doorheen dit menselijke, aardse, fysieke lichaam van de vrouw wordt de man geconfronteerd met de eigen lust en seksualiteit. Hij kan deze niet meer ontkennen, integendeel, ze wordt in haar ware aard herkend en getoond. Dit kan de burgerlijke man die vasthoudt aan de gespleten moraal niet aan. Hoewel de schilderijen voldoen aan de mannelijke normen van het genre, zijn ze te expliciet.

'*L'Origine du Monde*' kan in deze optiek gezien worden als het onvermijdelijke eindpunt van deze confrontatie met het wezen van de mannelijke seksualiteit. Het doek toont het ultieme object van de mannelijke begeerte openlijk.

We zien dus hoe Courbet de vrouw voorstelt in functie van de eigen behoeften. Hierin gedraagt hij zich als een typische 19<sup>o</sup> eeuwse man. Zij wordt niet getoond zoals ze zelf is, maar zoals hij haar graag ziet. Courbet schildert niet de vrouw, maar zijn eigen bliksemende begeerte. Maar het beeld dat hij van haar brengt is hartelijk en warm. Hij toont vrouwen die aantrekkelijk zijn voor de man, maar tegelijk een eigen leven hebben.<sup>395</sup> Zo is hij nooit negatief tegenover de seksuele energie van de vrouw, die hij ook vrijelijk toont, en waarvan hij als toeschouwer geniet. Hoewel de schilderijen als eerste doel hebben de mannelijke blik te bevredigen, voelt ook een vrouwelijke toeschouwer zich niet buitengesloten. Zij kan zich in deze vrouwen herkennen.<sup>396</sup>

Schitterende voorbeelden hiervan zijn '*Les dormeuses*' en '*La femme au perroquet*'.<sup>397</sup> De man geniet van de voorstelling, maar de vrouwen op het doek kennen hun eigen genot, waar hij buiten staat.<sup>398</sup>

Op deze wijze combineert Courbet een positief vrouwbeeld, waarnaar hij zonder angst of misogynie kijkt, met de 19<sup>o</sup> eeuwse mentaliteit van de man (zoals beschreven in het eerste hoofdstuk) die de vrouw in functie van zichzelf ziet en voorstelt. Hij komt openlijk uit voor de eigen begeerte, maar hij overstijgt ook het puur mannelijke egocentrische standpunt. Zijn kunst is meer dan een bevestiging van een regime waarin het vrouwelijke wordt geëxploiteerd door de man.<sup>399</sup> De vrouw in de kunst van Courbet is zelfgenoegzaam. '*La Baigneuse*'<sup>400</sup> stapt zelfverzekerd en onafhankelijk de wereld in, haar schepper en haar publiek de rug toekerend.<sup>401</sup> Voor het eerst mag de vrouw ook zelf iemand zijn.

Courbet slaagt erin dit op een overtuigende manier te brengen. Zijn beeld van de vrouw is warm en veelal erotisch. Een vergelijking met '*Le bain Turc*'<sup>402</sup> van Ingres verduidelijkt dit. Deze ruimte is barstensvol vrouwelijk vlees, maar de slome lichamen stralen een passiviteit

<sup>394</sup> Afbeeldingen 89, 90 en 91.

<sup>395</sup> RUBIN, J., *op.cit.*, 1997, p. 198.

<sup>396</sup> FAUNCE, S., *op.cit.*, 1997, p. 108.

<sup>397</sup> Afbeeldingen 32 en 33.

<sup>398</sup> FAUNCE, S., *op.cit.*, 1997, p. 108.

<sup>399</sup> FRIED, M., *Courbets realism*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1990, p. 190.

<sup>400</sup> Afbeelding 11.

<sup>401</sup> HADDAD, M., *op.cit.*, 1997, p. 58.

<sup>402</sup> Afbeelding 39.

uit die slechts opgeheven wordt onder impuls van de ander, de man.<sup>403</sup> Dit passieve, onderworpen vrouwbeeld heeft Courbet achter zich gelaten, zeker in zijn kunst. Hij toont een ander type vrouw, en kijkt naar haar met warmte. De vrouw die vóór Courbet in de officiële kunst haar seksualiteit ontnomen werd, en die na hem, in het symbolisme, om dezelfde reden gedemoniseerd wordt, mag bij hem onbevangen haar eigen seksualiteit genieten.<sup>404</sup>

Op deze wijze bevestigt de naaktschilderkunst van de schilder de stelling die Sarah Faunce reeds vroeger poneerde, over het positieve vrouwbeeld in de schilderkunst van Courbet. Hij brengt voorstellingen van de vrouw die inhoudelijk afwijken van de gender-conventies van zijn tijd, zoals ze formeel afwijken van de stilistische conventies die deze genderboodschappen zo effectief coderen.<sup>405</sup> Zijn schilderkunst kan gezien worden als een tegenaanval tegen de heersende normen, zowel in het eigen artistieke medium als in de conceptie van de vrouw.<sup>406</sup>

Maar kunnen we bij *'L'Origine du Monde'* nog iets terugvinden van dit positieve vrouwbeeld? Is dit lichaam méér dan een object in functie van de blik van de man? Bij de analyse wil ik hierop terugkomen.

Michele Haddad noemt de geschiedenis van de naaktschilderkunst in de 19<sup>e</sup> eeuw het proces van het ontbloten van het naakt. '*... dénuder le nu ... retirer un à un les voiles de la Pudeur, de la Tradition et de l'Idéal. Ce que l'on veut voir et que l'on na pas le droit de montrer, une femme sexuée et même un sexe de femme*'.<sup>407</sup>

In deze optiek ziet zij *'L'Origine du Monde'* als het eindpunt van een evolutie. Het toont wat geen enkel schilderij ervoor getoond had.

Ook Ekkehard Mai ziet *'L'Origine du Monde'* als het radicaalste antwoord in het debat over de voorstelling van de vrouw, dat woedt tussen mensen als Ingres en Cabanel enerzijds en Manet en Courbet anderzijds.<sup>408</sup>

Michael Fried benadrukt hoe het geslacht het enige is wat Courbet hiervóór nog niet toonde. De schilder had zijn vrouwen uitgekleet en hen volledig naakt getoond. Maar hoe expliciet zijn schilderijen ook ervaren werden, nog nooit had hij het geslacht getoond. Hij had hier wel even allusie op gemaakt, in de rozige omslag van de lakens van *'Les dormeuses'*, waar men volgens Fried de inwendige structuur van een mond of vagina in kan herkennen.<sup>409</sup> Bij *'L'Origine du Monde'* wordt alles ontbloot.

Maar wanneer Courbet het vrouwenlichaam volledig ontbloot heeft, wordt het onmiddellijk terug afgedekt, zoals de geschiedenis van het schilderij aantoont. De tijd is hier niet rijp voor.

Dikwijls herkent men een element van competitie tussen Manet en Courbet in hun voorstellingen van het naakt in de jaren zestig.

Zoals hierboven beschreven, had Courbet het naakt een echt en bijna levend lichaam gegeven. Begin jaren zestig voegt hij hier nog enkele zeer erotische en zelfs ronduit libertijnse bewerkingen aan toe. In 1861 krijgen we *'La fille aux bas blancs'* en ongeveer één jaar later *'Femme nue couchée'*.<sup>410</sup> De witte kousen geven de voorstellingen een seksuele connotatie. Het half ontkleed zijn is meer prikkelend dan de volledige naaktheid. De ene vrouw ligt

<sup>403</sup> FAUNCE, S., *op.cit.*, 1997, pp. 105 – 108.

<sup>404</sup> FAUNCE, S., *op.cit.*, 1997, p. 105.

<sup>405</sup> FAUNCE, S., *op.cit.*, 1997, p. 96.

<sup>406</sup> FAUNCE, S., *op.cit.*, 1997, p. 101.

<sup>407</sup> HADDAD, M., *op.cit.*, 1990, p. 76.

<sup>408</sup> MAI, E., *op.cit.*, p. 9.

<sup>409</sup> FRIED, M., *op.cit.*, 1988, p. 52.

<sup>410</sup> Afbeeldingen 92 en 93.

uitgestrekt, misschien in een sluimer, na de liefde. De andere kleedt zich aan, na een bad in de rivier, maar wordt vanuit een onorthodox gezichtspunt in beeld gebracht.

Manet van zijn kant maakt *'Le déjeuner sur l'herbe'* en daarna *'Olympia'* dat in 1865 op het Salon getoond wordt. De naakten die Courbet in 1866 schildert, worden dikwijls gezien als een antwoord op de schilderijen van Manet.<sup>411</sup>

Er zijn echter nog twee andere factoren die deze productie op dit tijdstip mee verklaren. 1866 is het jaar waarin Joanna bij Courbet vertoeft, en het is het jaar waarin Khalil-Bey zijn opdrachten voor naaktschilderijen geeft.

In ieder geval worden het Courbets meest sensuele voorstellingen van de naakte vrouw. Toch weet hij steeds net binnen (of net buiten) de grenzen van het betamelijke te blijven. *'Vénus et Psyche'* brengt een lesbisch thema, op een bedekte manier, maar toch herkenbaar genoeg om schandaal te veroorzaken. *'Les Dormeuses'* doet dit openlijker, maar de opdrachtsituatie verklaart dit. *'La femme au perroquet'* is een realistisch naakt, maar voldoet op zoveel vlakken aan de academische normen dat het getolereerd wordt.<sup>412</sup>

Eigenlijk zijn dit geen antwoorden op het progressieve werk van Manet, daarvoor passen ze ondanks alles nog teveel in de traditie. Dit antwoord komt er wel met *'L'Origine du Monde'*. Manet brengt met zijn *Olympia* een schilderij waarin de herkenbare situatie van de courtisane in haar boudoir naar seksualiteit verwijst. Ook de kat is een gekende seksuele metafoer. Courbet overtreft Manet door het laatste element te tonen dat deze laatste nog verbergt. Op deze manier voegt hij een laatste puzzelstuk toe aan de geschiedenis van de naaktschilderkunst in de 19<sup>e</sup> eeuw. Verder kan men niet gaan.<sup>413</sup>

Aan deze geschiedenis van het ontbloten wil ik hier nog een aspect toevoegen. De idealisering van het naakt vereist dat elke lichaamsbehariging geweerd wordt. Schaamhaar, en zelfs okselhaar, zijn grote afwezigen in de kunst. Lichaamsbehariging is te aards, te laag, te dierlijk. Het geeft het lichaam een te directe seksuele uitstraling. Het citaat uit Zola's *Nana* illustreert dit.<sup>414</sup> Manet zondigt niet tegen dit principe. En ook Courbet doet dit lange tijd niet, zelfs niet bij zijn meest sensuele naakten. Tweemaal doet hij dit wel. Bij *'L'Origine du Monde'* en bij *'La femme à la vague'*,<sup>415</sup> uit 1868. Hoewel het onderwerp, een vrouw die opduikt uit de golven als een *Vénus*, een zekere dekmantel geeft, verlegt ook dit werk grenzen. De blauwdooraderde borsten zijn door de smalle beelduitsnijding – vergelijk met *'L'Origine du Monde'* – schokkend en onontwijkbaar dichtbij gebracht. Bovendien zien we hier de eerste vrouw met okselhaar in de kunstgeschiedenis.

Maar zoals reeds gezegd, bewandelt Courbet steeds de grens, zonder deze flagrant te schenden. Dit wordt bevestigd door het feit dat de schilder nooit veroordeeld wordt om morele redenen. Charles Baudelaire wordt dit wel omwille van *'Les fleurs du mal'*. Gustave Flaubert wordt ter verantwoording geroepen bij de publicatie van *'Madame Bovary'*. Hun werken worden gezien als een aanslag op de publieke moraal. Zover komt het nooit bij Courbet. Natuurlijk niet, want *'L'Origine du Monde'* wordt nooit getoond. Officieel bestaat het zelfs niet. Het wordt maar gemaakt omdat het niet publiekelijk te zien zal zijn, want er is een grens die ook Courbet niet overschrijdt.

<sup>411</sup> BERNADAC, M.L., MARCADE, B., *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*, Paris, Centre d'art et de culture Georges Pompidou, exposition 22 octobre 1995 – 12 février 1996, Paris, Gallimard/Electa, 1995, p. 23.

<sup>412</sup> Afbeeldingen 31,32 en 33.

<sup>413</sup> HADDAD, M., *Courbet et Masson. Le repli et le secret de la vie*, in: FERNIER, J.J., e.a., *Les yeux les plus secrets. André Masson chez Gustave Courbet*, Exposition Musée Courbet Ornans, 8 juin – 6 octobre 1991, Ornans, Simon Imprimeur, 1991, p. 10.

<sup>414</sup> Citaat blz. 13.

<sup>415</sup> Afbeelding 42.

Gedurende deze bespreking is gebleken hoe uitzonderlijk *'L'Origine du Monde'* is, binnen de naaktschilderkunst van de 19<sup>e</sup> eeuw, maar ook binnen het genre bij Courbet zelf. In feite kan niets met dit werk vergeleken worden. Maar toch is het hier voortdurend aan bod gekomen als een logisch eindpunt, een afsluiting of een antwoord. Maar tegelijkertijd is het dit allemaal niet, want het zal zijn plaats in de evolutie of de discussie niet innemen.

#### 4.4.4. Horizontaal – Verticaal: *'L'Origine du Monde'* en het liggend naakt.

Wanneer we *'L'Origine du Monde'* bekijken als een liggend naakt, dan valt meteen op hoe, door een optie in de compositie, radicaal gekozen wordt voor een nieuw concept. Naakten werden vroeger steeds min of meer evenwijdig met de benedenrand van het schilderij in beeld gebracht. Het lichaam werd op deze manier in zijn volle lengt horizontaal voor de kijker uitgesteld. Zowel de liggende Venussen van de Renaissance, als de levendige naakten van de barok en de odalissen van de 19<sup>e</sup> eeuw,<sup>416</sup> zijn op deze manier gecomponeerd. Zelfs de 'schokkende' naakte Maja van Goya en de schandaalveroorzakende Olympia van Manet<sup>417</sup>, wijken niet af van dit principe.

Courbet draait zijn figuur. Enkel op deze manier kan hij ons deze onbeschaamde blik gunnen tussen de benen van de vrouw. De figuur leunt achterover, de diepte in. Dit gaat dan samen met een sterke verkorting in de voorstelling van het lichaam. Mantegna (1431 – 1506) paste dit principe reeds toe bij zijn 'Dode Christus'<sup>418</sup>, die verticaal en symmetrisch in beeld is gebracht.

Jean Honoré Fragonard (1732 – 1806) flirtte binnen de speelse en soms libertijnse Rococo met de idee van de blik tussen de vrouwelijke benen, zonder van de horizontale opstelling af te wijken.<sup>419</sup> Maar de pluimige staart van het hondje verhult nog net. Eugène Delacroix (1798 – 1863) brengt horizontaal en verticaal in evenwicht maar laat de vrouw kuis de benen kruisen, hoewel de kniekousen die ze draagt direct naar erotiek verwijzen.<sup>420</sup> Antoine Wiertz (1806 – 1865) kiest voor het verticale, maar ook hij blokkeert de begeerde blik op de intieme zone tussen de benen, die Courbet zo openlijk toont.<sup>421</sup> Maar ook Titiaan (1487/1490 – 1576) maakte reeds dergelijke voorstellingen.<sup>422</sup>

Zoals we reeds zagen in een schetsboek met erotische tekeningen, experimenteert Ingres rond het motief van de vrouw waarvan het geslacht getoond wordt. Ook de optie van het verticaal in beeld brengen van het lichaam wordt hier overwogen. Heel wat minder expliciet is Ingres in zijn schilderijen. Bij het 'Turkse Bad' vinden we deze pose terug bij enkele vrouwen op de achtergrond. Maar ook hier maken de benen elke directe blik op de seksuele organen onmogelijk.<sup>423</sup>

<sup>416</sup> Bijvoorbeeld 94, 95 en 83.

<sup>417</sup> Afbeeldingen 86 en 30.

<sup>418</sup> Afbeelding 56.

<sup>419</sup> Afbeelding 96.

<sup>420</sup> Afbeelding 97.

<sup>421</sup> Afbeelding 98.

<sup>422</sup> Afbeelding 99.

<sup>423</sup> Afbeelding 48 en 100.

In de pornofotografie heeft men dit principe en de mogelijkheden die het biedt voor het eigen genre, echter wel ontdekt.<sup>424</sup> Opnieuw is het de pornografie, die ons de meest gelijkende voorstellingen biedt.

Ook Courbet is geboeid. Hij maakt enkele voorlopers op de verticale compositie van een vrouwelijk naakt. In 1844 schildert hij zijn *'Bacchante'*<sup>425</sup> en in 1861 volgt het libertijnse *'Fille aux bas blancs'*.<sup>426</sup> We voelen bij dit werk reeds hoe de compositie het geslachtsorgaan in de focus van de blik plaatst. Het is niet meer het volledige lichaam dat geëtaleerd wordt, zodat de toeschouwer het met zijn blik kan aftasten. De aantrekkingskracht van een vrouwenlichaam in zijn totaliteit wordt verengd tot billen en geslachtsorgaan. De buik, de borsten en zeker het hoofd wijken terug naar achter. Het beeld verliest zijn sensuele en erotische uitstraling en wordt pornografisch.<sup>427</sup>

Al deze kenmerken zijn nog veel sterker aanwezig bij *'L'origine du Monde'*. De strakke kadrering verengt de blik volledig. Wat Courbet hier doet is *'peindre la chose même'*<sup>428</sup>, zonder franjes. De blik wordt elke vluchtmogelijkheid ontnomen. Enkel bij de buik en bij de borst kan het oog even verwijlen, om onvermijdelijk te worden teruggezogen.

De andere beeldende middelen versterken deze onverbloemde focus op de zone van het geslachtsorgaan en het schaamhaar. Bij de beschrijving zagen we reeds hoe het opbouwen met verf hetzelfde effect beoogt. Bovendien komen de drie assen die het beeld opbouwen, deze van de romp en van beide benen, centripetaal samen in één punt, ter hoogte van de vagina. Door de werking van het verkorte perspectief wordt dit punt vooruit geschoven in het beeld. Alles wat zich in de onderste helft van het schilderij bevindt, en dat is net de meest intieme zone van dit vrouwenlichaam, wordt als het ware opgeblazen in de richting van het oog van de toeschouwer.<sup>429</sup> De bovenste helft van de torso verkleint en neemt afstand.

---

<sup>424</sup> Afbeelding 63.

<sup>425</sup> Afbeelding 101.

<sup>426</sup> Afbeelding 92.

<sup>427</sup> Op deze term wil ik diepgaander terugkomen in het laatste hoofdstuk.

<sup>428</sup> TEYSSÉDRE, B., *op.cit.*, p. 402.

<sup>429</sup> BERNADAC, M-L., MARCADE, B., *op.cit.*, p. 24.

#### **4.5. La source de la Loue.**

Courbet heeft een innige band met de natuur. Gedurende gans zijn leven keert hij regelmatig terug naar zijn geboortestreek, de stad achter zich latend. Hij trekt zich terug om op adem te komen en zijn evenwicht te herstellen. Zijn landelijke wortels weerspiegelen zich in zijn kunst, die niet de stad of het stedelijke leven afbeeldt, maar het platteland en het leven daar.

Ook de natuur zelf blijft hem boeien. Zo schildert hij herhaaldelijk *'La source de la Loue'*<sup>430</sup>, de plaats waar de rivier uit de diepte van de aarde omhoog welt en uit een grot tevoorschijn stroomt. Het lijkt een ritueel, een obsessie, een queeste. Steeds opnieuw neemt hij plaats voor dit gat in de aarde waaruit het water tevoorschijn stroomt, en legt het beeld vast op zijn doek. Zijn gezichtspunt wijzigt weinig. Door het standpunt zo dicht mogelijk bij de opening, vult de grot het ganse doek. Men voelt als het ware de magnetische zuigkracht van de donkere diepte. Er is een sterk gevoel van fysieke aanwezigheid. Dit wordt nog versterkt door de materie van de verf, die zwaar, soms met het paletmes is opgebracht. De lucht en het omringende landschap zijn buiten het beeld gelaten. Elke referentie is weggefallen. De vagina-achtige opening roept seksuele connotaties op.<sup>431</sup> Het landschap als allegorie voor het vrouwelijke lichaam.

En dan krijgen we *'L'Origine du Monde'*. De voorstelling is op een identieke manier in beeld gebracht. De ervaring met deze beeldtaal, opgedaan bij het schilderen van de bron van de Loue, is zeker van belang bij het concept van *'L'Origine du Monde'*. Deze 'grot' van vlees wordt in een sterke close-up genomen. Compositie, textuur en materie van de verf versterken elkaar. De ervaring wordt, naast visueel, bijna tactiel. Nabijheid en confrontatie. Door de enge blik op het gefragmenteerde lichaam die elke referentie buitensluit, kan het een metafoor worden. Het lichaam is tegelijk een landschap. Het lichaam van de vrouw en de natuur zijn uitwisselbaar geworden.

In het oeuvre van Courbet zijn de vrouw en het landschap, de natuur nauw bij elkaar betrokken. Het element water speelt daarbij een belangrijke rol. Vooreerst zijn er de talrijke baadsters en slapende vrouwen in de natuur. Maar wanneer hij zijn naakten verplaatst naar het interieur, dan wordt de band tussen de vrouw en de natuur niet onmiddellijk verbroken. Het valt op hoe achter een raam het landschap zijn rol blijft spelen.<sup>432</sup> De vrouw is de link tussen natuur en cultuur.

*'La femme à la vague'*<sup>433</sup> verradt een innige band tussen de vrouw en het water waaruit ze opduikt. In *'La Source'*<sup>434</sup> fusioneren de vrouw en de natuur bijna met elkaar. Wie is hier de bron? De natuur of de vrouw?

Typisch voor de 19<sup>e</sup> eeuw is dat de vrouw op deze manier in de tegenstelling Natuur/Cultuur of Realiteit/Ideaal in de negatieve, lagere pool geplaatst wordt. De man hoort bij de cultuur, vertegenwoordigd door het Ideaal.<sup>435</sup> Bij Courbet echter gaat deze dichotomie niet op. De natuur bevat de waarheid en de schoonheid. De cultuur legt deze bloot. Het Ideaal is een leugen. Het Realisme houdt de liefde voor de natuur van de dingen in.

<sup>430</sup> Afbeeldingen 102 en 103.

<sup>431</sup> FAUNCE, S., NOCHLIN, L., e.a., *op.cit.*, pp. 153 – 157.

<sup>432</sup> Afbeeldingen 89 en 93.

<sup>433</sup> Afbeelding 42.

<sup>434</sup> Afbeelding 104.

<sup>435</sup> FAUNCE, S., *op.cit.*, s.d., p. 378.

De landelijke afkomst van de schilder is zeker een factor die een rol speelt. Hij blijft de natuur nodig hebben, als een helende kracht.

Wanneer Courbet het dus over de natuur heeft, dan is elke negatieve implicatie hierin afwezig. Ook langs deze weg wordt de afwezigheid van elke misogynie bij Courbet bevestigd.

We kunnen ons afvragen of de sterke formele gelijkenis tussen *'La Source de la Loue'* en *'L'Origine du Monde'* symptoom is van een inhoudelijke verwantschap.

In zijn schilderkunst heeft Courbet een uitgesproken voorkeur voor donkere en ingesloten plaatsen, watervallen, bronnen en grotten, vrouwelijke landschapselementen met een seksuele connotatie. In zijn landschappen komt het 'vaginale' motief voortdurend terug. Het landschap wordt seksueel geladen.<sup>436</sup> Maar wat betekent deze seksualiteit? Is *'La Source de la Loue'* dan niet meer dan een bedekte voorstelling van een vagina? Of zit hier meer achter?

De aarde vertegenwoordigt de vruchtbaarheid. De bron is een metafoor voor de oorsprong. Uit haar stroomt levenbrengend water. De vrouw bezit dezelfde creatieve kracht. Zoals de aarde de bron is van alle leven, zo wordt elke mens uit de vrouw geboren.<sup>437</sup> En dit gebeurt via de seksualiteit die een deel is van de natuur. Natuur, vrouw, seksualiteit en procreatie zijn innig met elkaar verweven. Deze vruchtbaarheidsmetafoor herkent men in *'La Source de la Loue'*, een landschap met een vaginale verwijzing, maar ook in *'L'Origine du Monde'* een vrouwenlichaam, dat aan een landschap doet denken. Maar dit laatste schilderij toont dit veel directer: de vagina als de plaats van de seksualiteit en van de geboorte, de bron van het leven, de natuur in de mens, het symbool bij uitstek van de vrouwelijke seksuele energie, natuurlijk, positief en creatief, als de energie van de aarde.

Soms wordt de metafoor van het landschap in *'L'Origine du Monde'* nog diepgaander geïnterpreteerd.

*'Les deux oeuvres coïncident en tout et pour tout – ventre de femme et ventre de la terre, comme si la première ne constituait que la version charnelle et vivante de la seconde. Le sexe et l'entrée de la grotte: même mystère, même trouble. Même blessure?'*<sup>438</sup>

De sterke afsnijding van het beeld geeft aanleiding tot een ultieme confrontatie. De idee van de 'regressus ad uterum' wordt geopperd.<sup>439</sup> Rubin spreekt over het eeuwige zoeken van de veiligheid van de baarmoeder.<sup>440</sup> Vanuit de voorouderlijke idee over de natuur wordt verwezen naar de oergrot waaruit de wereld ontstond. De directe confrontatie met het vrouwelijke geslacht roept de idee op van 'La Grande Mère', een idee dat zowel het landschap als het vrouwenlichaam in zich draagt.<sup>441</sup> Hier krijgt het *'Origine'* van de titel een kosmische betekenis.

Wanneer *'L'Origine du Monde'* in de literatuur besproken wordt, verwijst men steeds naar de vele versies van *'La source de la Loue'*. Soms beperkt men zich tot een formele vergelijking.

<sup>436</sup> FAUNCE, S., NOCHLIN, L., e.a., *op.cit.*, p. 12 en p. 156.

<sup>437</sup> BOND, A., *op.cit.*, pp. 22 – 24.

<sup>438</sup> BOUJUT, M., *Extraordinairement émue et convulsée*, in: FERNIER, J.J., e.a., *Les yeux les plus secrets. André Masson chez Gustave Courbet*, Exposition Musée Courbet Ornans 8juin – 6 octobre 1991, Ornans, Simon Imprimeur, 1991, p. 13.

<sup>439</sup> BERNADAC, M.L., MARCADE, B., *op.cit.*, p. 24.

<sup>440</sup> RUBIN, J., *op.cit.*, p. 244.

<sup>441</sup> ZUFFI, S., BUSSAGLI, M., *op.cit.*, p.144.

Sommigen verbinden hier in het verlengde van de titel een procreatiesymbool aan. Enkelen verbinden de idee van vrouw en natuur met iets kosmisch. Hoe we met deze verschillende interpretaties kunnen omgaan, komt aan bod in het volgende hoofdstuk.

## HOOFDSTUK 5: 'L'ORIGINE DU MONDE' – ENKELE BEGRIPPEN.

In dit hoofdstuk wil ik de analyse van het schilderij verdiepen door te vertrekken vanuit enkele termen. Deze worden geanalyseerd door ze direct met de voorstelling te confronteren. De bevindingen van vorige hoofdstukken zullen hier dikwijls een plaats vinden.

Omdat het gaat om een naaktschilderij, leek het mij zinvol het pornografische karakter van het werk onder de loep te nemen, alsook de manier waarop met voyeurisme wordt omgegaan. Het Realisme werd een laatste invalshoek, daar het hier gaat over een werk van Gustave Courbet, de protagonist van deze stijlrichting.

### **5.1. Pornografie of allegorie?**

De term pornografie is reeds verschillende keren gevallen bij de analyse van de beeldtaal. Het materiaal waarmee het schilderij werd vergeleken, werd dikwijls als dusdanig getypeerd. Bij '*Origine du Monde*' zelf heb ik de term zoveel mogelijk vermeden. De vraag naar het pornografische karakter van '*L'Origine du Monde*' is tot nu niet expliciet gesteld. Toch is dit, gezien het beeld, een evidente vraagstelling.

Linda Nochlin vertrekt vanuit een korte, neutrale beschrijving van het schilderij en besluit: '*The painting certainly falls under the rubric of pornography, as that term is generally understood, and was intended as such: a little masterpiece of overt sexuality meant for the private delectation of a sophisticated connoisseur.*'<sup>442</sup> Zij zoekt haar verantwoording vooral in de ontstaansgeschiedenis, het doel en het gebruik van het doek.

Anthony Bond noemt het: '*... undoubtedly intended as erotic, if not pornographic.*'<sup>443</sup> Hij is genuanceerder door de termen erotisch en pornografisch tegen elkaar af te wegen, zonder evenwel uitsluitel te geven. Maar ook bij hem is het de bedoeling van de schilder of de opdrachtgever die het erotisch of pornografisch karakter bepaalt.

James Rubin noemt het een gedepersonaliseerde voorstelling van het object van de mannelijke begeerte, die deze reduceert tot de rauwe essentie van een fetisj '*as in certain pornographic photographs of the period.*'<sup>444</sup>

Michèle Haddad zegt: '*Chez Courbet, la pornographie n'est que prétexte.*'<sup>445</sup>

Maar in heel wat beschrijvingen van '*L'Origine du Monde*' komt het woord pornografie ook helemaal niet voor.

De meningen lijken verdeeld. Bovendien is men voorzichtig met de term pornografie. Men raakt die even aan, om er onmiddellijk weer afstand van te nemen. Men stelt terecht vast dat het schilderij in een pornografische context ontstaan en gebruikt werd, of dat er analogieën zijn met andere pornografische media. Maar men zegt niet: 'Dit is pornografie', enkel 'Dit had pornografische bedoelingen.'

<sup>442</sup> FAUNCE, S., NOCHLIN, L., *op.cit.*, 1988, p. 177.

<sup>443</sup> BOND, A., *op.cit.*, p. 22.

<sup>444</sup> RUBIN, J., *op.cit.*, 1997, p. 208.

<sup>445</sup> HADDAD, M., *op.cit.*, 1991, p. 10.

Ik zou vanuit het beeld zelf willen vertrekken, om van daaruit te analyseren hoe de voorstelling op zich functioneert. Op deze manier wil ik het pornografische karakter van het schilderij zelf bloot leggen, los van context en functioneren. Het is namelijk het beeld zelf dat door intrinsieke kenmerken zal bepalen of het pornografisch ervaren wordt, en dan ook zo gebruikt kan worden. Hierbij wil ik overlopen wat in andere analyses impliciet verondersteld werd. Op deze manier kan dit dan eventueel beaamd, genuanceerd of weerlegd worden. Ik wil klaarheid scheppen in deze kwestie, in zoverre dit zal mogelijk zijn. Vanzelfsprekend nemen we vroegere beschrijvingen en analyses terug op, maar nu worden deze gebracht in hun belang voor de vraagstelling naar de pornografie.

*'L'Origine du Monde'* toont een achterovergeleunde torso van een vrouw. De stof van het laken is er niet om het lichaam te bedekken, maar om het te ontbloten. Daarbij wordt onze blik geleid naar het geslacht dat prominent en dichtbij in beeld is gebracht. De opbouw van de verflagen naar de schaamstreek toe, de centripetale werking van het beeld waarbij de drie compositielijnen samenkomen ter hoogte van de vagina, het verticaal in beeld brengen van het lichaam en het verkorte perspectief... zoals we reeds zagen versterken al deze beeldende middelen elkaar, zodat de blik naar de schaamstreek gezogen wordt. Het vrouwelijk geslachtsorgaan is direct, onverhuld in beeld gebracht. De afwezigheid van het gezicht depersonaliseert de voorstelling. De vrouw is enkel nog een lichaam, het object van de mannelijke begeerte. Haar individuele persoonlijkheid en eigenheid heeft ze verloren. Ze is een passief voorwerp. Door de sterke afsnijding van het beeld en de dwingende focus op het geslachtsorgaan wordt het lichaam gereduceerd tot een elementaire, brute essentie in functie van de mannelijke lust.

Elke context is weggelaten. De achtergrond, hoe beperkt ook aanwezig in het beeldvlak, sluit de ruimte in de diepte af. Dit brengt het lichaam confronterend dichtbij, bijna aanraakbaar. De materie van de verf geeft het beeld een grote tactiliteit. De nabijheid in de ruimte gaat gepaard met een grote psychologische afstand. Er is geen betrokkenheid tussen de kijker en het object van zijn blik en zijn begeerte.

Uit deze beschrijving kunnen we besluiten dat *'L'Origine du Monde'*, wat het onmiddellijke beeld betreft, een pornografische voorstelling is. Gustave Courbet slaagt zelfs bijzonder goed in dit opzet. We krijgen een sterke compositie. Verschillende invloeden komen erin samen. Er zijn de ervaringen met de beeldtaal van pornografische afbeeldingen in verschillende media. In de talrijke voorstellingen van *'La source de la Loue'*, kon hij de effecten van de smalle beelduitsnijding en het wegvallen van elke referentie uittesten. Hierbij worden nog de ervaringen van de schilder met de naaktschilderkunst gevoegd.

De pornografie wil de kijker seksueel prikkelen. Roland Barthes vat de essentie van de pornografische foto samen, maar zijn definitie lijkt mij ook hier bijzonder goed van toepassing. Volgens hem is een pornografische voorstelling homogeen. Als in een etalage, waarin een kleinood tentoon wordt gesteld, bestaat zij louter en alleen voor het uitstellen van een ding, het geslachtsdeel: nooit ofte nimmer iets anders dat verhult, vertraagt of afleidt.<sup>446</sup> Ook dit kunnen we herkennen in *'L'Origine du Monde'*.

Vervolgens gaat Barthes in op het verschil met erotiek. De pornografie poogt de lust op te wekken door te 'tonen'. Meestal gebeurt dit door het geslachtsorgaan direct in beeld te brengen. De erotiek zal ook het 'niet tonen' aanwenden als een strategie. Het geslachtsdeel ziet men gewoonlijk niet. Daardoor wordt de toeschouwer meegevoerd buiten het kader van het beeld. *'Alsof het beeld de begeerte vleugels gaf tot aan gene zijde van het zichtbaar*

<sup>446</sup> BARTHES, R., *De lichtende kamer. Aantekening over de fotografie*, Amsterdam, Arbeiderspers, 1988, pp. 49 – 50.

*gebodene: niet alleen naar het 'restant' naaktheid, niet alleen naar de wensdroom van een daad, maar naar de absolute verrukking van een wezen, lichaam en ziel dooreen.*<sup>447</sup> Bij pornografie is er enkel het dode, stilstaande beeld. Dit staat op zich en verwijst in niets naar de wereld buiten de voorstelling, die Barthes het blinde veld noemt.

Ook in dit opzicht lijkt *'L'Origine du Monde'* te voldoen aan deze definitie van pornografie. Het vrouwelijke geslacht wordt zo direct en realistisch getoond dat men er niets bij hoeft te fantaseren. De vrouw die achter dit lichaam schuilt is afwezig. Haar lichaam is een object dat hier getoond wordt, zonder referentie naar haar.

Maar toch... We zagen reeds hoe het schilderij voor velen de vraag naar het model oproept. Men wil het gezicht kennen dat bij dit lichaam hoort. De voorstelling herinnert aan de situatie in het atelier, waar de schilder en het model samen waren. De verf is hiervoor 'verantwoordelijk'. De tactiliteit die bereikt wordt door middel van de materie van de verf en de realistische voorstellingswijze geven het lichaam een grote aanwezigheid. Het licht dat het lichaam omspeelt, verzacht de voorstelling, geeft er een zekere intimiteit aan. Ondanks de brute, reducerende voorstelling wist Courbet ook dit lichaam een warme uitstraling te geven. Het strelen van het penseel heeft zijn sporen nagelaten in de verf en herinnert aan het langdurige poseren, het trillen van de erotiek – de erotiek, niet de pornografie – in het atelier. Op deze wijze prikkelt *'L'Origine du Monde'* toch de fantasie die de directe voorstelling verlaat, en daarmee de pornografie.

Er zijn nog andere elementen die wijzen op een zekere dubbelheid. Ondanks onze conclusie dat dit schilderij op niveau van het beeld onvervalste pornografie is, wordt de metafoor niet uitgesloten. Pornografie en metafoor gebruiken zelfs dezelfde middelen.

De opvallende afwezigheid van een hoofd en dus van een aangezicht ontnemt deze vrouw elke persoonlijkheid en individualiteit. Ze is niet meer Jo, de mooie Ierse, met haar aantrekkelijke, sensuele lichaam. Door haar zo te schilderen wordt ze een object, overgeleverd aan de begeerte en kijklust van de man.

Maar men kan dit ook anders aanvoelen. Juist hierdoor wordt ze boven zichzelf uitgetild en wordt ze een abstractie. Dit lichaam, dat tot de vrouwelijke essentie is herleid, staat voor DE vrouw of HET vrouwelijke, en alles waarvoor dit symbool kan staan, essentieel en tijdloos.

*'En supprimant, d'un trait génial, le visage de ce corps, Courbet à brisé l'effet pornographique, pour atteindre à l'universelle du symbole.'*<sup>448</sup>

Hier krijgen we opnieuw te maken met de verschillende manieren waarop naar dit beeld gekeken wordt, zoals dit reeds bleek bij de analyses van het verbergen en bij de vergelijking met het landschap.

In het naakte lichaam van de vrouw krijgen we een combinatie van enerzijds iets zeer concreet en aanschouwelijk, en anderzijds iets algemeen, een overdrachtelijke betekenis voor het eeuwig-vrouwelijke.<sup>449</sup> De vrouw bij Courbet wordt in laatste instantie belichaamde mythe. Dit gebeurde reeds bij *'La femme à la vague'*, een zelfgenoegzame, uit zee, golven en schuim opgerezen oerkracht. Maar dit principe wordt in zijn uiterste consequenties doorgevoerd bij *'L'Origine du Monde'*.<sup>450</sup> Het schilderij wordt een ode aan de vrouw, en kan dit gemakkelijk worden, juist dank zij de smalle beelduitsnijding en het wegvallen van elke referentie. De interpretaties die reeds aangehaald werden bij de bespreking van het landschap, kunnen hier gesitueerd worden. Men blijft in dit schilderij het mysterie zien, het

<sup>447</sup> BARTHES, R., *op.cit.*, p. 64.

<sup>448</sup> HADDAD, M., *op.cit.*, 1991, p. 11.

<sup>449</sup> MAI, E., *op.cit.*, p. 8.

<sup>450</sup> HOFMANN, W., *op.cit.*, p. 18.

onverklaarbare. Op een dieper niveau verbindt dit fundamentele vrouwelijke principe ons met onze oorsprong. De aantrekkingskracht van de vagina staat symbool voor het verlangen naar de terugkeer naar de veiligheid van de baarmoeder.<sup>451</sup> Het vrouwelijk geslachtsorgaan wordt het ultieme beeld voor 'La grande Mère', een archetypisch, kosmisch principe.<sup>452</sup>

In laatste instantie, nadat hij elke mythe weerde, krijgt de vrouw bij Courbet terug iets mythisch, op een dieper niveau.

Ik ga hier niet verder in op de inhoud van deze interpretaties. Dit lijkt mij eerder het voorwerp voor een psychoanalytische studie.

Dit alles wordt nog bevestigd vanuit een andere hoek. In de pornografie is het niet gebruikelijk dat hoofd en gezicht buiten het beeld vallen. De pornografie bekijkt de mens als lustobject. Maar ook al wordt de vrouw gereduceerd tot het seksuele, het blijft een mens die de seksualiteit opwekt, en geen stuk vlees. Het gezicht is secundair, maar zichtbaar in het beeld. Dit was zo voor de verschillende media die we bespraken in het hoofdstuk van de beeldtaal. Dit blijft zo bij latere pornografische werken, ook al hanteren ze hetzelfde gezichtspunt van '*L'Origine du Monde*'. Ik denk hierbij aan de pornografische tekeningen van kunstenaars zoals Auguste Rodin (1840-1917), Gustav Klimt (1862-1918) en André Masson (1896-1987).<sup>453</sup>

Wat mij verder opvalt bij deze vergelijkingen is dat het steeds om tekeningen gaat, nooit om schilderijen. Wanneer de vrouw als lustobject, vanuit dit gezichtspunt gezien, gedecontextualiseerd en met een zekere graad van realisme in beeld wordt gebracht, dan gebeurt dit in de tekenkunst. Op één of andere manier is dit geen onderwerp voor een schilderij, ook lang na Courbet nog niet. Misschien verklaart dit waarom we het schilderij van Courbet tot op vandaag blijven ervaren als iets ongewoons, soms zelfs als iets confronterends. Het draagt als het ware een onverenigbaarheid in zich. De aura die het werk krijgt door de uitvoering als schilderij, nog versterkt door het vergulde kader,<sup>454</sup> is in contradictie met het onderwerp van de voorstelling, wanneer we deze enkel pornografisch zien. Dus kan het medium, de schilderkunst, mede verantwoordelijk zijn voor het feit dat men dit blijft zien als een mysterie. Dit zou dan ook het ontstaan van de titel kunnen verklaren, als een poging om deze contradictie op te heffen, door naar diepere betekenissen te verwijzen.

Toch is het voor mij ook zo dat het realisme van de voorstelling de metaforische interpretaties bemoeilijkt. Het realisme werkt de suggestie tegen. In hoeverre is elk zoeken naar een diepere betekenis in dit werk niet een zuiver intellectuele aangelegenheid? Gestimuleerd door de aura van de verf, de afsnijding van het beeld die de metafoer uitlokt en misschien zelfs door de onwennigheid met de pornografische voorstelling op zich, gaat men dan op zoek naar diepere betekenissen. Het gaat om verbanden die men kent, bijvoorbeeld vagina, grot, oorsprong enz.. Maar roept het beeld zelf deze wel op?

Ik wil hier het '*Kutlandschap*'<sup>455</sup> van Thierry De Cordier tegenover stellen, om dit te illustreren. Dit is een eigenaardige vergelijking, maar geschikt voor wat ik duidelijk wil maken. Het kunstwerk stelt hetzelfde voor als '*L'Origine du Monde*', en ook weer niet, maar dit beeld heeft geen metaforische titel nodig om te weten dat het hier noch over een kut, noch over een landschap gaat, maar over diepere betekenissen, waarvoor beide staan. In '*L'Origine du Monde*' vind ik dit in elk geval niet in dezelfde mate terug.

<sup>451</sup> RUBIN, J., *op.cit.*, 1997, p. 244.

<sup>452</sup> ZUFFI, S., BUSSAGLI, M., *Art & érotisme*, Paris, Editions Citadelles & Mazenod, 2002, 144.

<sup>453</sup> Afbeeldingen 105, 106 en 107.

<sup>454</sup> Afbeelding 108.

<sup>455</sup> Afbeelding 109.

Ook André Masson pikt in op een landschappelijke dimensie van *'L'Origine du Monde'*, wanneer hij in 1955 het doek realiseert dat het schilderij zal bedekken. Zijn werk abstraheert terwijl het de landschappelijke lijnen van het lichaam vastlegt. Hij vertaalt het schilderij naar zijn eigen stijl, maar in hoeverre vindt hij zijn inspiratie hiervoor in het doek van Courbet. De uitwisselbaarheid van vrouw en landschap komt in het oeuvre van Masson voortdurend terug. Hij ziet het in de dingen. Het is zijn visie. *'L'Origine du Monde'* is dan om allerlei redenen die we hierboven reeds aanhaalden, een dankbaar aangegrepen aanleiding.

Waar Courbet zelf juist mee bezig was valt moeilijk te zeggen. We weten dat zijn schilderijen de waarheid van de dingen wilden tonen. Maar over welke waarheid gaat het bij hem? Hij was bezig met de sociale en politieke realiteit van zijn eigen tijd en maatschappij. Deze wilde hij blootleggen. En waarschijnlijk wou hij de ware aard van de seksualiteit niet uit de weg gaan, en klaagde hij ook de hypocrisie van de moraal aan. En hier kan *'L'Origine du Monde'* wel één en ander vertellen.

Maar niets wijst erop dat hij met kosmische en existentiële zaken bezig was. Integendeel, hij verwierp het ongrijpbare als onderwerp voor kunst. *'Je tiens aussi que la peinture est un art essentiellement concret et ne peut consister que dans la représentation des choses réelles et existants. C'est une langue toute physique, qui se compose, pour moi, de tous les objets visibles, un objet abstrait, non visible, non existant, n'est pas du domaine de la peinture.'*<sup>456</sup> Enkel zijn landschappen lijken een existentieel zoeken te weerspiegelen, maar misschien heeft dit meer te maken met de eigenschappen van het genre op zich, dan met bewuste bedoelingen van de schilder. Dus, waarom zou *'L'Origine du Monde'* hierop een uitzondering zijn?

Maar is dit wel zo belangrijk? Het blijft een vaststaand feit dat het schilderij wel dergelijke reacties oproept. Het draagt deze potentie in zich, los van de bedoelingen van de kunstenaar. Het is pornografie in zijn niet metaforische dimensie, door wát het voorstelt en hóe het dat doet, zonder alibi. Iemand die absoluut geen pornografie wil maken zal dit niet schilderen. Maar toch is de metafoor voor velen direct aanwezig.

In laatste instantie wil ik hier nog even stilstaan bij de interpretatie van Françoise Gaillard, omwille van de opvallende eigentijdse dimensie die zij toevoegt.<sup>457</sup>

Zij vertrekt van de prominente aanwezigheid van het schaamhaar op het schilderij van Courbet, iets wat in de 19<sup>o</sup> eeuw in feite onaanvaardbaar was. Men is immers geobsedeerd door de eigen bestiale oorsprong die door de evolutietheorieën recent aan het licht is gebracht. Daarom zoekt men afstand tegenover de eigen natuurlijke oorsprong, en klampt men zich vast aan de beschaving. Het schaamhaar, la toison fauve, vertelt over wat in de mens is overgebleven van het dier, namelijk de seksualiteit. Het geslacht en de seksualiteit van de vrouw openen een afgrond die de man wegrukt van de beschaving, in donkere archaische diepten. Dit alles kan niet anders dan beangstigen.

Hieruit besluit Gaillard dat een voorstelling die het waagt dit diepgaande taboe te doorbreken niets met erotiek of obsceniteit te maken heeft. Trouw aan zijn Realisme legt Courbet volgens haar de anatomische, biologische waarheid van de mens bloot. Hij toont het orgaan van de seksualiteit en van de voorplanting, zoals het is, niets meer en niets minder. Elke erotiek ontbreekt in *'L'Origine du Monde'*, maar ook elke kosmische dimensie. Omwille van de aanwezigheid van het schaamhaar kan dit volgens Gaillard dus niets met pornografie te

<sup>456</sup> COURBET, G., *op.cit.*, s.p.

<sup>457</sup> GAILLAND, F., *Allégorie d'un fantasme fin de siècle. Courbet: 'L'Origine du Monde'*. In: *Mimesis et Semiosis: Littérature et Représentation*, Miscellanées offertes à Henri Mitterand, Paris, Natan, 1992, pp. 427 – 434.

maken hebben. Dit raakt in de 19<sup>o</sup> eeuw aan een dermate diepgeworteld taboe dat het totaal ongenietbaar is.

De geschiedenis van het schilderij weerlegt deze laatste gevolgtrekking. Ook de prentkunst en de fotografie bewijzen dat het schaamhaar geen obstakel vormt voor de pornografie. Integendeel zelfs, overal is het uitbundig aanwezig in deze voorstellingen. Het is volgens mij zelfs een onmisbaar eigentijds element van de pornografie van de 19<sup>o</sup> eeuw, dat later weggevallen is. Het lijkt eerder of dit vleugje 'wildheid' welkom was, alsof het overtreden van dit verbod het opwindende karakter van de voorstellingen nog vergrootte. In plaats van een pornografische inslag van het werk te ontcrachten, lijkt het deze dus eerder te versterken. Pas veel later, om welke redenen dan ook, wordt het schaamhaar weggeschoren in de pornografie, om zo de naaktheid nog te vergroten.

Ook hierin toont *'L'Origine du Monde'* zich dus als een pornografisch werk.

Wat betreft de pornografie ben ik niet tot een éénduidig antwoord gekomen. Verschillende mogelijkheden blijven open. Voor mij staat het vast dat het schilderij van Courbet wat de voorstelling betreft als pornografie mag gezien worden, en het zeker in de eigen tijd ook was. Toch neemt het binnen deze categorie onmiddellijk een aparte plaats in. Het zet voortdurend aan tot gelaagde interpretaties.

Ik wil hier ook even terugkomen op een conclusie die voortdurend naar voor kwam bij het vergelijken van *'L'Origine du Monde'* met de verschillende media. Het werk mist de hardheid, kilte, banaliteit en platvloersheid die de andere voorstellingen kenmerken. Ook dit heeft te maken met de uitstraling van het medium, en met de smalle beelduitsnijding, die ook aanleiding gaven tot de metaforische interpretaties van het werk. Het doek krijgt er een zekere monumentaliteit door die in andere pornografie ontbreekt.

*'L'Origine du Monde'* prikkelt de fantasie, wil de ware aard van de seksualiteit onverhuld tonen en zet in laatste instantie aan tot talrijke metaforische interpretaties. Hierin onttrekt het zich aan de pure pornografie. Waarom dit zo is? Was dit de bedoeling van Courbet? En wat is het aandeel hierin van het werk zelf en van de toeschouwer, die de dingen op deze manier wil zien? Het blijven onvolledig beantwoorde vragen.

## **5.2. Het voyeurisme ontmaskerd. Kijk maar!**

Om alle nuances in deze analyse goed te kunnen vatten zou ik hier opnieuw willen vertrekken vanuit de officiële academische naaktschilderkunst.

De restrictieve moraal van de 19<sup>o</sup> eeuw veroordeelt de man tot voyeurisme. Zijn behoefte aan en lust bij het kijken naar een naakte vrouw, worden veroordeeld, gebrandmerkt als schandelijk. Hij wil kijken, en mag niet, zeker niet openlijk, en dus doet hij het stiekem.

Een breed erotisch en pornografisch aanbod, weliswaar clandestien geproduceerd en verhandeld, komt aan deze behoefte tegemoet. Dit gaat gepaard met veel hypocrisie. Niets is taboe, zolang het maar verborgen blijft. Vele ogen worden dichtgeknepen.

Maar niet iedereen zet de stap naar de pornografie. Ook in de wereld van de hoge kunst worden oplossingen gezocht. Men schept een context die het kijken naar naakte lichamen aanvaardbaar maakt.<sup>458</sup> Zo kan een stroom van naaktschilderijen ontstaan, zonder echt toe te geven waarmee men eigenlijk bezig is. Er wordt afstand ingebouwd, zoals beschreven in het

<sup>458</sup> BOND, A., *op.cit.*, p. 11.

vorige hoofdstuk. Het is immers normaal om verhalen uit de literatuur en de bijbel voor te stellen op kunstwerken. Als daarbij een vrouw naakt moet afgebeeld worden om dit verhaal geloofwaardig in beeld te brengen, dan moet dat maar. De voorgestelde vrouwen zijn sensueel en aantrekkelijk, maar gesublimeerd tot godinnen, in een andere wereld geplaatst. De lust van het kijken naar het naakte menselijke lichaam wordt toegedekt, ingekleed. De toeschouwer is een voyeur geworden, een gluurder die kijkt zonder het te moeten toegeven, noch voor zichzelf, noch voor wie naast hem staat.

Het voyeurisme is dus ingebouwd in de schilderijen. Is dit louter hypocrisie of gaat dit dieper? In hoeverre is deze moraal, die eigenlijk tegen de eigen aard vecht, een stuk van de eigen identiteit geworden? De man is dan vervreemd van zichzelf en zijn eigen lust beangstigt hem. Zelfs bewust stiekem kijken is dan geen oplossing meer, tenzij de voorstelling van die aard is dat ze hem niet confronteert met de seksuele grondslag van zijn kijklust. En dat is nu net wat deze academische kunst grandeeert.

Goya is de eerste die dit taboe doorbreekt. Zijn naakte Maja<sup>459</sup> kijkt de toeschouwer recht aan. De blik van de kijker krijgt een tegenblik. De kijker wordt bedreigd in zijn veilige anonimiteit en wordt als voyeur ontmaskerd. Tegelijk wordt de vrouw een deel van onze wereld en verlaat ze de mythe.

Hetzelfde gebeurt bij de *'Olympia'* van Manet.<sup>460</sup> Haar blik is koel en zelfbewust. Volgens de heersende normen moet de naakte vrouw het object zijn van de blik, maar hier wordt de toeschouwer het object van háár blik. Subject en object worden omgekeerd.<sup>461</sup> Ondanks haar naaktheid beheerst deze vrouw de situatie. Professioneel etaleert ze haar lichaam, dat ze toont, zonder zich te geven. Ze is een courtesane die zich bewust is van de macht die ze dankzij haar lichaam heeft over de man. Goya en Manet leggen niet alleen het voyeurisme bloot, maar in de verhouding tussen mannen en vrouwen, definiëren ze het als een zwakte, een onmacht van de man.

De blik van een naakte vrouw uit het schilderij kwamen we reeds vroeger in de kunstgeschiedenis tegen. Titiaans (1487/1490 – 1576) sensuele *'Venus van Urbino'*<sup>462</sup> kijkt de toeschouwer echter zo zacht en liefelijk aan dat hier van beschuldiging of bedreiging geen sprake is.

Anders is het gesteld met Rembrandts (1606 – 1669) Suzanna die door de ouderlingen begluurd wordt bij het baden in de tuin.<sup>463</sup> Verschrikt kijkt zo op, alsof het gekraak van een takje onder een naderende voet haar deed opkijken. Dit denkbeeldige geluid kwam niet uit de richting van de ouderlingen achter haar in het struikgewas. De vrouw kijkt daarentegen vol schrik de toeschouwer aan. Hij is het die betrapt wordt bij het gluren. Op deze wijze beschuldigt Rembrandt het publiek van voyeurisme bij het bekijken van een naaktschilderij. Hij doorprikt de onschuld. De schrik waarmee de vrouw reageert en de krampachtigheid waarmee ze haar naaktheid poogt te bedekken, maken dit kijken van de man tot een zaak vol schuld. Door de ouderlingen nauwelijks zichtbaar in het struikgewas te verbergen, legt Rembrandt de volle last van het voyeurisme op het publiek vóór het schilderij.

Welk standpunt neemt Courbet in op dit vlak? Hij schildert veelal slapende vrouwen, uitgestrekt in het beeld, of baadsters die, opgeslorpt in hun activiteit, onbewust hun lichamen uitstallen voor de kijker. Zij vertoeven in een wereld waar de man naar binnen gluurt. Nooit is er een blik die de toeschouwer aankijkt en bij het kijken betrapt. Het lijkt alsof Courbet zich

<sup>459</sup> Afbeelding 86.

<sup>460</sup> Afbeelding 30.

<sup>461</sup> FRIED, M., *op.cit.*, 1988, p. 49.

<sup>462</sup> Afbeelding 94.

<sup>463</sup> Afbeelding 110.

bij de voyeuristische traditie aansluit. En dit is inderdaad zo. Zijn naakten zijn gemaakt om bekeken te worden door mannen en om ervan te genieten. Maar ze zijn ook levensecht, bijna tastbaar en lijfelijk, soms met een onverhulde seksuele uitstraling in beeld gebracht. Wie hiervoor staat kan niet meer veinzen. Bij Courbet zijn er geen conventies die een sluier leggen over de naaktheid van het lichaam en tegelijkertijd over het voyeurisme van de kijker. Hij verwerpt de schijnheiligheid, maar niet de lust om te kijken. Hier is hij consequent de schilder van het Realisme die de waarheid wil tonen. En deze waarheid is dubbel voor hem. Hij toont de hypocrisie van de naaktschilderkunst die een afspiegeling is van de hypocrisie van de moraal. Tegelijk reveleert hij een stukje waarheid over de eigen seksualiteit, over het genot van de man bij het bekijken van een mooi naakt vrouwenlichaam, en hij aanvaardt dit. Hij weigert elk alibi maar probeert de lust op een legitiem niveau te plaatsen.

De schilder trekt dit in zijn meest extreme consequentie door bij *'L'Origine du Monde'*. Hier brengt hij hét object van de mannelijke begeerte in beeld en zegt: 'Kijk maar!'. Tegelijk maant hij de man aan naar zichzelf te kijken en zijn eigenheid te erkennen. De pornografische voorstelling heeft dan niet de bedoeling iets over de vrouw te zeggen, maar wel over de eigen seksualiteit van de man.

Maar ook de vrouw lijkt bij *'L'Origine du Monde'* hetzelfde te zeggen: 'Kijk maar!'. Dit spreekt uit haar gehele houding. Dit is geen vrouw die begluurd of betrappt wordt, maar een vrouw die zich toont. Uit het hele concept spreekt een evenwicht tussen kijken en tonen, kijken en bekeken worden, een bewust spel tussen twee partijen, waarbij van voyeurisme geen sprake meer is, een openlijke ode aan de seksualiteit en aan de vrouw die deze belichaamt.

Toch is hiermee niet alles gezegd over *'L'Origine du Monde'* en het voyeurisme. Wat gebeurt er nu wanneer men als toeschouwer voor de voorstelling staat. De vrouw die gewillig haar benen spreidde, is verdwenen. Ze heeft het schilderij mee helpen ontstaan, maar heeft zich toen terug getrokken. Enkel deze intieme blik op haar lichaam is gebleven. We zagen reeds hoe we dit onmiskenbaar als pornografie ervaren. En dus worden we onwennig. Ook al heeft deze vrouw eens gewillig haar dijen gespreid, wij hebben niet het gevoel dat ze dit voor ons deed. Wij voelen ons de voyeur die meekijkt over de schouder van de schilder. Dit gevoel wordt nog versterkt doordat wij ons niet in de as van het lichaam bevinden, maar wel een fictieve persoon, die net naast ons staat.

*'Etant donnés'*<sup>464</sup> van Marcel Duchamp (1887 – 1968) legt de relatie bloot tussen de toeschouwer en het naakt in de kunst. De toeschouwer wordt in een positie geplaatst die de aard van zijn blik ontmaskert. Door twee kijkgaatjes op ooghoogte in een houten deur aangebracht kijkt men door een bres in een bakstenen muur. Daar ligt een naakte torso uitgestrekt in een landschap. De formele gelijkenis met *'L'Origine du Monde'* is opvallend.<sup>465</sup> Wanneer de toeschouwer wil kijken, dan wordt hij fysiek in de rol geduwd waarin het schilderij van Courbet hem mentaal brengt, deze van de voyeur die met zijn blik een wereld binnendringt, die niet voor hem is bedoeld en waaruit hij zich terugtrekt zonder zichzelf bloot te geven. Beide werken leggen elk op een eigen manier de cruciale relatie tussen het kijken en de begeerte bloot, en daarmee de rol van het voyeurisme, ook in de kunst.<sup>466</sup>

<sup>464</sup> Afbeelding 111.

<sup>465</sup> Ik ga hier niet in op de vraag of Duchamp het werk van Courbet kende. Waarschijnlijk is dat niet zo. *Etant donnés* is gemaakt tussen 1946 en 1966. Gezien de geschiedenis van *'L'Origine du Monde'* is de kans dat Duchamp dit werk toen kende niet groot. De formele gelijkenis tussen de liggende lichamen zou dan toevallig zijn. Of er een rechtstreekse invloed geweest is of niet is echter niet belangrijk in de optiek van wat ik hier wil aantonen.

<sup>466</sup> FAUNCE, S., NOCHLIN, L., e.a., *op.cit.*, 1988, p. 178.

Een foto van Helmut Newton (°1920) *'Autoportret avec femme (June) et modèle'*<sup>467</sup> is interessant. Hij toont op hoeveel verschillende manieren het kijken en de blik in beeld kunnen worden gebracht. Tussen de vier personages is er een woordenloos 'kijkspel' aan de gang.<sup>468</sup>

Met al deze varianten van de blik wordt ook in de schilderkunst gespeeld. Goya en Manet gebruiken de blik van de naakte vrouw uit het beeldvlak om de kijker met zijn voyeurisme te confronteren.

Anderen brengen de act van het kijken zelf in beeld, de blik van de man op de naakte vrouw. Ook zo wordt het voyeurisme getoond, maar de toeschouwer voelt zich minder direct zelf gevisieerd.

De belangstelling voor de geslachtsstreek is daarbij reeds vroeg aan de orde. Hoewel een naakt zoals we reeds zagen meestal horizontaal in beeld wordt gebracht, plaatst Albrecht Dürer (1471 – 1528) zijn tekenaar van een liggende vrouw in een totaal andere positie tegenover zijn model.<sup>469</sup> Toeval? Een wens? Of is hij net het verkorte perspectief dat ook Courbet toepast aan het opmeten? In elk geval kan de kunstenaar zo de begeerde blik tussen haar benen werpen.

Titiaan laat er geen twijfel over bestaan waar de blik van de orgelspeler op gefixeerd is, terwijl hij zijn instrument bespeelt voor de naakte Venus.<sup>470</sup>

Paul Cézanne (1839 – 1906) brengt kort na Courbet zijn visie in beeld. In *'Une Olympia Moderne'*<sup>471</sup> uit 1872 – 1873 kijkt een kalende man naar een naakte vrouw, in een herkenbare bordeelsituatie. De begeerte van de man is af te lezen uit de gespannen houding waarmee hij op het puntje van zijn stoel zit, terwijl de vrouw wordt klaargemaakt. De afgenomen hoed, die zijn kale hoofd onthult, symboliseert de naaktheid van zijn lust. Hij is overgeleverd aan een macht die hem overstijgt. Cézanne maakt op deze wijze expliciet wat Manet nog impliciet onthult. De kijkende man wordt hier niet betrap, maar in al zijn 'naaktheid' getoond.<sup>472</sup>

Bij *'L'éternel Féminin'*<sup>473</sup> uit 1877 gaat Cézanne hierop door. De naakte vrouw ligt met gespreide benen achterover geleund op een bed, (denken we maar aan *'L'Origine du Monde'*). Ze ontvangt de mannenwereld die in een halve kring aan haar voeten ligt. De ganse maatschappij is vertegenwoordigd, zelfs de clerus. We herkennen Cézanne zelf tussen de toeschouwers, met zijn kale schedel en zwarte haarkrans.<sup>474</sup>

De voorstelling van de vrouw is elementair, ongedetailleerd. Net zoals bij Courbet gaat het niet om een particuliere vrouw, maar om dé vrouw, het eeuwig vrouwelijke. En net zoals Courbet symboliseert het naakte lichaam van de vrouw deze essentie van vrouwelijkheid.

De mannen kijken geobsedeerd toe. Het schilderij is een hommage aan de vrouw, geplaatst onder een erebaldakijn, terwijl het tegelijkertijd de macht van het eeuwig vrouwelijke demoniseert.<sup>475</sup> Zij is een aanbeden idool én een bedreiging die moet bedwongen worden, aanlokkelijk mysterie én dreigend gevaar. Haar ogen zijn bloederige holtes. Ze is beangstigend en tegelijk een slachtoffer, object van aller blikken, maar zelf blind.

<sup>467</sup> Afbeelding 112.

<sup>468</sup> BOND, A., *op.cit.*, p. 13.

<sup>469</sup> Afbeelding 113.

<sup>470</sup> Afbeelding 114.

<sup>471</sup> Afbeelding 115.

<sup>472</sup> GARB, T., *Bodies of modernity. Figure and Flesh in Fin de Siècle France*, London, Thames and Hudson, 1998, pp. 183 – 186.

<sup>473</sup> Afbeelding 116.

<sup>474</sup> MAI, E., *op.cit.*, p. 384.

<sup>475</sup> Ibidem

Rechts op het doek zien we de schilder aan het werk. Op zijn doek is de vrouw voorgesteld als een berg, of als een driehoek, de Venusheuvel, de plek tussen haar benen waar alle blikken op gericht zijn.<sup>476</sup> Dit schilderij in het schilderij toont hetzelfde als *'L'Origine du Monde'*. Via het pars-pro-toto wordt de vrouw in haar essentie gevat, door haar te herleiden tot haar geslachtsorgaan, meteen het meest seksueel geladen deel van haar lichaam.

Er zijn dus sterke analogieën tussen *'L'Origine du Monde'* en *'L'éternel Féminin'*, maar de verschillen zijn even opvallend. De act van het kijken van de man is geen thema bij Courbet. Hij toont het voorwerp van de blik.

Cézanne ervaart het obsessieve van de seksuele aantrekking van de vrouw als beangstigend. Bij hem kondigt zich La femme fatale aan, die het einde van de 19<sup>o</sup> eeuw zal beheersen.

Courbet erkent deze obsessie, maar zonder angst. Hij kijkt de eigen voyeuristische begeerte in de ogen, zonder zichzelf noch de vrouw te demoniseren.

Jean-Baptiste Mondino gebruikt *'L'Origine du Monde'* om de act van het kijken te tonen. Dit gebeurt op een foto gepubliceerd als opener van een artikel over pornografie.<sup>477</sup> De foto geeft uitdrukking aan een onweerstaanbare drang, maar zonder de verkrampte reactie hierop van Cézanne. Hij doet wat Courbet doet, vaststellen zonder angst of oordeel.

Nochtans kan een quasi identieke compositie als bij *'L'Origine du Monde'* ook een totaal ander verhaal vertellen.

Bij Alfred Kubin (1877 – 1959) verliest de man niet alleen zijn hoofd, maar zijn ganse wezen bij zijn *'Plongeon Mortel'*<sup>478</sup> naar (of in) de spleet tussen de benen van de vrouw. De vrouw is een groots en eeuwig landschap. De symmetrie en de rust worden kort verstoord door de duikende man die zichzelf naar beneden stort. We weten dat hij binnenkort zal verdwenen zijn.

Op dit punt aangekomen zou ik Gustave Courbet in dit alles willen situeren tegenover de mentaliteit en tijdsgeest van de 19<sup>o</sup> eeuw.

Het voyeurisme raakt aan iets algemeen menselijks dat telkens anders cultureel ingevuld wordt. Hoe men ermee omgaat hangt samen met de tijdsgeest.

Courbet is een typisch kind van zijn tijd wanneer hij de vrouw gebruikt in zijn voorstellingen, om te voldoen aan de voyeuristische behoefte van de man. De vrouw wordt gezien in functie van de man. Hij wil kijken naar een naakte vrouw, en dus wordt zij voorgesteld zoals hij haar het liefste ziet. Dit is zeker zo voor *'L'Origine du Monde'*.

Toch staat de schilder in zijn houding alleen, ergens tussen de angst en hypocrisie van de academische kunst, en de angst en verdoemenis die het einde van de eeuw zullen kenmerken tegenover de vrouw.

De academische kunst ontkent het voyeurisme, dekt het toe. Bij Manet krijgen we onthulling en veroordeling. Zijn *'Olympia'* legt het voyeurisme bloot, maar hier ontbreekt elk positief gevoel. Courbet onthult en accepteert. Hij aanvaardt de eigen seksuele geaardheid en komt eraan tegemoet, door in zijn kunst de naakte vrouw uit te stallen voor de mannelijke blik. Hij doet dit wel openlijk, in tegenstelling met de academische kunst.

*'L'Origine du Monde'* wil niet in de eerste plaats blootleggen hoe de kunst het object van de mannelijke begeerte toont en zo inspeelt op zijn voyeuristische wensen. Dit is wat Manet doet. *'L'Origine du Monde'* wil in de eerste plaats deze wensen bevredigen door te tonen wat de kunstenaar zelf en zijn geslachtsgenoten willen zien. Het is gemaakt om bekeken te

<sup>476</sup> GARB, T., p. 191.

<sup>477</sup> Afbeelding 117.

<sup>478</sup> Afbeelding 118.

worden, niet om het kijken te veroordelen. Het neemt een plaats in, middenin het leven. Het toont de pornografie niet, het *is* pornografie. *L'Origine du Monde* mag net als de andere geschilderde naakte vrouwen van Courbet haar rol opnemen tegenover de toeschouwer, de kijkende man. Daarom tonen zijn voorstellingen nooit de kijkende man, maar wel het object van zijn blik, de aantrekkelijke naakte vrouw, in *L'Origine du Monde* zelfs verengd tot haar meest verborgen, meest intieme en meest begeerde plekje.

Zonder de man in beeld te brengen weerspiegelt de naaktschilderkunst van Courbet dezelfde openhartige en onbekommerde houding tegenover het voyeurisme als de Japanse prentkunst, terwijl ze ook, net als deze laatste, het genot van het kijken mogelijk maakt.

Zoals we reeds zagen slaagt de schilder er tegelijkertijd in een positief beeld van de vrouw te brengen. Elke angst en misogynie is uit zijn voorstellingen geweerd. Courbet is dus wel een typische 19<sup>o</sup> eeuwse man, maar hij is ook progressief. Het vrouwbeeld dat in de 19<sup>o</sup> eeuw door de meesten zelfs niet in vraag werd gesteld, is voor hem voorbij gestreefd. Courbet slaagt er op deze wijze in de eigen behoeften van de man te verzoenen met een nieuwe, vrije vrouw. En hierin is hij zijn tijd ver vooruit. Maar dit alles betreft zijn kunst. Zijn leven vertelt een ander verhaal.

### 5.3. **'L'Origine du Monde': een niet gepubliceerd manifest.**

Vanuit een laatste invalshoek zou ik *L'Origine du Monde* willen afwegen tegenover het Realisme. In de eigen tijd omschrijft Maxime du Camp het schilderij als *'le dernier mot du Réalisme'*.<sup>479</sup> Is dit zo? Zet Courbet hiermee de ultieme zet van het Réalisme op het artistieke schaakbord?

Het Réalisme weigert zich te onderwerpen aan de geldende artistieke conventies, maar wil slechts de eigen regels volgen. Het respecteert de genres niet, brengt inhouden binnen waar ze niet thuishoren en weigert de idealisering die de academie zo belangrijk vindt.

Het discours dat Gustave Courbet via de kunst voert, sijpelt ook binnen in zijn naaktschilderkunst. Maar steeds weet hij een wankel evenwicht te behouden. Zijn naakten zijn net academisch genoeg om niet helemaal in ongenade te vallen. Ze verontrusten wel, maar men kan nog naast hun boodschap kijken. De schilder is voorzichtig. Hij duwt tegen grenzen aan, maar overschrijdt ze niet flagrant.

In het hoofdstuk betreffende de beeldtaal is duidelijk gebleken waar de grenzen liggen. Vóór *L'Origine du Monde* bewandelt Courbet deze op een uitdagende maar nog net aanvaardbare manier.

De kunst vertolkt de officiële moraal. Pornografie bestaat, maar behoort tot een andere wereld, gescheiden van deze van de kunst. Met *L'Origine du Monde* overschrijdt Courbet elke regel. Hij doet dit door een onderwerp dat strikt behoort tot de ene ruimte, te brengen in het medium dat volledig opgeëist wordt door de andere. De twee zorgvuldig gescheiden werelden fusioneren in dit doek. De pornografie mag zich bedienen van verschillende media, maar niet van de schilderkunst! Dit vulgaire, laag-bij-de-grondse, onvoorstelbare onderwerp vastleggen in de 'edele materie' van de verf, is een ongehoorde daad van opstandigheid. Samen met de moraal wordt de kunst aangerand, bezoedeld met het vuil van de aarde.

---

<sup>479</sup> Citaat p. 58.

Maar dit schreeuwende manifest wordt niet gepubliceerd. *'L'Origine du Monde'* ziet het daglicht niet. Het schilderij is ook nooit bedoeld geweest om openlijk getoond te worden, en zo als manifest te dienen. Het is gemaakt om de verborgen wereld van de pornografie te vervoegen. Maar wie het daar ziet wordt geschokt door de durf ervan, want ondanks alles draagt het deze manifeste boodschap in zich.

Men kan werkelijk dit schilderij zien als 'le dernier mot du Réalisme'.

Dit is 'l'art vivant' die Courbet aankondigt in zijn manifest van 1855. De kunstenaar weet het leven te vangen en vast te leggen op zijn doek. Elke afstand wordt opgeheven. Het sterke colorisme geeft dit lichaam een groot realiteitskarakter. *'C'est un morceau de chair, où l'on sente battre la vie.'*<sup>480</sup> Dit wordt versterkt door de concrete materie van de verf die verwijst naar de fysieke werkelijkheid van het lichaam. Courbet toont dit lichaam als materie en brengt het op deze manier dichtbij, als een deel van onze wereld. De schilder gaat hierin ver. Hij waagt het zelfs het schaamhaar prominent in beeld te brengen.

Toch is de materie nooit het einddoel bij Courbet. Hij schildert wat hij ziet. Maar dit is nooit louter archeologisch, maar is een neerslag van wat hij aanvoelt in de dingen. De materie is door tussenkomst van de hand van de schilder een spiegel geworden van de waarheid die in de dingen schuilt. Dit is ook zo bij zijn naakten. De vrouw wordt in beeld gebracht omwille van haar lichaam. Maar naast de directe consumptie van de uitgestalde lichamen worden hier ook waarheden aangeboden. Deze gaan echter niet over de vrouw, maar over de man. De schilder toont de afgekeurde, en dus afgeweerde maar tegelijkertijd gewenste vervulling van de mannelijke begeerte. Zo ontmaskert hij de hypocriete moraal en neemt er afstand van. Courbet keert zich daarbij niet af van de seksualiteit, maar toont de naakte waarheid, zonder angst of weerzin. Hij doet dit via het lichaam van de vrouw.

*'L'Origine du Monde'* heeft de ultieme confrontatie als doel. *'Cette fente immense qui nous envisage nous envoie à nos origines.'*<sup>481</sup> Het is de natuur zelf die hij toont.

Tegelijkertijd, in zijn functioneren als pornografie, heft het werk de afstand tussen kunst en wereld volledig op. De kunst is een deel geworden van het leven.

Het weerleggen van overbodige conventies, het tonen van de waarheid, het opheffen van de afstand tussen leven en kunst: het zijn basisopties van het Realisme die *'L'Origine du Monde'* op onnavolgbare wijze invult.

Het schilderij is dus wel degelijk een manifest van het Realisme, dat niet gepubliceerd wordt en daardoor zijn betekenis en kracht als manifest verliest, maar dat deze betekenis en kracht desalniettemin in zich draagt. Tegelijk en paradoxaal genoeg kon dit manifest zelfs maar ontstaan omdat het niet gepubliceerd zou worden.

<sup>480</sup> HADDAD, M., *op.cit.*, 1991, p. 12.

<sup>481</sup> BERNADAC, M.L., MARCADE, B., *op.cit.*, p. 24.

## **BESLUIT.**

*L'Origine du Monde* heeft een interessante geschiedenis gekend. Toch biedt deze te weinig houvast om hier veel conclusies aan te verbinden. Zo kunnen de omstandigheden van het ontstaan van het werk niet ondubbelzinnig opgehelderd worden. We weten niet zeker of het schilderij een opdracht is of een werk dat de kunstenaar eventueel voor zichzelf maakte. Ook over de verhouding tussen de kunstenaar en het model weten we weinig met zekerheid, zeker over de emotionele aspecten hiervan. Het blijven allemaal veronderstellingen. Zelfs op de vraag wie het kunstwerk deze opvallende naam gaf, kunnen we niet antwoorden. Op al deze gegevens kunnen enkel speculatieve redeneringen opgebouwd worden.

Een interessant element van de geschiedenis is het verborgen leven van het schilderij. De receptiegeschiedenis van het werk is hierdoor beperkt tot de eigenaars en de manier waarop ze met hun aanwinst omgingen, en tot enkele mensen aan wie het doek getoond werd, en waarvan enkele vroege reacties ons bekend zijn. Opvallend is dat men niet enkel verzweg wat men in bezit had, maar dat het schilderij bovendien altijd bedekt werd, door een gordijn, een sneeuwlandschap of een landschappelijke interpretatie van *L'Origine du Monde* zelf. Dit verbergen heeft natuurlijk veel te maken met het openlijk seksuele en realistische karakter van de voorstelling, waardoor het niet vanzelfsprekend is dit zomaar op te hangen. Zelfs wanneer de moraal vrijer werd, bleef dit beeld zeer direct. Maar elke eigenaar gaat hier op een totaal verschillende manier mee om. De ene speelt een erotisch spel, de andere gaat gebukt onder de dubbele moraal en bij Jacques Lacan spelen waarschijnlijk diepere interpretaties in verband met de seksualiteit en het onbewuste een rol. Dit toont reeds aan hoe verschillend op het werk gereageerd wordt. Ofwel ziet men het puur als een erotische of zelfs pornografische voorstelling, ofwel zoekt men ook diepere betekenislagen. Het is wel zo dat deze hele geschiedenis van het verborgen leven van het werk zijn mysterieuze uitstraling enkel maar vergroot heeft.

Voor verdere analyse werd vooreerst uitgegaan van een vergelijkend onderzoek tussen de verschillende media die het vrouwelijk naakt voorstellen. Dit onderzoek was toegespitst op de beeldtaal.

Het onderwerp van *L'Origine du Monde* was in de schilderkunst onbestaande. De onbedekte voorstelling van het vrouwelijke geslachtsorgaan vinden we enkel terug bij pornografische en openlijk erotische voorstellingen, die steeds buiten de officiële kunst vallen. Zowel bij de prentkunst, de fotografie als de Japanse prenten zijn mogelijke invloeden aan te duiden. We vinden er sterk analoge voorstellingen en er zijn formele invloeden aan te wijzen, zoals de beeldafsnijding die ook in de Japanse prentkunst, in de fotografie en uitzonderlijk in de westerse pornografische prenten voorkomt. Toch is een compositie zoals bij *L'Origine du Monde*, waarbij ook het hoofd zich buiten het beeld bevindt, uitzonderlijk. Het schilderij onderscheidt zich bovendien van de andere genres door de warmte en de monumentaliteit van de voorstelling. Het mist de kille hardheid en platvloerse anekdotiek die veel pornografie kenmerkt. Binnen deze wereld neemt het schilderij een aparte plaats in.

Wanneer we dan ook de vraag stellen naar het pornografische karakter van *L'Origine du monde*, is de conclusie dat het directe beeld ondubbelzinnig pornografisch te noemen is. Maar er is iets in de uitstraling van de voorstelling die ook diepere, metaforische interpretaties uitlokt. Talrijke reacties op het schilderij bevestigen dit. De enge beelduitsnijding, waardoor dit tot zijn seksuele essentie herleide lichaam als een metafoor ervaren wordt, verklaart dit

gedeeltelijk. Maar ook het feit dat dit een schilderij is, is hier niet vreemd aan. Tot op vandaag lijkt het zo dat directe, realistische pornografische voorstellingen zonder meer, niet geschilderd worden, maar gebruik maken van allerlei andere media. De realisatie in olieverf lokt een reflex uit om dit beeld gelaagd te interpreteren, en ons niet te beperken tot het pornografische karakter, dat nochtans direct aanwezig is.

Dit samengaan van openlijke pornografie en schilderkunstige realisatie, houdt ook voor ons nog een contradictie in. Dit bepaalt het intrigerende en het confronterende karakter van het werk. Dit effect, waarschijnlijk buiten de bedoelingen van Courbet om, is werkzaam tot op vandaag.

Op de vraag naar het pornografische karakter van het schilderij kan volgens mij dus ook geen ongenueanceerd éénduidig antwoord gegeven worden. Voor een gedeelte bepaalt de toeschouwer dit, en deze reageert zeer verscheiden, zoals we zagen.

Wanneer we terugkeren naar de vergelijking tussen de verschillende media, dan zien we hier meteen hoe *'L'Origine du Monde'* ook binnen de schilderkunst een buitenbeentje is. Zelfs binnen het oeuvre van Courbet zelf is dit zo. Dit werd voordien nooit geschilderd, en zelfs tot nu is het geen vanzelfsprekende zaak. De uitzonderingspositie is hier gevolg van de inhoud van de voorstelling.

Toch is het schilderij niet echt iets alleenstaands, daar het kan geplaatst worden binnen een evolutie van het naakt in de 19<sup>o</sup> eeuwse schilderkunst. Het is het eindpunt van het ontbloten van het lichaam van de vrouw in de kunst, een evolutie die, hoewel niet rechtlijnig, de hele 19<sup>o</sup> eeuw duurde. Bovendien wordt het gezien als één van de antwoorden van Courbet op de vernieuwende naakten die Manet schilderde in de jaren zestig.

Wanneer we nu even stilstaan bij de vraag naar het voyeurisme, dan blijkt dat Courbet doorheen zijn naaktschilderkunst een heel eigen standpunt inneemt.

Net als andere progressieve schilders, denken we maar aan Goya en Manet, legt Courbet het voyeurisme bloot, maar niet om het te veroordelen. Ook toont hij de kijkact niet, zoals Cézanne dit doet, om dan het beangstigende en obsessieve karakter ervan weer te geven.

Courbet legt het voyeurisme bloot, door het openlijk te maken. Hij ontdoet het kijken van zijn alibi's. Hij gaat dus mee in de typisch 19<sup>o</sup> eeuwse voyeuristische praktijk, waarbij de vrouw uitgesteld wordt in functie van de behoefte van de man. Maar hij staat alleen in zijn realistische, onbevangen aanvaardende en angstloze eerlijkheid hiertegenover, een afspiegeling van zijn houding tegenover de seksualiteit in het algemeen.

De naakten van Courbet weerspiegelen zo een typisch 19<sup>o</sup> eeuwse mentaliteit, waarbij de vrouw gebruikt wordt, en niet omwille van zichzelf aan bod komt. Deze voorstellingen vertellen dan ook weinig over de vrouw, maar veel over de man. Maar dit weet Courbet te koppelen aan een positief, warm en nieuw vrouwbeeld. Nergens voordien kreeg de vrouw ook zoveel ruimte voor zichzelf, zelfs voor haar eigen seksuele genoegens, ook al blijft dit een voorstelling door mannenogen gezien.

*'L'Origine du Monde'* is in dit opzicht een extreem werk. Het toont de vrouw als het object van de begeerte van de man, op een ongepolijste, directe manier. Nergens is het voyeurisme zo openlijk als hier, in deze pornografische voorstelling. Maar als we de mentaliteit van zijn andere naaktschilderijen mogen doortrekken, dan ligt hier ook een ode in aan de seksualiteit en aan de vrouw, die de seksuele behoefte van de man bevredigt. De warme uitstraling van het schilderij, zonder angst, kan dit bevestigen.

Het werk van Courbet geeft zo blijk van een minuscule en voorzichtige verschuiving. Hij begint dingen te bevragen, die vroeger nooit in vraag werden gesteld, maar hij ziet alles nog binnen een 19<sup>o</sup> eeuwse mentaliteit. Zijn levenswijze met vrouwen bevestigt dit.

Binnen een laatste denkpiste heb ik *'L'Origine du Monde'* getypeerd als een niet gepubliceerd manifest van het Realisme.

Eenzijds heeft Courbet met dit schilderij zijn principes van het Realisme zeer ver doorgedreven. Zijn kunst, en zeker ook dit schilderij, trekt zich niets aan van conventies en legt waarheden bloot. Bovendien wordt de afstand tussen kunst en leven weggewerkt. *'L'Origine du Monde'* maakt, als pornografisch werk dat ook als dusdanig functioneert voor zijn eigenaar, zelfs integraal deel uit van het leven.

Maar dit schilderij ziet geen daglicht, en slechts weinigen krijgen het te zien, wat onmiddellijk de dood betekent van het werk als manifest.

In een tweede luik van dit besluit wil ik stilstaan bij een aantal sporen voor toekomstig onderzoek die zich in de loop van mijn studie aandienen.

Vooreerst is er nog een mogelijkheid voor concreet onderzoek. Er bestaan nog een aantal leemtes in de kennis van de geschiedenis van het schilderij. Tussen 1867 en 1913 weet men zeer weinig. Er is wel een spoor in het archief van de kunsthandelaar waar het schilderij boven water komt. Het landschap waarmee het zolang verbonden is geweest, wordt hier genoemd, samen met een vorige eigenaar. Misschien geeft dit een aanknopingspunt.

Ook over de periode tussen 1913 en 1955, wanneer het schilderij zich in Hongarije in het bezit van baron de Hatvany bevindt, weten we verder weinig.

Ik hecht omwille van twee redenen groot belang aan deze tijdsspanne tussen 1867 en 1955. Ten eerste krijgt het schilderij zeker in deze periode zijn naam, en uiteindelijk is dit een onopgehelderde zaak gebleven. Wie gaf deze titel, en wat kunnen daarvan de onderliggende motieven geweest zijn?

Ten tweede weten we over deze totale periode weinig in verband met de concrete behandeling die het schilderij kreeg. Hoe en waar werd het opgehangen en/of verborgen? Tussen 1867 en 1889 kreeg het schilderij een sneeuwlandschap als masker. Wie dit deed en waarom, weten we niet. En over de behandeling die baron de Hatvany aan zijn aanwinst gaf, nadat het sneeuwlandschap verwijderd was, hebben we helemaal het raden. Misschien bestaan er gegevens die over één van deze aspecten alsnog opheldering kunnen geven.

Ook in de psychoanalyse zie ik een toekomstige invalshoek voor onderzoek. Wanneer ik het had over de gelaagde interpretaties die het schilderij oproept, ben ik daar inhoudelijk niet dieper op ingegaan. De psychoanalyse is zeker geïnteresseerd in de confrontatie met het vrouwelijke geslacht, zoals deze bij dit schilderij zeer direct gebeurt, en de effecten hiervan. Aspecten als de creatie door de kunstenaar en de receptie door het publiek kunnen daarin aan bod komen. Andere invalshoeken zijn de tegenstelling tussen de mannelijke en de vrouwelijke voorstelling van het vrouwelijk geslacht, een aspect waarover o.a. Lieven Jonckheere gepubliceerd heeft.

Een specifieke invalshoek wordt gevormd door de analyse van de persoon en de theorie van Jacques Lacan in relatie met *'L'Origine du Monde'*, daar deze psychoanalyticus het werk 25 jaar lang in zijn bezit had. Ook hierrond is reeds gewerkt, onder meer in een boek van Shuli Barzila: *Lacan and the matters of origins*, gepubliceerd in 1999. Het eerste hoofdstuk handelt over Courbet en *'L'Origin du Monde'*.

En hiermee kom ik dan bij de specifieke kunsthistorische invalshoeken voor toekomstig onderzoek. Ik heb *'L'Origine du Monde'* op verschillende manieren afgewogen tegenover de eigentijdse voorstellingen in verschillende media.

Het lijkt mij interessant om ook wat ná het schilderij is gekomen onder de loep te nemen. Daarbij kunnen verschillende invalshoeken aan bod komen.

Men kan voor een formeel vertrekpunt kiezen en kunstwerken opsporen met een achteroverliggend naakt, dat met gespreide benen het geslachtsorgaan duidelijk in beeld brengt. Zo somde ik reeds Auguste Rodin, Gustav Klimt en André Masson op, maar er zijn er talrijke andere, zoals bijvoorbeeld *'Etant donnés'* van Marcel Duchamps en *'Plongeon Mortel'* van Alfred Kubin (Afb. 118). Hierbij kan men de uiteenlopende betekenissen onder de loep nemen, en eventueel de specifieke effecten van de verschillende media verder uitdiepen.

Verder zijn er de talrijke abstracte en suggestieve voorstellingen van het vrouwelijke geslachtsorgaan, die directe neerslagen zijn van allegorische betekenissen die men hieraan verbindt. Ik denk aan Thierry De Cordier, Anish Kapoor, Laura Torrado, maar ook opnieuw aan André Masson met zijn landschappelijke interpretaties van het liggende vrouwenlichaam, dikwijls vanuit dit specifieke gezichtspunt in beeld gebracht.

Ten laatste denk ik nog aan de talrijke kunstwerken die een commentaar leveren op *'L'Origine du Monde'*, en het werk eventueel betrekken in een discours. Het schilderij laat niet onverschillig, en de reacties zijn zeer verscheiden, soms ludiek, soms ernstig. Ze kunnen komen uit een feministische invalshoek, maar ook uit andere. Zowel mannelijke als vrouwelijke kunstenaars hebben dit kunstwerk een antwoord of een nawoord gegeven. Ik denk aan Zoë Leonard met haar foto-installaties op Documenta IX.

Verscheidene kunstenaars hebben daarbij *'L'Origine du Monde'* zeer direct opgenomen in hun werk, met allerlei uiteenlopende bedoelingen.

Otto Reitsperger neemt de voorstelling van het schilderij op in een videoinstallatie. Vincent Corpet toont *'L'Origine du Monde'* met een zorgvuldig geschoren geslachtsorgaan, zo de naaktheid nog vergrotend. Christian Welter maakt een parafrase op het centrale groepje van *'L'Atelier'* door er *'L'Origine du Monde'* in te brengen. Het resultaat geeft veel stof tot nadenken. Meshac Gaba projecteert *'L'Origine du Monde'* op de opengeslagen lakens van een bed en neemt er zo het harde pornografische aspect van weg. Baptiste Mondino gebruikt het schilderij in het populaire tijdschrift 'Elle' om zijn visie op de maatschappij als pornocratie te verduidelijken (Afb. 117).

Doorheen al deze vergelijkingen kan men pogen de betekenis van *'L'Origine du Monde'* verder te doorgronden, eventueel ook door er psychologische interpretaties aan te verbinden. In elk geval is het laatste woord over *'L'Origine du Monde'* nog niet gesproken.

**Algemene literatuur.**

HONOUR, H., FLEMING, J., *Algemene kunstgeschiedenis*, Amsterdam, Meulenhof, 1996.

JANSON, H.W., JANSON, A.F., *History of Art*, London, Thames & Hudson, 2001.

GOMBRICH, E.H., *Eeuwige schoonheid*, Houten, Gaade Uitgevers, 1996.

Encarta, Winkler Prince, CD-Rom, 1999.

**Tijdsbeeld van de 19<sup>de</sup> eeuw.**

DUBY, G., PERROT, M., e.a., *Geschiedenis van de vrouw. De negentiende eeuw*, Amsterdam, Agon Uitgevers, 1993.

DUBY, G., ed., *5000 jaar liefde en seksualiteit in het Westen*, Baarn, Uitgeverij Ambo, 1994.

FOUCAULT, M., *De wil tot weten. De geschiedenis van de seksualiteit*, Nijmegen, Sun, 1984.

GAY, P., *De eeuw van Schnitzler. De opkomst van de burgerij in Europa*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2002.

GAY, P., *The bourgeois experience. Victoria to Freud*, Oxford University Press, I: *The education of the senses*, 1984; II: *The tender passion*, 1986.

HAUSER, A., *Sociale geschiedenis van de kunst*, Nijmegen, Sun, 1975.

PERROT, M., e.a., *Geschiedenis van het persoonlijk leven. Van de Franse Revolutie tot de Eerste Wereldoorlog*, Amsterdam, Agon BV, 1989.

Hoorcolleges Prof. Dr. L. FRANCOIS, *Geschiedenis van de nieuwste tijden*, academiejaar 1999-2000.

**Invloeden van de fotografie.**

BRAIVE, M.F., *L'age de la photographie, de Nièpce à nos jours*, Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1965.

EWING, W., *The body. Photoworks of the Human Form*, London, Thames and Hudson, 1994.

FRIZOT, M., e.a., *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas S.A., 1994.

NAZARIEFF, S., *Early Erotic Photography*, Köln, Taschen, 1993.

SCHARF, A., *Art and Photography*, London, Penguin Press, 1969.

VAN Deren, C., *The painter and the photograph: from Delacroix to Warhol*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1972.

### Artikels.

DE DECKER HEFTLER, S., *Le nu photographique. Art impur. Art réaliste*, in: *Photographies*, nr. 6, décembre 1984, pp. 48 – 75.

HUMBERT, C., *L'Amour du progrès, ou Courbet chez le photographe*, in: FERNIER, J.J., e.a., *Courbet, l'amour*, Catalogue de l'exposition estivale 1996, Ornans, Simon Imprimeur, 1996, pp. 167 – 157.

### **Pornografische prentkunst in de 19<sup>e</sup> eeuw.**

NERET, G., *Erotica Universalis*, Köln, Taschen, 1994.

NERET, G., *Erotica. 19th Century*, Köln, Taschen, 2001.

### **Japanse prentkunst.**

Klompmakers, I., *Japanese Erotic Prints. Shunga by Harunobu & Koryusai*, Leiden, Hotei Publishing, 2001.

WICHMANN, S., *Japonisme. The Japanese influence on Western art since 1858*, London, Thames and Hudson, 1981.

WINZINGER, F., *Shunga. Meisterwerke der Erotischen Kunst Japans*, Nürnberg, Nürnberg Albrecht Dürer Gesellschaft, 1975.

### **Gustave Courbet.**

CHU-TEN DOESSCHATE, P., *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996.

CHU-TEN DOESSCHATE, P., *Courbet in perspective*, New Jersey, Prentice Hall, 1977.

COURTHION, P., *Courbet, raconté par lui-même et par ses amis*, Genève, Ed. Pierre Cailler, 2 vols., 1948 – 1950.

- Tome premier: Sa vie et ses oeuvres.
- Tome second: Ses écrits, ses contemporains, sa postérité.

COURTHION, P., *Tout l'oeuvre peint de Courbet. Catalogue raisonné*, Les classiques de l'art, Paris, Flammarion, 1987.

FAUNCE, S., *Courbet, Masters of art*, New York, Harry N. Abrams Publishers, 1993.

FAUNCE, S., NOCHLIN, L., e.a., *Courbet reconsidered*, New Haven and London, Yale University Press, 1988.

FERNIER, J.J., e.a., *Les yeux les plus secrets. André Masson chez Gustave Courbet*, Exposition Musée Courbet Ornans, 8 juin – 6 octobre 1991, Ornans, Simon Imprimeur, 1991.

FERNIER, J.J., e.a., *Courbet, l'amour*, Catalogue de l'exposition estivale 1996, Ornans, Simon Imprimeur, 1996.

FERNIER, R., *Gustave Courbet*, New York-Washington, Frederick A. Praeger Publishers, 1969.

FERRIER, J.L., e.a., *L'aventure de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Chêne-Hachette, 1991.

FERNIER, R., *La vie et l'oeuvre de Gustave Courbet. Catalogue raisonné*, La Bibliothèque des Arts, Lausanne/Paris, Fondation Wildenstein, 1977-78.

- Tome I: 1819-1865: Peintures.
- Tome II: Peintures 1866-1877  
Dessins.  
Sculptures.

FRIED, M., *Courbet's realism*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1990.

LEGER, C., *Courbet, Maîtres d'autrefois*, Les Editions G. Grès et Cie, Paris, 1929.

LEGER, C., *Courbet selon les caricatures et les images*, Paris, Eds. Paul Rosenberg, 1920.

METKEN, G., *Gustave Courbet. Der ursprung der Welt. Ein Lust-Stück*, München, New York, Prestel, 1997.

RUBIN, J.H., *Courbet*, London, Phaidon Press Limited, 1997.

RUBIN, J.H., *Réalism and Social Vision in Courbet and Proudhon*, Princeton essays on the arts, Princeton and New Jersey, Princeton University Press, 1980.

TEYSSÉDRE, B., *Le roman de l'Origine*, Paris, Gallimard, L'Infini, 1996.

TOUSSANT, H., e.a., *Gustave Courbet. (1819 – 1877)*, Catalogue de la rétrospective de Courbet au Grand Palais, automne 1977, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1977.

### Artikels.

CHU-TEN DOESSCHATE, P., *Lettres de Gustave Courbet*, in: *Archives de l'art Français – Nouvelle Période – tome XXIX – Correspondance d'artistes du XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie des Arts et des Métiers, 1988, pp. 45 – 55.

DESBUISSONS, F., *Voir le mal en face: 'L'Origine du Monde' de Gustave Courbet*, in: *Ligeia*, 1996/97, nrs. 19/20, pp. 14 – 22.

FAUNCE, S., *Courbet's Concept of Realism: The Battle for the Earth*, Bibliografische gegevens onbekend, tekst aanwezig in het museumdossier van 'L'Origin du Monde', Musée D'Orsay, Paris, pp. 370 - 381.

FAUNCE, S., *Courbet et le paysage. Au royaume du réelle*, in: *Courbet, l'inventeur du Réalisme*, Dossier de l'art, nr. 39, juillet 1997, pp. 49 - 50.

FARWELL, B., *Courbet's baigneuses and the retorical feminin image*, in: HESS, T., NOCHLIN, L., *Women as sex object: Studies in erotic art 1730 – 1970*, New- York, 1972, pp. 65 - 79.

GAILLARD, F., *Allégorie d'un fantasme fin de siècle. Courbet: 'L'Origine du Monde'*. In: *Mimesis et Semiosis: Littérature et Représentation*, Miscellanées offertes à Henri Mitterand, Paris, Natan, 1992, pp. 427 – 434.

HADDAD, M., *Le goût du soufre. Courbet et le nu*, in: *Courbet, l'inventeur du Réalisme*, Dossier de l'art, nr. 39, juillet 1997, pp. 56 – 61.

HERDING, K., *Courbet Gustave*, in: *The dictionary of art*, book 8, ed. Jane Turner, London, New-York, 1996, pp. 50 - 61.

NOCHLIN, L., *Courbet's L'Origine du Monde: The Origin without an Original*, in: *Octobre*, 1985, nr. 37, pp. 77 – 86.

RUBIN, J.H., *Realism*, in: *The dictionary of art*, book 26, ed. Jane Turner, London, New-York, 1996, pp. 52 – 57.

#### Video.

FARGIER, J.P., *Gustave Courbet. L'Origine du Monde*, Paris, Coproductie: Musée d'Orsay, Ex Nihilo, La sept/Arte, RMN, 1996.

#### Andere.

Museumdossier: Musée d'Orsay, Paris.

#### **Diverse literatuur.**

BARTHES, R., *De lichtende kamer. Synopsis*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1988.

BOND, A., e.a. *Body*, Melbourne, Bookman Schwartz, 1997.

BERNADAC, M.L., MARCADE, B., *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*, Paris, Centre d'art et de culture Georges Pompidou, exposition 22 octobre 1995 – 12 février 1996, Paris, Gallimard/Electa, 1995.

CLARK, K., *Feminine beauty*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1980.

- FERRARA, L.G., BORZELLO, F., *Reclining Nude*, London, Thames and Hudson, 2002.
- FLIEDL, G., *Gustav Klimt. 1862-1918. De wereld in de gedaante van een vrouw*, Köln, Taschen, Librero, 1999.
- GARB, T., *Bodies of modernity. Figure and Flesh in Fin de Siècle France*, London, Thames and Hudson, 1998.
- GÄRTNER, P., e.a., *Musée d'Orsay. Kunst en architectuur*, Köln, Köneman, 2001.
- HADDAD, M., *La divine et l'impure. Le nu au XIXième siècle*, Paris, Eds. Jaguar, 1990.
- JIMINEZ, J.B., *Dictionary of Artists' Models*, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001.
- MAI, E., e.a., *Venus, vergeten mythe. Voorstellingen van een godin van Cranach tot Cézanne*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Snoeck-Ducaju en Zoon, 2001.
- NOCHLIN, L., *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth Century Art and Society*, New-York, Harper & Row Publishers, 1989.
- ZUFFI, S., BUSSAGLI, M., *Art & érotisme*, Paris, Editions Citadelles & Mazenod, 2002.

#### Artikels.

- HASKELL, F., *Un Turc et ses tableaux dans le Paris du XIX<sup>e</sup> siècle*, in: HASKELL, F., *De L'art et du goût, jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 361 – 383.
- RODGERS, D., *Nude*, in: *The dictionary of art*, book 23, ed. Jane Turner, London, New-York, 1996, pp. 290 – 298.
- WEBB, P., *Erotic Art*, in: *The dictionary of art*, book 10, ed. Jane Turner, London, New-York, 1996, pp. 472 – 487.

#### **Romanliteratuur.**

- BALZAC, H., *Het onbekende meesterwerk*, Amsterdam, Arbeiderspers, 1991. Eerste uitgave 1831.
- ZOLA, E., *Het meesterwerk*, Blaricum, Bigot en Van Rossum, jaartal onbekend. Eerste uitgave 1886.
- ZOLA, E., *Nana*, Amsterdam, Uitgeverij Contact, 1997. Eerste uitgave 1880.

#### **Bronnen van afbeeldingen.**

BONNET, A.M., e.a., *Auguste Rodin. Erotic Drawings*, Munich-Paris-London, Schirmer/Mosel, 1998.

HOWARD, M., *Whistler. History and Techniques of the Great Masters*, Hertfordshire, Eagle Editions, 2002.

TOMAN, R., e.a., *Classicisme en Romantiek. Architectuur, Beeldhouwkunst, Schilderkunst, Tekenkunst, 1750-1848*, Köln, Köneman, 2000.

TOMAN, R., e.a., *De kunst uit de Italiaanse Renaissance. Architectuur, Beeldhouwkunst, Schilderkunst, Tekenkunst*, Köln, Könemann, 1999.

TRICOT, X., e.a., *Thierry De Cordier. De wijnjaren (1982 – 2002)*, Gent/Amsterdam, Ludion, 2002.

VAN DONGEN, W., *Doorzien. Eén kunstwerk op tien manieren bekeken*, Assen/Maastricht, Van Gorcum, 1990.

WILLIAMS, J.L., e.a., *Rembrandt's Women*, Munich, London, New York, Prestel, 2001.

Tijdschrift.

*Elle*, Edition Française, Hachette Filipacchi Associates, 20 mai, 2002.