

Kirsten Doornbos
3468321
23-01-2012

Alfred Stevens: Oeuvre in context

De kracht van kleding gesymboliseerd binnen het oeuvre van Alfred Stevens



Inhoudsopgave

Inleiding	p. 3
Hoofdstuk 1: Het vroege leven van Alfred Stevens	p. 4
Hoofdstuk 2: De Parijse vrouw in het oeuvre van Stevens	p. 6
2.1 De Parisienne	p. 6
2.2 De dames van Stevens	p. 7
Hoofdstuk 3: Stevens in context	p. 16
Conclusie	p. 19
Nawoord	p. 20
Bronvermelding	p. 21

Inleiding

Voor dit essay is onderzoek gedaan naar het oeuvre van de Belgische schilder Alfred Stevens (1826-1906). Het oeuvre van Stevens bestaat uit vele werken, waarop de vrouw veel voorkomt. Deze vrouwen zijn vaak met veel grandeur afgebeeld. De dames baden in luxe, wat af te lezen is aan de omgeving waarin zij zich bevinden, maar misschien nog belangrijker, ook aan de kleding die zij dragen. De jurken, sjaals, paraplu's, hoeden, zelfs de schoenen lijken een verhaal te willen vertellen. Deze verhalende kracht van kleding komt sterk naar voren in het werk van Stevens. In dit onderzoek zal het gebruik van kleding in het oeuvre van Stevens centraal staan, met name welke kracht heeft kleding voor de vrouwen die Stevens afbeeldde. Het oeuvre wordt onderzocht aan de hand van de tentoonstellings-catalogus *Alfred Stevens : 1823 Brussel – 1906 Parijs* uit 2009. Dit is een recente publicatie en het boek geeft veel inzicht in het oeuvre van Stevens. Aan de hand van het boek *Mode et Peinture* van Marie Simon uit 1995 zullen de artistieke, maatschappelijke en modieuze ontwikkelingen in de tweede helft van de negentiende eeuw worden gekoppeld aan het oeuvre van Stevens. Er is gekozen voor het boek van Simon, omdat het veel inzichten geeft in de ontwikkelingen op het gebied van zowel de mode als de kunst van de tweede helft van de negentiende eeuw. Eerst wordt gekeken naar de start van Stevens carrière, vervolgens wordt de rol van de kleding binnen het leven van de Parijse vrouw behandeld en tenslotte wordt het oeuvre van Stevens in context geplaatst.

1. Het vroege leven van Alfred Stevens

Alfred Stevens werd in 1823 in Brussel geboren. Hij groeide op in het café van zijn grootouders, waar veel schrijvers, politici, journalisten en kunstenaars over de vloer kwamen. Hier kwamen Alfred en zijn twee broers in aanraking met vrije geesten en getalenteerde mensen. Dit liberale milieu heeft veel betekend voor het latere leven van Alfred. Na een zorgeloze jeugd ging Stevens in 1837 naar de Academie voor Schone Kunsten in Brussel, waar hij in de leer ging bij verschillende meesters, onder wie François-Joseph Navez (1787-1869), die Stevens onder andere stofuitdrukking heeft geleerd.¹

In 1849 vertrekt Stevens op 26-jarige leeftijd naar Parijs. Hier ondergaat zijn werk een duidelijke ontwikkeling. Aanvankelijk hebben de schilderijen van Stevens duidelijke invloeden van romantisme, maar later zal het realisme een prominentere rol in zijn werk innemen. In 1851 neemt Stevens deel aan de Algemene Tentoonstelling van Schone Kunsten in Brussel, waar hij door verschillende mensen wordt opgemerkt als zijnde goede schilder. Vanaf dat moment neemt de carrière van Stevens een vlucht. Zowel Alfred, als zijn inmiddels gerenommeerde schildersbroer Joseph, komen terecht in de mondaine en artistieke circuits van Parijs. In 1853 nam Alfred deel aan de tentoonstelling van de Salon van Parijs, met onder andere *Maskers de ochtend van Aswoensdag* uit 1853 (zie afb. 1.1). Het werk werd meteen door de Franse staat aangekocht.²



Afbeelding 1.1

¹ Saskia de Bodt e.a., *Alfred Stevens : 1823 Brussel – 1906 Parijs*, tent. cat. Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België) Amsterdam (Van Gogh Museum) 2009, pp.11-13.

² De Bodt e.a. 2009 (zie noot 1), pp. 108-116.

Het schilderij *Maskers de ochtend van Aswoensdag* is duidelijk sociaal-maatschappelijk betrokken. Dit is echter niet de stijl waarin Stevens de rest van zijn carrière zal blijven werken. Hij is namelijk vooral bekend geworden als schilder van vrouwen.³ Één van de eerste schilderijen die om vrouwen draait is *Thuis* uit 1855 (zie afb. 2.2). Dit is een ommekeer in het oeuvre van Stevens. Het leven van een mondaine vrouw is hier verbeeld. Er is niet langer sprake van een duidelijke sociaal-maatschappelijke betrokkenheid in het werk, het is simpelweg een documentatie van het alledaagse leven, namelijk het lege leven van een vrouw uit de hogere klasse van de samenleving. Er is veel nadruk gelegd op de details: zowel de vrouw als de achtergrond zijn met uiterste precisie afgebeeld. Vanaf dit punt laat Stevens zijn enigszins realistische stijl varen en wijdt zich meer en meer aan het schilderen van de Parijse bourgeoisie.⁴



Afbeelding 1.2

³ Bénézit, *Dictionary of Artists*, dl. 13, Parijs 2006, p. 341.

⁴ De Bodt e.a. 2009 (zie noot 1), pp.18-19.

2. De Parijse vrouw in het oeuvre van Stevens

2.1 De Parisienne

Hoewel niet alle vrouwen die hij heeft geschilderd daadwerkelijk uit Parijs komen, leven vrijwel alle mondaine vrouwen ten tijde van Stevens naar de Parijse standaard van leven. De moderne Parijse vrouw uit de tweede helft van de negentiende eeuw kent een klein wereldje. Zij kan niet deelnemen aan het publieke leven en brengt haar dagen door in privévertrekken, zoals haar boudoir of haar salon. Alleen daar kan ze doen wat ze wil. De welgestelde Parijse vrouw is in feite gevangen in een gouden kooi. Ze is zowel gezegend, omdat ze in zo'n luxe positie verkeerd, als gedoemd, omdat ze niet deel mag nemen aan de maatschappij. Het zijn precies dit soort vrouwen die hun positie als welgesteld duidelijk willen maken aan de hand van weelderige kleding.⁵

Al sinds Lodewijk XIV regeert, staan Parijse vrouwen bekend als de vrouwen die de nieuwe mode bepalen. In de zeventiende eeuw maakt de mode-industrie een enorme ontwikkeling door, waardoor de eerste modehuizen, modeseizoenen en modeslaven zijn geboren. Kleding is niet meer hetzelfde als mode. Niet alleen in Parijs, maar wereldwijd gehoorzamen vrouwen in de tweede helft van de zeventiende eeuw slaafs aan het nieuwste van het nieuwste op modegebied. Vanaf die tijd bepaalt Parijs de mode over de hele wereld.⁶ Parijs heeft zijn positie als modestad tot op de dag van vandaag weten te behouden. De ultieme Parisienne is in feite de idealisering van de hedendaagse vrouw, die op de hoogte is van alles wat er in de wereld gebeurt, die verfijnd en elegant is en zich kleedt naar de laatste mode.⁷ Dit beeld van de Parisienne heerste ook al in Parijs ten tijde van Stevens. En wat is nu een betere manier om een dergelijke Parisienne af te beelden, dan aan de hand van de laatste mode? Mode is immers iets dat eerder met vrouwen dan met mannen wordt geassocieerd. Niet alleen voor Stevens wordt mode het middel om het type 'Parisienne' af te beelden, maar voor vele schilders in de tweede helft van de negentiende eeuw.⁸

Het wordt voor vrouwen in de tweede helft van de negentiende eeuw steeds gemakkelijker om zich modieus te kleden, ook voor vrouwen van de bourgeoisie. Ware mode is tot het begin van de negentiende eeuw alleen weggelegd voor de rijken der rijken. Door industriële ontwikkelingen was het echter mogelijk om steeds meer machinaal kleding te vervaardigen. Onder invloed van deze technische ontwikkelingen wordt kleding vele malen goedkoper. Nu iedereen zich modieuze kleding kan veroorloven, komt er een enorme vraag naar mode. De vraag wordt in 1848 beantwoord door Worth, het eerste haute couture merk ter wereld. Dit

⁵ De Bodt e.a. 2009 (zie noot 1), pp.63-66.

⁶ Joan DeJean, *De Essentie van Stijl*, Amsterdam 2005, pp. 49-53.

⁷ Marie Simon, *Mode et peinture*, Parijs 1995, p. 189.

⁸ Simon 1995 (zie noot 7), p. 201.

merk zorgt ervoor dat Parijs een ware modestad wordt. Niet alleen voor de jurken kunnen de dames terecht bij Worth, nee, ook hun gehele toilet kan ineens worden aangeschaft: van schoenen tot waaiers, Worth verzorgt de vrouw in alles wat ze nodig heeft om zich in de moderne Parijse mode te hullen. Deze succesformule wordt door velen opgepikt en zo ontstaan de Parijse warenhuizen.⁹ Hierdoor kan niet alleen de bovenklasse, maar ook de gegoede burgerij zich goed kleden. Twee sociale lagen groeien naar elkaar toe. Er is niet langer aan de hand van kleding een duidelijk onderscheid in klasse te maken, slechts goede smaak in kleding is een indicator van de sociale klasse. Vrouwen die zich smaakvol kleden zijn dus dames die tot een hogere kring behoren, maar wie tot de hoogste sociale laag behoort, is niet langer meer te zeggen aan de hand van kleding. Het is dus van belang als mondaine vrouw om de laatste mode op de voet te volgen, alleen dan is ze herkenbaar als behorend tot de hoogste sociale klasse.¹⁰

2.2 De dames van Stevens

Alfred Stevens heeft in zijn oeuvre veel mondaine Parijse vrouwen afgebeeld. Vooral het boudoir is een geliefde enscenering voor het portret van de vrouw, omdat dit het meest persoonlijke (en meest vrouwelijke) deel van het huis is. Hier kunnen we op de meest pure en intieme manier kennismaken met de vrouw. Ze wil zich presenteren op een bepaalde manier, aan de hand van haar huiselijke omgeving, maar ook (en misschien vooral) aan de hand van haar kleding.¹¹ Vooral in een persoonlijke omgeving als het boudoir kan het dualisme van mode goed tot uiting komen. Aan de ene kant legt mode nadruk op de fysieke aantrekkingskracht van de vrouw, maar aan de andere kant blijft de vrouw haar zedigheid behouden. De balans tussen de erotiek en de eer van de vrouw wordt in de negentiende eeuw aan de hand van mode onderzocht. Sigmund Freud geeft een interessante herkomst voor dit fenomeen. Hij stelt dat een vrouw aan de hand van kleding haar eigen erotiek kan bepalen. In een boudoir kan meer worden verhuld dan de publieke sfeer, hier kan een vrouw nog veel meer haar erotiek tentoonstellen, zonder dat ze aan haar zedigheid tekort doet.¹²

Zoals gezegd is *Thuis* uit 1855 (zie afb. 2.1) één van de vroegste schilderijen van Stevens waarin de interesse in de mondaine vrouw tot uiting komt. Hier toont Stevens ons een vrouw, die de toeschouwer via een spiegel aankijkt. Ze draagt een prachtige jurk, de rest van haar toilet ligt op een stoel in een hoek. Het is niet te zeggen hoe groot de ruimte is waarin de vrouw is afgebeeld, maar wat we zien van de ruimte is dat deze rijkelijk is gedecoreerd met kunstvoorwerpen. Van alle kanten spreekt rijkdom: alles wat te zien is, is luxe. Het lijkt alsof

⁹ De Bodt e.a. 2009 (zie noot 1), pp. 66-68.

¹⁰ Christiane Lefebvre, *Alfred Stevens 1823-1906*, Parijs 2006, p. 43.

¹¹ De Bodt e.a. 2009 (zie noot 1), pp.65-66.

¹² René König, *The Restless Image*, Londen 1973, p. 81.

Stevens hier niet de dame portretteert, maar eerder registreert, zodat ze niet verloren gaat in haar kleine wereldje. Deze intieme blik in het leven van de mondaine vrouw is voor Stevens de standaard voor zijn toekomstige schilderijen.



Afbeelding 2.1



Afbeelding 2.2

Thuis uit 1855 ontving goede kritieken¹³, waardoor Stevens een geliefd portretschilder werd in de mondaine kringen van Parijs. Toen Stevens in 1863 deelnam aan de Salon van Parijs werd hij benoemd tot Ridder van Erelegioen en tot lid van de jury van de Algemene Tentoonstelling van Schone Kunsten in Brussel. Op de tentoonstelling in Brussel in 1863 toonde hij drie werken, waaronder *Kennisgeving* uit 1863 (zie afb. 3.2). Naast goede kritieken ontving Stevens ook nog een onderscheiding: de bevordering van Officier van de Leopoldsorde.¹⁴ Het werk *Kennisgeving* laat nauwelijks ontwikkeling in het oeuvre van Stevens zien. Hier is wederom een vrouw afgebeeld, gehuld in een prachtig gewaad, zich bevindend in een luxe omgeving. We zien wederom kunstvoorwerpen in de ruimte waarin de vrouw is afgebeeld. De deur achter haar staat op een kier, iets wat natuurlijk een meer symbolische betekenis suggereert. Stevens richt zich later in zijn loopbaan als schilder steeds meer tot het symbolisme, dus de mogelijkheid dat de deur een betekenis heeft, is aanwezig.

De manier van presenteren van de Parisienne verandert vanaf het werk *Kennisgeving* echter opvallend. In de vroegere schilderijen van Stevens is nog een zeer gedetailleerde en figuratieve achtergrond. De achtergrond van portretten wordt minder gedetailleerd en wordt meer en meer onderdeel van de afgebeelde dames. De dames lijken als het ware één met de ruimte, in plaats van dat zij zich in die ruimte bevinden. *Dame in geel* uit 1863, hetzelfde

¹³ De Bodt e.a. 2009 (zie noot 1), pp. 18-19.

¹⁴ De Bodt e.a. 2009 (zie noot 1), p. 24.

jaar als waarin *Kennisgeving* is vervaardigd, laat dit verschil in achtergrond duidelijk zien (zie afb. 2.3). In *Dame in geel* zien we, zoals de titel al weggeeft, een dame in een gele jurk. De jurk die ze draagt wordt tentoongesteld: de focus in het werk ligt op de rijke jurk die de dame draagt. De achtergrond is zeer monochroom, in tegenstelling tot eerdere werken, waar juist sprake is van een zeer gedetailleerde achtergrond. Opvallend is dat de rok van de jurk enigszins los valt, in plaats van zeer breed, zoals de mode van het midden van de jaren '60 voorschrijft. De hoepel van de rok is in *Dame in geel* wel te herkennen, maar het is niet duidelijk hoe groot deze is. Vrouwen die een hoepeljurk dragen, worden meestal staand afgebeeld, zodat de breedte van de hoepel tot uiting komt. Frappant is dus dat hier ervoor is gekozen om de dame zittend af te beelden. Het is echter niet zozeer het model van de jurk, maar eerder de stof en de kleur van de jurk die het de jurk waard maken om afgebeeld te worden. Met een dergelijke jurk kan een schilder haast niet anders dan blijf geven van zijn kunde in stofuitdrukking. Stevens staat in 1863 nog aan het begin van zijn loopbaan als schilder en het is dus niet meer dan logisch dat hij zijn talent zoveel mogelijk toont. Dat is dan ook wat in *Dame in geel* gebeurt: Stevens laat de stoffen in zijn werk spreken, zelfs het tafelkleed is tot in de puntjes uitgewerkt. Stevens wordt in zijn tijd al erkend als een van de beste schilders die het moderne leven vastlegt op doek. Zo schrijft Eugène Fromentin omstreeks 1875 dat Stevens jurken als de beste afbeeldt, omdat hij een schilder is die stoffen kan laten spreken.¹⁵



Afbeelding 2.3

Het vervagen van de achtergrond in een portret blijft niet alleen bij dit ene werk, omdat dit principe in vele werken van Stevens te zien is. Enkele voorbeelden om dit te tonen zijn *Dame*

¹⁵ Anoniem, *Rétrospective Alfred Stevens*, tent. cat. Charleroi (Palais des Beaux-Arts de Charleroi) 1975, ongepagineerd.

in het roze uit 1866 (zie afb. 2.4), *Herinneringen en gemis* uit 1873-1875 (zie afb. 2.5), *De Parijse Sfinx* uit 1875-1877 (zie afb. 2.6) en *Het Japanse masker* uit 1877 (zie afb. 2.7).



Afbeelding 2.4



Afbeelding 2.5



Afbeelding 2.6



Afbeelding 2.7

Al deze schilderijen hebben twee dingen gemeen: de monochrome achtergrond en hierdoor de enorme focus op de stoffen die zo prominent in het beeld aanwezig zijn. Stevens legt hierdoor niet alleen de aandacht op de dames, maar (misschien juist) op de stoffen van de jurken. Stevens lijkt meer en meer in beslag te worden genomen door mode in zijn werk. Op de eerste plaats lijkt alsof Stevens zich niet richt op het portretteren van de vrouw, maar eerder een type vrouw keer op keer aanpast, namelijk de Parisienne en haar lege leven in weelderige luxe. Volgens Stevens is mode het medium dat het innerlijke van de vrouw verbeeldt, hierdoor wordt er ook een enorme focus op mode gelegd.¹⁶ Stevens werd hierop door sommigen bekritiseerd, bijvoorbeeld door de schilder Léon Frederic in zijn werk *Parodie van de Parijse Sfinx van Alfred Stevens* uit 1887 (zie afb. 2.8). Frederic lijkt met dit werk te willen zeggen dat er meer aan de vrouw te portretteren is dan alleen haar kleding. Het gezicht en de achtergrond van het portret is niet meer van belang bij Stevens, slechts de kleding.



Afbeelding 2.8

Zoals gezegd kan de Parisienne zich aan de hand van kleding tonen als een vrouw die zeer op de hoogte is van de laatste ontwikkelingen in de maatschappij. Een goed voorbeeld van het afbeelden van een mondaine Parisienne is te bewonderen in *Een Japanse Parisienne* uit 1872 (zie afb. 2.9). Hier is een vrouw afgebeeld in een blauwe kimono, met in haar rechterhand een waaier, staand voor een spiegel, waarin zij zichzelf aankijkt. Door het spiegelbeeld is het mogelijk voor de toeschouwer om een indruk te krijgen van de ruimte waarin zij zich bevindt. Ook al heeft de toeschouwer niet veel kennis over Japan, vrijwel alle

¹⁶ De Bodt e.a. 2009 (zie noot 1), p. 97.

elementen aan dit doek refereren duidelijk aan dit land. In 1855 sluit Japan haar eerste handelsverdragen met het Westen en hierdoor worden Japanse sieraden, kimono's, thee en prenten toegankelijk voor Parijzenaren. Japanse kunst heeft vrijwel direct invloed op schilderkunst en decoratieve kunsten. Dit is ook te zien aan het kamerscherm achter de vrouw. Echter, de invloed van Japanse kunst op de mode van die tijd is zeer gering. De kimono lijkt teveel op een peignoir en hierdoor wordt een kimono dus slechts binnenshuis gedragen.¹⁷ De vrouw die te zien is in *Een Japanse Parisienne* is dus op een heel intieme manier afgebeeld. Niet alleen is ze afgebeeld in haar privévertrek, maar ook in haar privékleiding. Hier ondersteunt de kimono dus de intimiteit van het portret. De kleding van de vrouw zorgt ervoor dat zij niet alleen aanwezig is in het beeld, maar ook een bepaald verhaal vertelt, wat het geval is bij vrijwel elke vrouw in de portretten van Stevens. De afgebeelde Parisiennes in het oeuvre van Stevens storten zich in de wereld van de mode, niet zozeer vanwege het materiële comfort ervan, maar eerder willen ze hun leven vullen met iets dat voor hen van waarde is. Mode maakt het leven van de mondaine dames minder leeg. Echter, tegelijkertijd verstrekt Stevens vaak deze leegte door het slimme gebruik van spiegels en perspectiefconstructies, zoals ook te zien is in *Een Japanse Parisienne*. Hierdoor benadrukt mode het theatrale aspect van de Parijse maatschappij ten tijde van Stevens.¹⁸



Afbeelding 2.9

¹⁷ Simon 1995 (zie noot 7), pp. 115-118.

¹⁸ De Bodt e.a. 2009 (zie noot 1), pp. 93-97.

De mode van de tweede helft van de negentiende eeuw ontwikkelt zich naar een grotere bewegingsvrijheid voor de vrouw.¹⁹ In het oeuvre van Stevens is deze ontwikkeling waar te nemen, niet alleen in de kleding van de vrouwen, maar ook in de omgeving van de vrouwen. Zo is *Het Japanse Masker* uit 1877 (zie afb. 2.7) niet in het boudoir, maar in een theaterloge geënceneerd. Hier is dus al sprake van het voorzichtig loskomen uit de huiselijke omgeving. Een grotere vrijheid van de vrouw is duidelijker te zien in het schilderij *De Melkweg* uit 1884-1886 (zie afb. 2.10). *De Melkweg* is een interessant werk in verschillende opzichten: het toont een ontwikkeling aan op het gebied van de schilderkunst, maar ook van de maatschappij. Het lijkt alsof Stevens hier niet louter de vrouw wil documenteren, maar wellicht een diepere en meer symbolistische laag aan zijn werk wil geven, meer dan te zien is in eerdere werken. De ontwikkeling in vrijheid is te zien aan een vrouw, gehuld in een jurk die meer bewegingsvrijheid toelaat dan voorheen. Deze vrouw bevindt zich in haar boudoir, maar kijkt uit vanuit haar raam op de vrije wereld. Stevens heeft bij vrouwenportretten vaker gebruik gemaakt van open deuren of ramen (zoals in *Kennisgeving* uit 1863 (zie afb. 2.2)), maar in *De Melkweg* is het voor de toeschouwer mogelijk mee te kijken naar hetgeen schuilgaat achter de deuren. Het is te zien dat de vrouw geniet van een bepaalde vrijheid, zij het binnen haar beschermde omgeving. In het werk *De Melkweg* lijkt Stevens ook te refereren aan een zeer prominent heersende artistieke tendens in de jaren '80 van de negentiende eeuw, namelijk het impressionisme. Binnen het impressionisme is de bourgeoisie ook een geliefd onderwerp. In tegenstelling tot Stevens, die zijn vrouwen vrijwel altijd binnen afbeeldt, kiezen de impressionisten ervoor om de mondaine mens vaak buiten af te beelden. Stevens past in *De Melkweg* een collagetechniek toe. De eenheid tussen het Parijse interieur en de dame wordt onderbroken door het beeld van een Normandisch zeezicht. Stevens combineert de uitgestrekte, eindeloze zee met het beperkte en teruggetrokken leven dat de Parisienne tot dan toe kent.²⁰ In dit werk is te zien dat kleding minder spreekt dan bij de vrouwen die in hun gesloten boudoir zijn afgebeeld. Hier spreekt de encenering meer dan in andere werken en kan het landschap worden gezien als een reflectie van het innerlijke van de vrouw. De kleding hoeft die rol in dit geval niet zo sterk te vervullen. Hierdoor is te zien dat kleding in dit werk minder spreekt dan in de werken die eerder besproken zijn.

¹⁹ James Laver, *Costume and Fashion: A Concise History*, Londen 1995, pp. 177-207.

²⁰ De Bodt e.a. 2009 (zie noot 1), p. 99.



Afbeelding 2.10

Parijs is in de tweede helft van de negentiende eeuw niet alleen een stad van, maar ook een stad van theater. Stevens is goed bevriend met de schrijver Alexandre Dumas junior. Beide heren hebben grote interesse in de analyse van de psychologie en de sociale rol van de vrouw. Stevens verwerkt deze interesse in zijn schilderijen, Dumas in zijn boeken en toneelstukken. Stevens is een gerenommeerde schilder, die deelneemt aan het leven van de bourgeoisie en hierdoor vele mensen kent, zo ook actrices. Voor vrouwen is toneelspelen waarschijnlijk het enige eervolle beroep dat ze kunnen uitoefenen in die tijd. De actrices die Stevens leert kennen, zijn over het algemeen uiterst verleidelijke dames. Stevens heeft in zijn werk al theatrale effecten toegepast, zoals het insceneren van de ruimte aan de hand van kamerschermen en spiegels, maar het theater is nooit het onderwerp van zijn werk. Echter, vanaf 1885 heeft hij enkele werken gemaakt, waarvan het onderwerp is geïnspireerd door het theater.²¹ Zo heeft hij twee portretten van Sarah Bernhardt vervaardigd (één daarvan in 1855, zie afb. 2.11), maar ook meer symbolistische werken, waaronder *Maria Magdalena* uit 1887 (zie afb. 2.12). De vrouwen in deze werken zijn totaal anders afgebeeld dan de Pariisennes die Stevens tot dan toe in zijn kunst verbeeldt. Ten eerste is het opvallend dat beide theaterdames de toeschouwer veel directer aankijkt dan de Pariisennes. In vele gevallen is de Parisienne niet en face afgebeeld, maar is het gezicht juist enigszins afgewend van de toeschouwer. Daarnaast zijn de dames van de Parijse bourgeoisie vaak ten voeten uit afgebeeld, waardoor juist de jurken van de dames goed zichtbaar zijn voor de

²¹ De Bodt e.a. 2009 (zie noot 1), pp. 69-70.

toeschouwer. In *Portret van Sarah Bernhardt* en in *Maria Magdalena* is te zien dat de vrouwen de toeschouwer niet alleen en face aankijkt, maar dat de kleding een veel minder prominente rol in het beeld aanneemt. De focus ligt in deze werken dus niet op de kleding, maar eerder op het gezicht van de vrouw. Kleding heeft dus in deze werken veel minder prominente rol dan in andere werken van Stevens. In deze werken spreekt de vrouw zelf. Deze vrouw kán ook zelf spreken, immers, zij is een vrouw die werkt en zichzelf kan onderhouden. De Parisienne is een vrouw die niet zelf kan spreken, omdat zij gevangen is in haar kleine wereld. Ze is niet in staat deel te nemen aan de maatschappij, dus is ze genoodzaakt zich uit te drukken in een ander medium: kleding. Dit verklaart waarom bij de portretten van Parisiennes kleding zoveel meer wordt benadrukt en zoveel meer zeggingskracht heeft dan bij het portret van Sarah Bernhardt.



Afbeelding 2.11



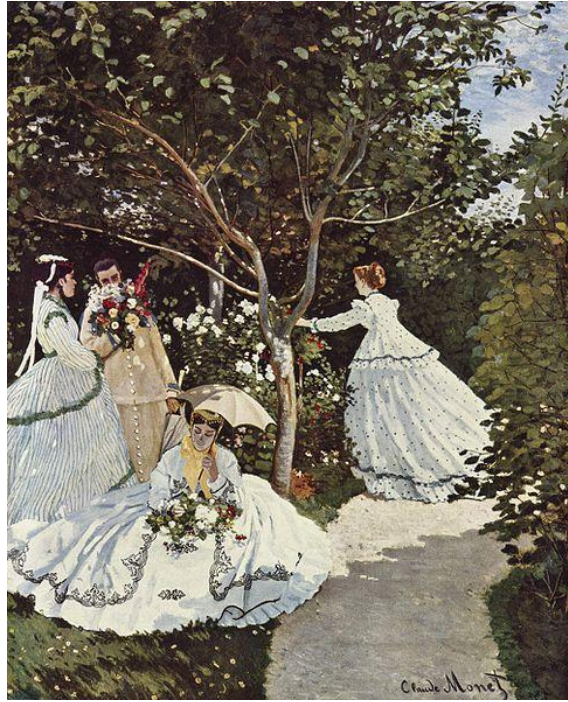
Afbeelding 2.12

3. Stevens in context

Tegen de tijd dat Stevens zijn loopbaan als schilder waarmaakt, is de academische manier van schilderen niet de enige artistieke tendens in Parijs. De meest prominente artistieke beweging, die losstaat van de academie en de bourgeoisie in de kunst heeft verbeeld, is het impressionisme. Impressionisten zijn in tegenstelling tot de realisten en de naturalisten, wél geïnteresseerd in de bourgeoisie. Bij het impressionisme ligt de focus meer op het technische dan het maatschappelijk-kritieke aspect van kunst, oftewel de focus ligt meer op de vorm dan op de inhoud. Claude Monet (1840-1926) is waarschijnlijk de bekendste impressionist. Ook hij heeft de bourgeoisie vereeuwigd op het doek.²² Hoewel Monet dezelfde vrouwen verbeeldt als Stevens, wordt mode niet op dezelfde manier toegepast door beiden. Waar bij Stevens kleding een zeer anekdotische rol vervult, mist dat anekdotische juist bij het werk van Monet. Monet zet de vrouwen in een context van vrijheid: ze bewegen zich niet alleen in de publieke ruimte, maar daarbij lijken de dames ook niet beperkt in hun bewegingen. Een voorbeeld hierbij is *Vrouwen in de tuin* uit 1866-1867 (zie afb. 3.1). De afstand die door de enorme hoepelrokken ontstaat tussen mannen en vrouwen, komt bij het werk van Monet niet tot uiting. De vrouw staat hier juist naast de man. De vrouw heraldisch links in het beeld plukt bloemen en lijkt dus niet gehinderd door haar kleding. De zittende vrouw op de voorgrond lijkt simpelweg te genieten van de buitenlucht. Waar Stevens juist de beperkingen van de vrouw en haar positie in de maatschappij verbeeldt, mede dankzij kleding, laat Monet dit in zijn werk buiten beschouwing. In *Vrouwen in de tuin* heeft Monet mode zichtbaar gemaakt op een manier die sterk doet denken aan de modeprenten van die tijd: de jurken zijn zó gepresenteerd, dat zoveel mogelijk van de kleding wordt belicht.²³ Het is dus interessant dat zowel Monet als Stevens streven naar kunst waarbij de vorm voor de inhoud gaat, maar dat kleding voor beide kunstenaars een heel andere rol vervult.

²² Petra ten-Doesschate Chu, *Nineteenth-Century European Art*, New Jersey 2006, pp. 395-397.

²³ Simon 1995 (zie noot 7), p. 180.



Afbeelding 3.1

In de tot nu toe behandelde werken van Stevens is kleding een prominent onderdeel van het werk. Via de mode transformeert Stevens de naturalistische inhoud van zijn vroegste werken en laat hij de vorm over de inhoud heersen. Voor Stevens is de overheersing van vorm over inhoud geen bezwaar in de schilderkunst. In tegendeel, hij verwerpt elke transcendentale kijk op kunst en hij streeft naar kunst waarbij geen onderwerp nodig is. Met het verbeelden van de lege levens van de bourgeoisie bereikt Stevens zijn gewenste kunstvorm. Het leven in de mode staat voor hem gelijk aan de aanvaarding van de innerlijkheid.²⁴ Hier ontstaat echter een paradox. Hoewel Stevens dus kiest voor onderwerpen die weinig inhoud geven aan schilderijen, hebben de jurken die Stevens vaak een anekdotische functie. Hierdoor zou kleding juist meer inhoud geven aan zijn kunst. Stevens zag echter het schilderen van de bourgeoisie niet als het doel van zijn kunst, maar eerder als een middel om in kleur en vorm uit te drukken wat zijn artistieke geest waarneemt bij het aanschouwen van het leven. Het leven van de bourgeoisie bevat weinig inhoud en is hierdoor een geschikt onderwerp voor zijn werken.²⁵ Het anekdotische aspect van kleding wordt dus niet beschouwd als aspect dat veel inhoud geven kan aan zijn werk.

²⁴ De Bodt e.a. 2009 (zie noot 1), pp. 96-97.

²⁵ Jan L. Broeckx, *Alfred Stevens en zijn "Impressions sur la peinture"*, Brussel 1943, p. 30.

Stevens staat al vlug na zijn eerste vrouwenportretten al bekend als een schilder van mode. Théophile Gautier schreef in 1867 al over Stevens dat zijn werk over honderd jaar zal worden gebruikt als historisch document, omdat hij de vrouw en de mode van die tijd uiterst nauwkeurig verbeeldt.²⁶ Stevens ziet zichzelf niet als schilder van de mode van de tweede helft van de negentiende eeuw. In zijn *Impressions sur la peinture* uit 1886 uit hij dan ook zijn frustraties ten opzichte van de manier waarop zijn kunst wordt gezien. Hij schrijft het volgende:

“Wanneer men een boer schildert, wordt men beschouwd als een denker, maar als men een mondaine vrouw schildert, wordt dat gezien als een handeling van mode. Waarom?”²⁷

Het antwoord op de vraag kan worden gevonden in het socialisme van die tijd, waarbij men zich bekommerde om de lagere klassen in de samenleving. Door deze lagere klassen aan de kaak te stellen, wordt de kunstenaar gezien als een sociale en politieke denker. Echter niet elke kunstenaar die de lagere klassen verbeeldt, is sociaal betrokken. In vele gevallen verbeelden dergelijke onderwerpen in de kunst een bepaalde tijdgeest of tijdelijk fenomeen, eerder dan een bepaalde sociale betrokkenheid. Het is voor Stevens niet mogelijk om een andere klasse dan de bourgeoisie te verbeelden. Alleen al het schilderen van lagere klassen zou volgens Stevens (en vele anderen met hem) betekenen dat hij werken maakt met een bepaalde sociale betrokkenheid en dus met een bepaalde inhoud. Stevens streeft juist naar kunst waarbij vorm heerst over inhoud, oftewel: Stevens streeft naar esthetische kunst, niet zozeer ethische kunst. Het lege leven van de mondaine vrouw in de tweede helft van de negentiende eeuw bevat al niet teveel inhoud en maakt het dus een geschikt onderwerp voor de werken van Stevens.²⁸

Zoals niet elke afbeelding van een boer een sociaal betrokken werk hoeft te zijn, zo is niet elke kunstenaar die de bourgeoisie verbeeldt, bezig met het vastleggen van mode. Stevens ziet in kleding echter de drang van de mondaine vrouw om haar innerlijke toestand uit te drukken in uiterlijke factoren. Dit is dan ook een belangrijke verklaring voor waarom mode in het oeuvre van Stevens dan ook zo'n prominente rol inneemt. Mode is voor de mondaine vrouw een weerspiegeling van de ziel. Met het verbeelden van mode, verbeeldt Stevens het meest wezenlijke deel van de Parisienne.²⁹

²⁶ Anoniem 1975 (zie noot 15), ongepagineerd.

²⁷ Broeckx 1943 (zie noot 25), p. 35.

²⁸ Broeckx 1943 (zie noot 25), p. 35.

²⁹ Broeckx 1943 (zie noot 25), pp. 35-36.

Conclusie

Het gebruik van kleding in het oeuvre van Alfred Stevens is op verschillende manieren te benaderen. Allereerst is het gebruik van kleding vanuit het perspectief van de kunstenaars te bekijken. Stevens kan aan de hand van rijke stoffen zijn talent in stofuitdrukking natuurlijk het best tot uiting laten komen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat hij zich met het portretteren van vrouwen vooral richt op het afbeelden van de kleding van de vrouwen. Mode is volgens Stevens een weerspiegeling van de ziel van de mondaine vrouw. Hierdoor is het noodzakelijk voor hem dat, wanneer hij een vrouw portretteert, kleding prominent in het beeld aanwezig is. Alleen dan kan het wezenlijke van de vrouw worden vastgelegd op doek. Daarnaast ondersteunt kleding het ideale beeld van schilderkunst volgens Stevens. Hij streeft naar schilderkunst waarbij het onderwerp van ondergeschikt belang is. Hij verwerpt hiermee elke transcendentale kijk op kunst. Met het verbeelden van de lege levens van de Parijse bourgeoisie bereikt Stevens zijn gewenste kunstvorm. Waar impressionisten ook streven naar een kunstvorm waarin vorm voor inhoud komt, gebruiken zij het leven van de bourgeoisie op een andere manier dan Stevens doet in zijn werken.

Ook kan kleding vanuit het perspectief van de geportretteerde Pariisiennes worden benaderd. De Parijse bourgeoisie wil zich aan de hand van de laatste mode laten afbeelden. Men behoort pas tot de *crème de la crème* van de maatschappij wanneer men de laatste ontwikkelingen op de voet volgt, zo ook die op het gebied van mode. Niet alleen wil de Parisienne zich dus als ontwikkeld tonen, maar ook toont zij zich rijk genoeg om te kunnen dartelen in haar luxueuze boudoir. Een portret van een vrouw die haar tijd doodt in een boudoir behoort eigenlijk simpelweg tot de allerrijksten van Parijs. Wat samenhangt met dergelijke rijkdom, is de leegte van het leven van de vrouw. Juist omdat zij zo rijk is, is haar leven leeg. Deze leegte wordt opgevuld met het zich omringen van luxe en dus met de laatste mode.

Tenslotte is er nog het perspectief van de toeschouwer. De kleding, die te bewonderen is in het oeuvre van Stevens, vertelt de toeschouwer een verhaal. Wanneer men een schilderij van Stevens aanschouwt, is er weinig voorkennis nodig om het schilderij te begrijpen. De leegte van de levens van de dames is af te lezen van het doek. Het zich storten in weelderige luxe kan echter die leegte van de vrouwen niet verhullen: het gemis van een deelname aan de (mannelijke) maatschappij is vaak niet te missen in de werken van Stevens. De kleding in de werken van Stevens vertelt de toeschouwer een bepaald verhaal: het verhaal van de Parijse maatschappij in de tweede helft van de negentiende eeuw.

Nawoord

Met veel plezier heb ik onderzoek gedaan naar het gebruik van kleding binnen het oeuvre van Alfred Stevens. Voor deze onderzoekswerkgroep was het thema Naturalisme. Hoewel dit een interessante stroming is binnen de kunst, heeft het niet mijn grootste interesse. Tegelijkertijd met het naturalisme is Alfred Stevens werkzaam. Ik zag daarin mijn kans liggen om onderzoek te kunnen doen naar mijn hartstocht: mode. Kleding is voor mij van jongs af aan een grote passie geweest. Mijn grootvader heeft zolang ik mij kan herinneren een kledingzaak gehad, met veel liefde voor het vak. Ook mijn moeder heeft deze passie voor kleding geërfd van hem, zij heeft inmiddels ook een kledingzaak. De interesse in kleding is weer van moeder op dochter gegaan. Kleding is iets wat een groot onderdeel uitmaakt van het dagelijks leven. Toch staan we er niet altijd bij stil hoe groot de invloed is van mode op de maatschappij. Wat wij dragen, bepalen wij lang niet altijd zelf. Wat wij dragen wordt immers door anderen bedacht. Wij houden ons vrijwillig aan de aan ons opgelegde gedragsnorm. Kleding is een bepaalde omgangsvorm: men moet zich kleden naar de omstandigheden om goed deel te kunnen nemen aan de maatschappij. Voor mij is kleding niet alleen een gedragsnorm, ik zie het zelf als het verlengde van mijn persoonlijkheid. Om deze reden vond ik het juist zo interessant om onderzoek te doen naar de vrouwen die Stevens afbeeldt in zijn werken, omdat die dames hun kleding ook zien als een reflectie van hun innerlijke gemoedstoestand.

Graag zou ik de docenten van de cursus willen bedanken: Saskia de Bodt en Herwig Todts. Zij hebben mij zeer geholpen met het ontwikkelen van dit onderzoek. Voor mij is dit mijn eerste onderzoek dat ik zelf moest uitzetten, hierin was ik vaak zoekende. De docenten hebben aan de hand van hun expertise in het vak zeer behulpzaam advies gegeven over hoe een dergelijk onderzoek moet worden gedaan.

Bronvermelding

Literatuurlijst

Anoniem, *Rétrospective Alfred Stevens*, tent. cat. Charleroi (Palais des Beaux-Arts de Charleroi) 1975.

Bénézit, *Dictionary of Artists*, dl. 13, Paris 2006.

De Bodt, Saskia, e.a., *Alfred Stevens : 1823 Brussel – 1906 Parijs*, tent. cat. Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België) Amsterdam (Van Gogh Museum) 2009.

Broeckx, Jan L., *Alfred Stevens en zijn “Impressions sur la peinture”*, Brussel 1943, p. 30.

Ten-Doesschate Chu, Petra, *Nineteenth-Century European Art*, New Jersey 2006.

DeJean, Joan, *De Essentie van Stijl*, Amsterdam 2005.

König, René, *The Restless Image*, Londen 1973.

Laver, James, *Costume and Fashion: A Concise History*, Londen 1995.

Lefebvre, Christiane, *Alfred Stevens 1823-1906*, Parijs 2006.

Simon, Marie, *Mode et peinture*, Parijs 1995.

Afbeeldingenlijst

Voorblad: Alfred Stevens, *Een Japanse Parisienne*, 1872, olieverf op doek, 150 x 105 cm, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporaine, Luik. Foto: 'Alfred Stevens – CODART' <<http://www.codart.nl/exhibitions/details/1833/>>, 12-01-2012.

Hoofdstuk 1

Afbeelding 1.1: Alfred Stevens, *Maskers de ochtend van Aswoensdag*, 1853, olieverf op doek, 116 x 150 cm, Musée des Beaux-Arts, Marseille. Foto: de Bodt, Saskia e.a., *Alfred Stevens : 1823 Brussel – 1906 Parijs*, tent. cat. Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België) Amsterdam (Van Gogh Museum) 2009, p. 117.

Afbeelding 1.2: Alfred Stevens, *Thuis*, 1855, olieverf op doek, afmetingen onbekend, locatie onbekend. Foto: : de Bodt, Saskia e.a., *Alfred Stevens : 1823 Brussel – 1906 Parijs*, tent. cat. Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België) Amsterdam (Van Gogh Museum) 2009, p. 19.

Hoofdstuk 2

Afbeelding 2.1: Alfred Stevens, *Thuis*, 1855, olieverf op doek, afmetingen onbekend, locatie onbekend. Foto: : de Bodt, Saskia e.a., *Alfred Stevens : 1823 Brussel – 1906 Parijs*, tent. cat. Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België) Amsterdam (Van Gogh Museum) 2009, p. 19.

Afbeelding 2.2: Alfred Stevens, *Kennisgeving*, 1863, olieverf op doek, afmetingen onbekend, locatie onbekend. Foto: de Bodt, Saskia e.a., *Alfred Stevens : 1823 Brussel – 1906 Parijs*, tent. cat. Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België) Amsterdam (Van Gogh Museum) 2009, p. 161.

Afbeelding 2.3: Alfred Stevens, *Dame in geel*, 1863, olieverf op paneel, 63 x 52 cm, Koninklijke Musea van de Schone Kunsten, Brussel. Foto: 'Stevens-4007dig-L.jpg' <<http://www.fine-arts-museum.be/art-foto/mod/internet/Stevens-4007dig-L.jpg>>, 19-01-2012.

Afbeelding 2.4: Alfred Stevens, *Dame in het roze*, 1866, olieverf op doek, 87 x 57 cm, Koninklijke Musea van de Schone Kunsten van België, Brussel. Foto: 'Stevens-1793dig-L.jpg' <<http://www.fine-arts-museum.be/art-foto/mod/Internet/Stevens-1793dig-L.jpg>>, 19-01-2012.

Afbeelding 2.5: Alfred Stevens, *Herinneringen en gemis*, 1873-1875, olieverf op doek, 61.3 x 46.2 cm, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown (MA). Foto: 'The Clark – Alfred Stevens' <<http://www.clarkart.edu/museum/content.cfm?ID=140>>, 19-01-2012.

Afbeelding 2.6: Alfred Stevens, *De Parijse Sfinx*, 1875-1877, olieverf op doek, 72 x 53 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Foto: 'Bestand:Alfred Stevens - (1823-1906) - De Parijse sfinks (1867) - kmska 001 28-02-2010 15-06-35.jpg' <[http://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Alfred Stevens - \(1823-1906\) - De Parijse sfinks \(1867\) - kmska 001 28-02-2010 15-06-35.jpg](http://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Alfred_Stevens_-_ (1823-1906) - De_Parijse_sfinks_(1867)_- kmska_001_28-02-2010_15-06-35.jpg)>, 19-01-2012.

Afbeelding 2.7: Alfred Stevens, *Het Japanse masker*, 1877, olieverf op doek, 97 x 70 cm, Hammer Galleries, New York. Foto: 'Underpaintings : Words of Wisdom: Alfred Stevens Part

II' <<http://underpaintings.blogspot.com/2010/03/words-of-wisdom-alfred-stevens-part-ii.html>>, 19-01-2012.

Afbeelding 2.8: Léon Frederic, *Parodie van de Parijse sfinx van Alfred Stevens*, 1887, olieverf op doek, 66 x 51 cm, privéverzameling. Foto: de Bodt, Saskia e.a., *Alfred Stevens : 1823 Brussel – 1906 Parijs*, tent. cat. Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België) Amsterdam (Van Gogh Museum) 2009, p. 99.

Afbeelding 2.9: Alfred Stevens, *Een Japanse Parisienne*, 1872, olieverf op doek, 150 x 105 cm, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporaine, Luik. Foto: 'Alfred Stevens – CODART' <<http://www.codart.nl/exhibitions/details/1833/>>, 12-01-2012.

Afbeelding 2.10: Alfred Stevens, *De Melkweg*, 1884-1886, olieverf op doek, 67.7 x 52.7 cm, privéverzameling. Foto: 'timeless collection' <<http://timelesscollection.skynetblogs.be/index-35.html>>, 09-01-2012.

Afbeelding 2.11: Alfred Stevens, *Portret van Sarah Bernhardt*, 1855, olieverf op doek, 62.3 x 46.4 cm. The Armand Hammer Collection, Los Angeles. Foto: de Bodt, Saskia e.a., *Alfred Stevens : 1823 Brussel – 1906 Parijs*, tent. cat. Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België) Amsterdam (Van Gogh Museum) 2009, p. 47.

Afbeelding 2.12: Alfred Stevens, *Maria Magdalena*, 1877, olieverf op doek, 118.8 x 7.3 cm, Musuem voor Schone Kunsten, Gent. Foto: de Bodt, Saskia e.a., *Alfred Stevens : 1823 Brussel – 1906 Parijs*, tent. cat. Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België) Amsterdam (Van Gogh Museum) 2009, p. 46.

Hoofdstuk 3

Afbeelding 3.1: Claude Monet, *Femmes au jardin (Vrouwen in de tuin)*, 1866-1867, olieverf op doek, 2.55 x 2.05 m, Musée d'Orsay, Parijs. Foto: 'File:Claude Monet 024.jpg' <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Claude_Monet_024.jpg>, 20-01-2012.