

SCULPTUREN DOOR VROUWEN IN DE PUBLIEKE RUIMTE: DE CASUS BRUSSEL

Marjan STERCKX*

Zowel de beeldhouwkunst als de grootstedelijke publieke ruimte werden eeuwenlang beschouwd als een bij uitstek mannelijk terrein. Sculpturen door vrouwen in de stedelijke publieke ruimte vormen dan ook een merkwaardig, en nog grotendeels onbestudeerd gegeven. De vraag dient zich aan in hoeverre dit ingaat tegen de zogenaamde ideologie van de ‘gescheiden sferen’. Deze ideologie ziet immers de publieke en private sfeer als aparte sferen van mannen en vrouwen, vooral tijdens de 19de eeuw. Welke impact hadden zulke rollenpatronen op de realiteit, de realisaties en de receptie van beeldhouwsters en hun sculpturen voor de publieke ruimte?

Hoewel over beeldhouwsters sinds 1980 in toenemende mate internationaal gepubliceerd wordt, met als katalysator Camille Claudel, die nu net geen standbeelden maakte, vormen hun publieke beelden een nog onbekend, maar onverwacht rijk domein. Dit artikel belicht de situatie in Brussel en vergelijkt ze met deze in Parijs en Londen. Ten opzichte van deze steden kwamen er in Brussel veel minder sculpturen door beeldhouwsters in de publieke ruimte terecht en ze verschenen er ook pas veel later, namelijk rond 1900. De klemtoon in dit artikel ligt op de eerste helft van de 20ste eeuw. Wat er in de tweede helft van die eeuw nog aan beeldhouwwerk van de hand van vrouwen bij kwam in de Brusselse openbare ruimte, en dat is niet gering, blijft hier buiten beschouwing.

Aanwezigheid in kaart gebracht

In Parijs, Londen en Brussel samen werden tussen de late 18de eeuw en het midden van de 20ste eeuw ongeveer 365 publieke en semipublieke sculpturen van een vrouwelijke auteur opgericht (STERCKX 2006a, 2008, 2010). Dat onverwacht hoge aantal is beslist een revelatie, en gaat in tegen de vooronderstellingen en beweringen in de (vak)literatuur dat vrouwen zo goed als afwezig waren op het terrein van de publieke beeldhouwkunst, ook al waren ze er niettemin ondervertegenwoordigd. De sculpturen zijn gemaakt door ruim 140 vrouwen, maar het gros ervan is het werk van een tiental beeldhouwsters, die overwegend actief waren in Parijs.

De verschillen tussen Brussel, Parijs en Londen zijn markant. Bijna driekwart van de getraceerde sculpturen (ca. 262) bevindt zich te Parijs. Londen neemt de tweede plaats in met een ‘achterstand’ van bijna 200 beelden. Met niet eens zoveel verschil situeert Brussel zich als kleinste stad van de drie op de laatste plaats, met 27 beelden door vrouwen voor de openlucht en semipublieke binnenruimtes. In tegenstelling tot de beide andere steden zijn er te Brussel verhoudingsgewijs wel meer buiten- dan binnensculpturen, namelijk 19 tegenover 8.

* Voorgesteld door Mevrouw K. Van der Stichelen, Professor aan de Katholieke Universiteit Leuven.

Het spreekt voor zich dat een complexe combinatie van factoren dit specifieke profiel bepaalde, waarbij politieke en economische conjunctuur, urbanisatiepolitiek, artistieke ontwikkeling, vrouwenemancipatie en bevolkingscijfers alle een rol speelden. De drie steden kenden tijdens de 19de eeuw een ongeziene groei. Op het vlak van populatiecijfers torende in de 19de eeuw niet Parijs, maar Londen hoog uit boven de andere twee steden. Het aantal publieke sculpturen correleert dus niet naadloos met het bevolkingsaantal. Dat van Brussel biedt wel een verklaring of althans een ‘verzachtende omstandigheid’ voor de geringere hoeveelheid sculpturen door vrouwen. De Belgische hoofdstad was en is tenslotte van een geheel andere grootteorde dan Londen en Parijs, en het verbaast dan ook niet dat zich daar minder beeldhouwsters en sculpturen van hun hand bevonden en bevinden.

Wel wekt verbazing het relatief kleine verschil tussen het aantal (semi)publieke sculpturen in Londen en Brussel ten opzichte van het zoveel grotere onderscheid in hun bevolkingsaantallen. Terwijl de Brusselse populatie in 1950 ongeveer acht keer kleiner was dan de Londense, waren er in Brussel per miljoen inwoners toch tweeënhalf keer zoveel sculpturen door vrouwen aanwezig dan in Londen. Parijs scoort bij zulke berekening evenwel nog beter, met bijna het dubbel van Brussel in dat jaar, en met een toppunt rond 1900. Dus niet enkel in absolute cijfers, maar ook in verhouding tot het inwonersaantal kende Parijs de meeste publieke sculpturen van een vrouwelijke auteur.

Afgaand op de Saloncatalogi van Parijs, Londen en Brussel, die een staalkaart bieden van wie ‘professioneel’ actief was, schommelt het aandeel van vrouwelijke ten opzichte van mannelijke beeldhouwers tussen nul en tien percent, met een forse toename tijdens het laatste kwart van de 19de eeuw. De vrouwelijke bijdrage aan de publieke beeldhouwkunst in de drie steden volgt min of meer die verhouding, maar overstijgt allicht nergens de drie percent. Ondanks initiatieven in die richting bijv. door de *Public Monuments and Sculpture Association* in het Verenigd Koninkrijk, het *Centre de documentation de la Conservation des Oeuvres d’Art Religieuses et Civiles de la Ville de Paris* in Parijs, of het inventarisgedeelte van het tweedelige werk *De beelden van Brussel* door Derom en Marquenie uit 2002, zijn er voorlopig geen alomvattende inventarissen beschikbaar van het openbare sculptuurpatrimonium in de drie steden, zodat dit percentage momenteel niet precies bepaald kan worden. Bovendien integreren de meeste inventarissen, ook deze van Derom voor Brussel, enkel vrijstaande publieke sculptuur in de openlucht, en geen funeraire, religieuze of in de architectuur geïntegreerde beeldhouwkunst, maar net die genres beoefenden vrouwen nogal vaak. In Deroms inventaris hebben zo’n zes percent van de ca. 600 opgenomen beeldhouwwerken een vrouwelijke auteur, maar slechts acht beelden dateren vóór 1953 (DEROM & MARQUENIE 2000-2002). De situatie in Brussel wijkt daarin dus niet af van deze te Londen en Parijs.

Brussel als ‘petit Paris’

De 19de eeuw is hét tijdperk van stadsvernieuwing, waarin ook de drie betreffende steden ingrijpende gedaanteveranderingen ondergingen (zie o.a. HALL 1998; OLSEN 1991; WAGENAAR 2001). Binnen dat kader werden pleinen, parken, bruggen en publieke gebouwen voorzien van standbeelden voor nationale helden en heersers, en van allerhande decoratief beeldhouwwerk. Daarvoor deed men een beroep op binnen- en buitenlandse mannen én vrouwen. Hoewel niet alle getraceerde (semi)publieke sculpturen van de hand van vrouwen

tot stand kwamen via openbare opdrachten, houdt hun plaatsing zichtbaar verband met de verschillende, niet synchrone urbanistische ontwikkeling van de drie steden en hun ongelijke aandacht voor stadsverfraaiing, monumentaliteit en nationale identiteit.

In Parijs en Londen belandden de eerste sculpturen gemaakt door vrouwenhanden al in de late 18de eeuw in de (semi)publieke ruimte. Rond 1800 telde Londen er net iets meer dan Parijs. Laat-Georgian en Regency-Londen waren op urbanistisch vlak ook dynamischer dan Parijs toen, maar die ambitieuze vroege urbanisatie duurde niet lang, en Londen zou het later voor zijn verfraaiing meer moeten hebben van privé-investeringen dan van een overheidsgestuurde politiek. Die was er wel in Parijs, en hoe. Vooral de stadsvernieuwingswerken onder leiding van keizer Napoleon III (1808-1873) en baron Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) leidden er tot een fors opgevoerde vraag naar beeldhouwers, wat ook gunstig werkte voor de vrouwen in het beroep, die kansen zagen en die ook grepen. Bijna de helft van de getraceerde sculpturen door vrouwen in Parijs werd gerealiseerd gedurende de tweede helft van de 19de eeuw, dus tijdens en meteen na Haussmanns stadsmetamorfose (EASTERDAY 1997-1998; STERCKX 2011).

Tijdens het Tweede Keizerrijk (1852-1870) voegde men ruim 50 sculpturen van vrouwelijke makelij toe aan het Parijse sculptuurpatrimonium. Een handvol beeldhouwsters, onder wie M^{me} Léon Bertaux, geboren Hélène Hébert (1825-1909), Marie-Louise Lefèvre-Deumier, geboren Roulleaux-Dugage (1812-1877) en Claude Vignon (1828-1888), het pseudoniem voor Noémie Constant en later Rouvier, geboren Cadiot, kreeg toen prestigieuze opdrachten, bijv. voor de decoratie van het *Nouveau Louvre*. Tussen 1870 en 1900 werden er nog eens bijna 70 sculpturen van de hand van vrouwen geplaatst, waaronder wel acht in de *Opéra Garnier* (1875). Dat gloednieuwe gebouw was toen trouwens een *place to be* voor gegoede burgervrouwen, wier aanwezigheid en mobiliteit in de stad in die periode toenam.

Van overal klonk bewondering voor Haussmanns Parijs. Met name ook Londen en Brussel keken vol ontzag naar de monumentale uitstraling, en de rigoureuze aanpak van sanitaire, verkeers- en woonproblemen. Het spreekt voor zich dat het Franse *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, dat zich uitsprak pro 'Haussmannisatie', rond 1870 ook te Brussel en Londen verkrijgbaar was. In Victoriaans Londen werd tijdens de tweede helft van de 19de eeuw een kwart (ca. 21) van de daar getraceerde (semi)publieke sculpturen door vrouwen geplaatst. Iets meer dan de helft dateert er evenwel uit de eerste helft van de 20ste eeuw.

Te Brussel verschenen de eerste bescheiden sculpturen door vrouwen pas tijdens de late 19de eeuw in de publieke ruimte. Nochtans waren er al sinds het begin van de eeuw kunstenaressen aanwezig in de stad, en besteedde de Belgische overheid al sinds haar onafhankelijkheid aandacht aan standbeelden en sculpturale stadsdecoratie, eerst onder het bewind van Leopold I (1790-1865), en in het bijzonder vanaf de jaren 1860, onder de tandem Leopold II (1835-1909) en Jules Victor Anspach (1829-1879), burgemeester van Brussel sinds 1863. Brussel wilde zijn imago immers in overeenstemming brengen met zijn nieuwe rol als hoofdstad van een jonge, ambitieuze en vrij welvarende natie.

Opmerkelijk veel buitenlandse schrijfsters, zoals de Duitse Johanna Schopenhauer (1766-1838), de Ierse Lady Morgan ofte Sydney Owenson (ca. 1776-1859), de Engelse Frances Milton Trollope (1780-1863) en Charlotte Brontë (1815-1855), deden Brussel aan omstreeks de onafhankelijkheid. Zij beschreven de monumentaliteit van de bovenstad met haar palei-

zen, park en lanen en merkten de aanwezigheid van vrouwen op. Rond 1833-34, ongeveer gelijktijdig met Lady Morgan en Frances Trollope, verbleef bijv. de Frans-Italiaanse Félicie de Fauveau (1799-1886), een vertegenwoordigster van de Troubadourstijl in de beeldhouwkunst, kortstondig in het neutrale België, vermoedelijk te Brussel, om politieke redenen (als royaliste ontvluchtte zij vervolging in Parijs). Van haar doortocht zijn echter als nog geen sculpturale sporen gevonden.

Late verschijning op de Brusselse publieke scène

Dat het in Brussel lang wachten was op de eerste publieke sculpturen gemaakt door vrouwenhanden heeft, meer dan met urbanisme, te maken met het feit dat beeldhouwsters in België nu eenmaal pas laat op het toneel verschenen. Op enkele uitzonderingen na, werd pas in de jaren 1860-1870 een eerste 'generatie' Belgische beeldhouwsters geboren (STERCKX 2005). Terwijl in Parijs en Londen de eerste beeldhouwsters al vanaf ca. 1750 deelnamen aan de Salons, verschenen ze er in België pas zo'n eeuw later, en bovendien waren het aanvankelijk overwegend buitenlandse. Tussen 1848 en 1870 was 70 percent van de exposerende beeldhouwsters op de driejaarlijkse Salons in België van buitenlandse origine, en tussen 1854 en 1875 exposeerden op de Brusselse Salon zelfs uitsluitend Franse beeldhouwsters (STERCKX 2007b). De opening van de spoorlijn tussen Brussel en Parijs in 1846 was ongetwijfeld gunstig voor die opmerkelijke Franse delegatie van beeldhouwsters die in eigen land doorgaans al een aanzienlijke reputatie genoten, zoals Rosa Bonheur (1822-1899), M^{me} Bertaux, Claude Vignon, Marguerite-Fanny Dubois-d'Avesnes (1832-1900) en Marcello (1836-1879), het pseudoniem voor Adèle d'Affry. De in Brussel wonende Maria-Cecilia Goldsmid exposeerde haar marmeren buste van Leopold I eerst op de Brusselse Salon in 1857, twee jaar later te Parijs, en in 1861 in Antwerpen. De marmeren uitvoering doet vermoeden dat de buste reeds besteld of aangekocht was, maar het is nog onzeker of dit eventueel door de Belgische overheid gebeurde. In de databanken van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK) bestaan enkele foto's van marmeren bustes van Leopold I waarvan de auteur ongekend is, maar zolang Goldsmids oeuvre niet opgelijst is, kan geen daarvan aan haar toegeschreven worden. Merkwaardig genoeg ontbreekt Goldschmids naam in de gangbare kunstenaarslexica, hoewel zij niet de minsten portretteerde zoals Napoleon III, Leopold I en Charles De Brouckère.

In 1878 zorgden Aline en Hortense Van den Kerckhove, van het befaamde Belgische beeldhouwersgeslacht, opnieuw voor een Belgische vertegenwoordiging op de Brusselse Salons, en vanaf de jaren 1880 nam het aantal beeldhouwsters gestaag toe. Vermeldenswaardig is ook de vrij talrijke deelname van Belgische beeldhouwsters aan de buiten- en binnendecoratie van de paviljoenen en parken tijdens de wereldtentoonstellingen te Brussel in 1910, 1935 en 1958, waar ze duizenden tot zelfs miljoenen kijkers trokken (cf. MATTIE 1999; SCHOONJANS 2002). Ondanks dat publieke karakter en hun eventuele uitvoering in duurzaam materiaal, waren deze overwegend decoratieve sculpturen echter inherent tijdelijk, zoals beide *Hermen* die Josine Souweine (1899-1983) en gravin Anne de Liedekerke (1896-1986) in 1935 voor de Rozengard sculpteerden naar het ontwerp van beeldhouwer Marcel Rau, of ook Valentine Benders *Kindergroep* voor een fontein op dezelfde expo. Die laatste nam reeds deel aan de expo van 1910, net als Henriette Calais (1863-1951), Bertha

Centner (1866-1950), Jane Demeuse, Jenny Lorrain (1867-1943) en Alice Hölterhoff-de Harven (1873-na 1937). In 1958 zorgde Madeleine-Christine Forani (1916-1976) voor vier decoratieve panelen voor de gevel van de grote ontvangsthal, voor motieven voor de brug op het Natiënplein, en voor een monumentale houten sculptuur voor het landbouwpaviljoen van Belgisch Congo.

Uit de Saloncatalogi blijkt dat de meeste Belgische beeldhouwsters zich in de hoofdstad installeerden. Enkel en enkele bleven niettemin te Gent, Antwerpen of Wallonië wonen. Hoewel men in Brussel de discussie omtrent de toelating van vrouwen tot de academie voor het eerst voerde in de jaren 1860, ongeveer parallel met Londen, liet de openstelling nog ruim een kwarteeuw op zich wachten. Intussen konden aspirant-kunstenaresen in Brussel wel terecht in de beroeps(teken)scholen voor meisjes, zoals de *École professionnelle pour jeunes filles*, maar daar was beeldhouwkunst geen optie. Privéles was een alternatief; Jef Lambeaux (1852-1908), Paul Dubois (1859-1938), Egide Rombaux (1865-1942) en Victor Rousseau (1865-1954) bijvoorbeeld gaven privéles aan aspirant-beeldhouwsters.

Vanaf 1889 liet de Brusselse Academie onder bepaalde restricties vrouwen toe. Elisa Beetz (1859-1949) uit Schaarbeek, die huwde met de Franse beeldhouwer Alexandre Charpentier (1856-1909), en die te Neuilly-sur-Marne overleed, was de eerste vrouw die zich aan de Brusselse Academie inschreef voor de cursus beeldhouwkunst, in het academiejaar 1895-1896. Pas in 1897 liet de Parijse *École des Beaux-Arts* vrouwen toe. Toen zich aan de Brusselse Academie in 1898 echter meerdere vrouwen, ongeveer vijf procent van de meisjesstudenten, inschreven voor de dagcursus 'beeldhouwkunst naar de natuur' van Charles Van der Stappen (1843-1910), die sinds 1883 beeldhouwleraar aan de academie was, besliste de academische raad om hen bij het schildersatelier voor meisjes te voegen (D'HONDT 1909). Die beslissing had allicht vooral te maken met de door velen als problematisch ervaren aanwezigheid van beide geslachten bij de figuurstudie naar naaktmodel, des te meer mannelijk naakt, wat de meisjesstudenten nog even werd ontzegd. Dit benadeelde beeldhouwsters in het bijzonder, gezien de voorkeur van de beeldhouwkunst voor het naakte lichaam.

Dat koningin Elisabeth van België (1876-1956) vanaf 1929 beeldhouwde in haar vrije tijd, had ongetwijfeld een gunstige invloed op de beeldvorming en mogelijkheden van dit beroep voor Belgische vrouwen gedurende het vervolg van de 20ste eeuw (cf. DESEYNE 1997). In Frankrijk en Engeland stelden eerder al de prinsessen Marie-Christine d'Orléans (1813-1839), tweede dochter van Louis-Philippe, hertog van Orléans, en Louise Caroline Alberta (1848-1939), vierde dochter van koningin Victoria, het voorbeeld.

Beter buitenlands?

Gezien de relatief late deelname van beeldhouwsters aan publieke tentoonstellingen en het openbaar kunstonderwijs in België, is het niet onlogisch dat de eerste sculpturen van vrouwelijke makelij ook pas vrij laat, rond 1900, in de Belgische hoofdstad belandden. In die periode werd Brussel een dynamisch cultureel centrum met Europese uitstraling. Tussen ca. 1880 en 1909 vertienvoudigde Leopold II de uitgaven voor openbare werken in Brussel, ongeacht de pleidooien van burgemeester Karel Buls (1837-1914) tegen de 'Haussmanisering', en voor het organisch gegroeide, 'schilderachtige' stadslandschap. Heel wat Belgische beeldhouwers, onder wie Jef Lambeaux en Constantin Meunier (1831-1905), werkten



Fig. 1a. Elisa Bloch, *Virginie*, brons, 1886, Tervuren, Park van Tervuren. Oude postkaart, ca. 1912: E. Desaix éditeur, Brussel.

toen mee aan grote sculptuurenssembles, zoals in de Kruidtuin en de Kleine Zavel, maar bij deze projecten, die de stad tot ‘openluchtmuseum’ moesten maken, betrok men voor zover geweten geen vrouwelijke beeldhouwers.

Twee van de vroegste semipublieke beelden door vrouwen in Brussel waren het werk van *Parisiennes*, Laure Coutan-Montorgueil, geboren Martin (1855-1915) en Jeanne Itasse (1867-1941). De grote, dynamische bronzen beeldengroep *Virginie* uit 1886 in het Park van Tervuren, net buiten Brussel, was tevens het werk van een beeldhouwster actief in Parijs, de Pools-Franse Elisa Bloch (1848-1905) (fig. 1a). Dat is allicht geen toeval als men de talrijke aanwezigheid van Franse beeldhouwsters op de Belgische Salons in de tweede helft van de 19de eeuw in acht neemt, en het feit dat de eerste opdracht voor een Brussels standbeeld, voor de Franse generaal Belliard, in 1832 aanvankelijk enkel in Frankrijk bekendgemaakt werd (VAN LENNEP 2000, p. 22-23).

Op 1 februari 1892 berichtte *Le Figaro* op de voorpagina dat “*Une de nos artistes parisiennes les plus connues, M^{me} Laure Coutan a été spécialement appelée à Bruxelles pour exécuter le buste du prince Victor Napoléon*” (*Le Figaro*, 1 februari 1892, p. 1). De Franse prins Victor Napoléon (1862-1926), latere echtgenoot van de Belgische prinses Clémentine (1872-1955), werd in 1886 immers verbannen uit Frankrijk, en trok zich terug op de Brusselse Louizalaan. Speciaal voor de gelegenheid richtte men in het kasteel van Lindthout te Sint-Lambrechts-Woluwe een atelier voor de beeldhouwster in. Het kasteel werd tussen 1867 en 1869 door de Gentse architect Florimond Vandepoele (1832-1875) gebouwd voor de katholieke Brusselse advocaat Auguste Beckers en kwam in 1889 in handen van de Franse burggraaf René de Maupeou. Momenteel huisvest het de scholengemeenschap *Centre Scolaire du Sacré Coeur de Lindthout*. Daar kon men de buste bekijken, en volgens dezelfde journalist loofden zij die dat deden “*la ressemblance et l’ordonnance hautement décorative*”. Het valt nog te verifiëren of de correspondentie tussen prins Victor Napoléon en burggraaf en burggravin R. de Maupeou, eigenaars van het kasteel tussen 1889 en 1898, in de *Archives Nationales* te Parijs (CHAN, 400 AP/202, carton 57) melding maakt van het atelier voor Laure Coutan,



Fig. 1b. Elisabeth Barmarin, *De Kegelaars*, steen, ca. 1952, Brussel, Centraal Station.
Foto: Marjan Sterckx, 2003

en of de briefwisseling van de prins met Marius Martin (CHAN, 400AP/201, carton 55) er verband mee houdt (Laure's meisjesnaam was Martin). Eveneens nog te onderzoeken is, of het mogelijk gaat om de buste zichtbaar achter prinses Clémentine op een foto gepubliceerd in 1992 (PAOLI 1992, ill. 16).

Ruim tien jaar later werkte Jeanne Itasse aan een decoratie in het Brusselse Koninklijk Paleis. Waarschijnlijk gaat het om een plafonddecoratie, met drie putti die een medaillon schragen, in de Spiegelzaal, en werkte zij hieraan samen met Gaston Broquet (1880-1947), met wie zij in 1912 huwde. De decoratie past allicht binnen de plannen van Leopold II omstreeks 1903 om het exterieur en interieur van het Koninklijk Paleis meer allure te geven. Klaar rond zijn overlijden in 1909, voorzag men het medaillon van de 'A' van de nieuwe koning, Albert I (1875-1934).

Hélène Cornette (1867-1957), die op zesentwintigjarige leeftijd van Ieper naar Brussel trok, was de eerste Belgische van wie enkele sculpturen te Brussel de private ruimte overstegen. In 1896 keurde de ministeriële commissie voor Moderne Kunst de aankoop goed van haar gipsen bas-reliëf van een heilige (wellicht heilige Agnes), dat behoorde tot het lot dat

Octave Maus (1856-1919) dat jaar selecteerde op de Salon van *La Libre Esthétique*, waar het als nr. 102 werd getoond (Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Archieven: *Inventaire des Industries d'Art Moderne*, nr. A.M. 154, 9 en 20 mrt. 1896, apr. 1896, en verslagen van de zittingen van het Comité d'Art Moderne; *Nos contemporains [...] 1904*, p. 170). Mogelijk is dit reliëf te vereenzelvigen met hetgeen dat al in 1892 getoond werd te Gent, op de 35ste *Driejaarlijkse tentoonstelling* (nr. 1059: *Ste Agnes, bas-relief*) en te Namen, op de *Exposition Internationale et Triennale des Beaux-Arts* (nr. 134: *La Prière*). Cornettes symbolistische reliëf was oorspronkelijk bestemd voor het Jubelpark, waarvan men de aanplanting volgens Frans model voltooide in 1897 naar aanleiding van de wereldtentoonstelling. Leopold II wilde van het park een wandeloord maken, en bevolkte het tussen 1888 en 1897 met steeds meer beeldhouwwerk. Het reliëf strandde echter in de reserves van het Jubelparkmuseum. Van Cornettes hand is ook de enige buste met een vrouwelijke auteur in de portrettengalerij van de Koninklijke Academie der Letteren en Schone Kunsten in Brussel, namelijk die van schilder Alexander Markelbach (1824-1906), die in 1883 verkozen werd tot corresponderend lid van de Koninklijke Academie van België, Klasse Schone Kunsten, en in 1889 tot lid. De buste zelf dateert wellicht uit 1898 (in dat jaar exposeerde Cornette te Antwerpen een bronzen *Portret van M. Alex. M. (Koninklijke Maatschappij van Aanmoediging der Schone Kunsten [...] 1898*, p. 91, nr. 640)), maar ze werd pas in 1920 aan de instelling geschonken (DEWILDE 1991; VAN DEN EYNDEN 2006, p. 41-42 (dl. II); VAN LENNEP 1993, p. 254-255 (ill.)).

In 1899 besliste Leopold II om een nieuwe noord-zuid-spoorwegverbinding aan te leggen dwars door de stad, met een ondergronds centraal station. Tegenstand van buurtbewoners en vooral de twee Wereldoorlogen zorgden ervoor dat dit pas in 1952 in gebruik genomen werd. Elisabeth Barmarin (1915-), de eerste winnares van de Godecharleprijs in 1939, tekende voor het stenen reliëf *Kegelaars*, ingewerkt in de achtergevel van het Centraal Station aan de Keizerinlaan (ENGELÉN & MARX 2002, p. 61; *Geïllustreerd Biografisch Woordenboek [...] 1991*, p. 16) (fig. 1b).

Centrum versus periferie

Vóór de opening van het Brusselse Centraal Station ontsierde gedurende decennia een kilometerslange open bouwsleuf het stadscentrum. Dat ontwrichtte de omgeving en veroorzaakte de stadsvlucht van veel gegoede burgers naar de rust en ruimte van vooral de zuidoostelijke randgemeenten, terwijl de minder gegoeden vooral richting noordwesten trokken. Dit in tegenstelling tot Parijs en Londen, waar zich in noordwestelijke richting juist de residentiële stadsuitbreiding voltrok. Het is precies in die zuidoostelijke, relatief 'welvarende' periferie buiten de vijfhoek, dat in diezelfde periode de meeste sculpturen van de hand van vrouwen een plek kregen: in Sint-Lambrechts-Woluwe, Sint-Pieters-Woluwe, Etterbeek, Oudergem, Ukkel en Sint-Gillis. Dit staat opnieuw in contrast met Parijs en Londen, waar de meeste sculpturen gemaakt door vrouwen zich bevinden in het stadscentrum, in de monumentale en toeristische binnenstad.

Van de beelden buiten de Brusselse vijfhoek zijn er twee expliciet te verbinden met urbanisme, namelijk de standbeelden met bronzen bustes voor de Belgische schrijvers Auguste Vermeylen (1872-1945) en Charles Plisnier (1896-1952) uit de jaren 1940-1950 in Sint-Pieters-Woluwe. Ze zijn het werk van Akarova, het pseudoniem voor de artistieke



Fig. 2. Akarova, *Standbeeld Charles Plisnier (masker)*, ca. 1946 (?), Sint-Gillis, Baron Pierre Pauluspark.
Foto: Marjan Sterckx, 2005



Fig. 3. Henriette Calais, *De Verloving* (fragment van *De Liefdesfontein*), Sint-Pieters-Woluwe, 1900-1902 (ontwerp), 1962 (uitvoering in simili-steen). Foto: Marjan Sterckx, 2005

‘duizendpoot’ Marguerite Acarin (1904-1999), geboren in Sint-Joost-ten-Noode. Het immobiliënkantoor Etrimo, de bouwheer van de Europawijk in Sint-Pieters-Woluwe, schonk de twee beelden aan de gemeente, die ze in 1957 niet ver van elkaar opstelde in de openlucht, zonder plechtige inauguratie (BN,1962; DE CAZOTTE 1992; DEROM & MARQUENIE 2000-2002, p. 134 (ill.); ENGELEN & MARX 2002, p. 16; NORIN 1992; VAN LOO, DOBBELS & LISTA 1980, pp. 84, 132, 134, 475; Brief van Claude Vanhee, schepen van Sint-Pieters-Woluwe, aan de auteur, 30 mei 2005). Het standbeeld voor Vermeulen bevindt zich bij de samenkomst van de Gebroeders Legrainlaan en de Camelialaan, en dat van Plisnier bij de samenkomst van de Camelialaan, de Geraniumlaan en de Blauwe Vogellaan. Akarova’s vriendschap met J.-S. Collin, architect en projectontwikkelaar bij Etrimo, speelde mogelijk een gunstige rol bij de keuze voor haar. In hetzelfde jaar kwam een ander portret door Akarova, ditmaal een meer dan levensgroot (115 cm hoogte) bronzen masker van Charles Plisnier, terecht in het Baron Pieter Pauluspark te Sint-Gillis (fig. 2). Een versie in kunststeen (h: 48 cm) van dit beeld werd in 1948 aangekocht door de Belgische Staat voor 7000 Belgische frank voor het Musée des Beaux-Arts te Bergen (inv. nr. 6003 in de inventaris van de eigendommen van de Belgische Staat, Vlaamse Gemeenschap). Nog in Sint-Pieters-Woluwe bevindt zich sinds 1962 op een pleintje de groep *De Verloving* naar het ontwerp van Henriette Calais (fig. 3). Hoewel de ongehuwd gebleven en kinderloze Calais uit Vilvoorde, die onder andere ook in Namen en Etterbeek woonde, in Sint-Joost-ten-Noode begraven werd, liet zij een omvangrijk legaat na aan Sint-Pieters-Woluwe, waar ze sinds 1913 resideerde. Als tegenprestatie vroeg ze enkel dat de gemeente haar sculpturenensemble *De Liefdesfontein* in duurzaam materiaal zou uitvoeren en publiek zou opstellen (Sint-Pieters-Woluwe, Gemeentearchief, Legs Calais, zonder signatuur: overdruk van het testament (20 aug. 1942), en diverse briefwisseling en documenten; VAN DEN EYNDEN 2006, p. 29-30). Zij ontwierp het ensemble in de jaren 1890 voor het Schaarbeekse Josaphat-park, waar zich een bron bevond die ‘De Liefdesfontein’ genoemd werd. In 1898 exposeerde bijv. ook Jan-Emmanuel Van den Bussche uit Schaarbeek in Antwerpen een drieluik getiteld *De Liefdesfontein (Idylle)*, dat toen de trouwzaal van het gemeentehuis van Schaarbeek decoreerde (*Koninklijke Maatschappij van Aanmoediging der Schoone Kunsten [...] 1898*, p. 103 (onder ‘Openbare werken’)). Calais exposeerde haar *La Fontaine d’Amour* in diverse stadia en materialen: in 1896 op het Brusselse *Salon d’Art Idéaliste*, twee jaar later (1898) bij de Brusselse *Cercle Artistique et Littéraire*, in 1906 op een *Exposition des Femmes-Artistes* georganiseerd door diezelfde vereniging, ditmaal als triptiek in aquarel, in 1912 op de *Salon de Printemps* in Brussel, als sculptuur, en tenslotte in 1914 als een gipsen maquette op de driejaarlijkse Salon in Brussel. Het gemeentebestuur oordeelde echter dat de erfenis onvoldoende was om het volledige ensemble een duurzaam gezicht te geven, en besliste om enkel *De Verloving* te laten uitvoeren, in simili-steen, hetgeen gebeurde door Charles Verhasselt (1902-1993). Henriette Calais maakte verder nog een stenen beeldengroep getiteld *Engelbewaarder* voor de kerk van Ukkel(-Stalle), in haar testament omschreven als: “*Ange Gardien*” le groupe en pierre se trouve dans l’église d’Uccle Stalle. Noch in de Sint-Pauluskerk, ingewijd in 1952, noch in de Stallekapel, Onze-Lieve-Vrouw ter Nood, gerestaureerd in 1931-1932, kon het beeld in maart 2007 teruggevonden worden door de auteur. (Het gemeentebestuur van Ukkel, noch pastoor Jan de Koster waren op de hoogte van het bestaan van dit beeld.)

Op het Léon Vanderkindereplein te Ukkel werd op zondag 27 juni 1909 het monument ingehuldigd voor Léon Vanderkindere (1842-1906), professor in de politieke geschiedenis

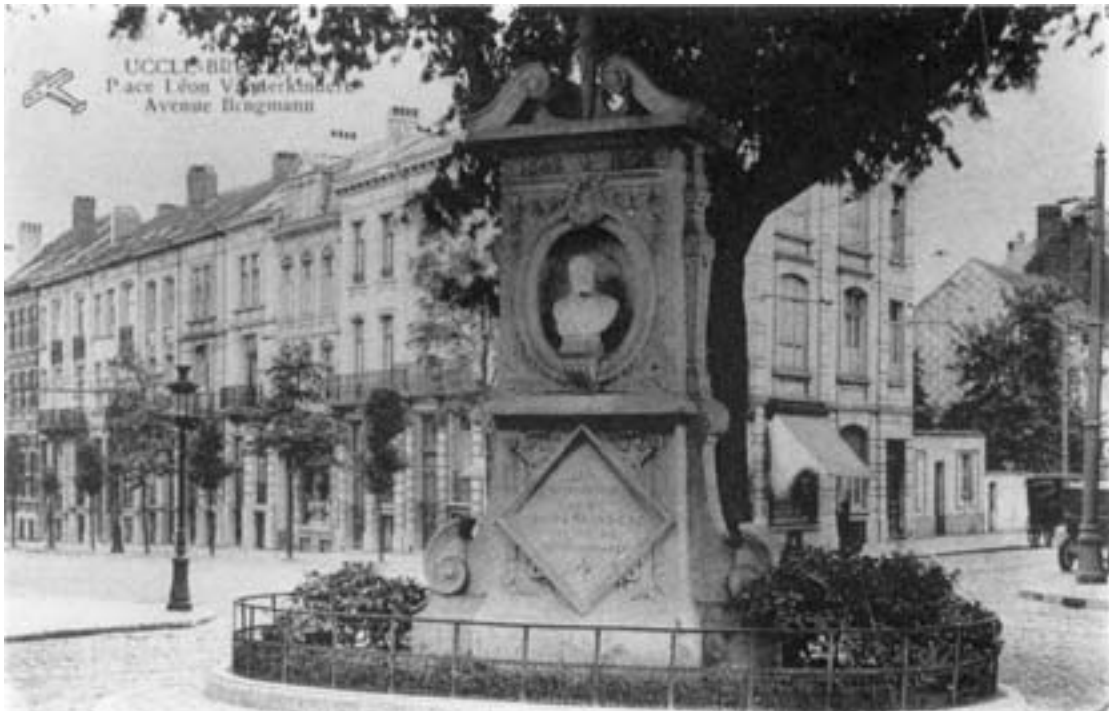


Fig. 4. Sylvie Vanderkindere en Charles Brunfaut (architect), *Monument Léon Vanderkindere*, marmer, 1909, Ukkel, Vanderkindereplein, prentbriefkaart ca. 1960.
Foto: Archief Ukkel, Stalle, dossier Vanderkindere

(1876-1878) aan de *Université Libre de Bruxelles*, en burgemeester van Ukkel van 1899 tot 1906 (fig. 4) (DEROM & MARQUENIE 2000-2002, p. 124 (120/119)). De auteur van de marmere buste was zijn dochter Sylvie Vanderkindere, die volgens de jaarverslagen van de *Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles* tot in 1911 in de *Avenue des Fleurs*, 51 te Ukkel woonde, nadien in de *rue Emmanuel Van Driessche*, 23 en vanaf 1923 in de Brusselse *rue du Beau site*, 44 en vermoedelijk ongehuwd bleef - tot in 1926 stond bij haar naam 'Mlle'. Zij exposeerde vanaf 1888 als beeldhouwster bij de *Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles*, waarvan zij minstens tussen 1892 en 1926 lid was. In mei 1908 had zich reeds een *Comité de la manifestation Léon Vanderkindere* gevormd, dat een beroep deed op het gemeentebestuur voor de realisatie van een monument ter ere van de overledene op het naar hem genoemde plein. Het comité kon rekenen op openbare intekeningen ten bedrage van ongeveer 4.000 frank, en de "*gracieux concours de Mademoiselle Sylvie Vanderkindere, qui a fait un beau buste de son père*" (Ukkel, Archief, Dossier Monument Léon Vanderkindere: Brief van de voorzitter en secretaris van het *Comité de la manifestation Vanderkindere* aan het college van burgemeester en schepenen, 26 mei 1908). Voor het ontwerp van de stèle voor de buste, en het toezicht op de realisatie van het monument bood de Brusselse architect Jules Brunfaut (1852-1942) eveneens vrijwillig zijn diensten aan het comité aan. In februari 1909 liet het

comité weten dat “*le buste de feu Léon Vanderkindere, œuvre de Mlle. Sylvie Vanderkindere, sera exécuté en marbre blanc dur et est offert au Comité par l’auteur*” (Ukkel, Archief, Dossier Monument Léon Vanderkindere: Brief van de voorzitter en secretaris van het *Comité de la manifestation Vanderkindere* aan het college van burgemeester en schepenen, 18 feb. 1909). Nog op 27 maart 1932 werd in *L’Eventail* (Brussel) verwezen naar de bijdrage van Sylvie Vanderkindere aan het monument:

On va ériger en France une statue du grand peintre Eugène Carrière. Or, cette statue sera l’œuvre du fils de l’artiste. Elle sera en même temps une manifestation d’hommage public et un témoignage de piété filiale. Cas exceptionnel, mais point unique. Nous en connaissons un, analogue, chez nous. A Uccle, au carrefour de l’avenue Brugmann et de l’avenue du Longchamp, se dresse un monument à la mémoire de Léon Vanderkindere, qui fut bourgmestre de la commune. Or, le buste que porte ce monument est l’œuvre de Mlle Sylvie Vanderkindere, fille de l’historien du siècle des Arvelde.

In 1969 moest het monument evenwel plaats ruimen voor een trambedding en de bijhorende heraanleg van het plein. Het jaar nadien werd het borstbeeld van de voormalige burgemeester op een eenvoudige sokkel ingehuldigd op een heuvel in het Wolvendaelpark. In 1991 deelde de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen van het Ministerie van het Brussels Gewest aan het Gemeentebestuur van Ukkel mee dat de commissieleden wensten dat het monument Léon Vanderkindere teruggeplaatst zou worden op het plein dat zijn naam draagt, ter gelegenheid van de herinrichting van het plein door de gemeente, maar dit gebeurde niet (Ukkel-Stalle, Archief, Dossier Monument Léon Vanderkindere). Tien jaar later werd de verdwijning van de buste uit het park vastgesteld. Tot op vandaag blijft de sokkel leeg.

Een ander exemplaar van dezelfde marmeren buste van Léon Vanderkindere werd op 7 maart 1909 ingehuldigd in een vestibule van de Université Libre de Bruxelles (vandaag bevindt ze zich in de patio van gebouw A Y van de faculteit Letteren en Wijsbegeerte van de ULB). Tijdens die talrijk bijgewoonde herdenkingsplechtigheid voor Vanderkindere werd lof uitgesproken voor de beeldhouwster en voor architect Victor Horta (1861-1947), die een stenen omkadering voor de buste ontwierp: «*L’œuvre de Mlle Sylvie Vanderkindere, œuvre d’art et de piété filiale, est d’une grande ressemblance et d’une réelle valeur esthétique [...]. Un fort bel encadrement de pierre sculptée a été dessinée par M. le professeur Horta et forme avec le marbre un ensemble agréable dans sa simplicité*» (PERGAMENI 1909, 12 pp.; tevens opgenomen in *Revue de l’Université de Bruxelles*, mrt. 1909, p. 1470-1479; AUBRY 2007, p. 94).

Een ander Brussels voorbeeld van een publieke sculptuur vervaardigd door een vrouwelijk familielid van de geportretteerde is de gedenkplaat voor Brusselaar Charles de Broqueville (1860-1940), die volksvertegenwoordiger was van 1892 tot 1919, daarna senator tot 1936, en vanaf 1910 onafgebroken diverse ministersposten bekleedde, door Inès de Broqueville (fig. 5). Het bronzen bas-reliëf is ingewerkt in het monument voor deze politicus op de *Square Josephine Charlotte* aan de Broquevillelaan in Sint-Lambrechts-Woluwe (DEROM & MARQUENIE 2000-2002, p. 131 (ill.); JOTTRAND 1948). Het werk is gesigneerd “*Inès de Broqueville*” en draagt het opschrift “*Vaincus peut-être/ Soumis jamais! C[om]te de Broqueville/ Août 1914/ 1860-1940*”. Lucien Jottrand schreef het werk in 1948 ‘mannelijke’ kenmerken toe: “*Reconnaissons les qualités toutes viriles des ouvrages de M^{me} Inès de Broqueville, qu’il s’agisse de grandes figures ou d’objets de moindre format. [...] Un don d’observateur psychologique auquel répond*



Fig. 5. Inès De Broqueville, *Gedenkplaat Graaf Charles de Broqueville*, ca. 1940, Sint-Lambrechts-Woluwe, Square Josephine Charlotte. Foto: Marjan Sterckx, 2005



Fig. 6. Madeleine-Christine Forani, *Albert I*, 1952, Anderlecht, Albert I-Square.
Foto: Marjan Sterckx, 2005

une exécution pleine de mâle franchise. [...] Pour s'en convaincre, il suffit de s'être arrêté devant la prestigieuse effigie, en bas-relief, du comte de Broqueville, ministre d'Etat, du Baron Henry de Broqueville, et de M. Verhagen." (JOTTRAND 1948).

Op de Montaldlaan, tevens in Sint-Lambrechts-Woluwe, kwam Paule Bismans (1897-1973) voluit gesigeneerde *Rêverie* terecht, een bronzen zittende baadster, gegoten bij de Brusselsese *Compagnie des Bronzes*. Hoewel de beeldhouwster uit Namen overleed in Salzannes, bevonden zich bij haar overlijden drie van haar beelden, *Jeunesse*, *La Course* en *Rêverie*, in het gemeentehuis van Sint-Lambrechts-Woluwe, gemeente waar zij zich in 1930 installeerde. De datum van het beeld is niet gekend, maar de plaatsing op een graspleintje in een woonbuurt dateert allicht van na 1973. In de O.L.V. Tenhemelopneming-kerk van dezelfde gemeente bevindt zich een volplastische houten kruisweg met aparte groepen gebeeldhouwd door Lies Raes in 1955.

Drie jaar eerder kwam er in Anderlecht een statig standbeeld met een meer dan levensgrote stenen buste van Albert I naar het ontwerp van Madeleine-Christine Forani-Bonnecompagnie (fig. 6). Deze beeldhouwster, geboren te Aarlen en gestorven in Bangkok, was te

Brussel leerlinge van Marnix d'Haveloose (1885-1973) en trok na internering in de Naziconcentratiekampen te Dachau naar Parijs, waar ze in 1947-1948 les volgde bij Ossip Zadkine (1890-1967). Het schepencollege van Anderlecht besliste in 1951 om een standbeeld voor de vorst op te richten in het nieuwe parkje dat de naam van Albert I meekreeg, en aangelegd werd op de voormalige locatie van een Anderlechtse kaarsenfabriek. Begin 1952 schreef het gemeentebestuur een wedstrijd uit en in mei koos een jury unaniem Forani's ontwerp uit dertig inzendingen, waarvan één vanwege een vrouwelijke sculpteur. Het Brusselse blad *Le Face à Main* merkte dit op, maar haastte zich om erbij te vermelden dat het beeld niettemin een 'viriel' karakter had: "*Trente concurrents: 29 hommes, une femme. C'est elle qui l'emporte, nous en sommes très heureux, nous l'en félicitons. Nous avons vu la maquette; ce sera une belle œuvre virile et largement taillée en pierre. L'ensemble aura 3 mètres de haut et dominera le square Albert Ier*" ("*Un buste du Roi Albert à Anderlecht*", 17 mei 1952).

Tevens in Anderlecht voorzag de jonge Louise Damen (1904-1932) het Erasmushuis kort voor haar dood van twee beeldhouwwerken (DE LA RUWÏÈRE 1933a, 1933b; STERCKX, 2007a). Een bronzen buste van Erasmus werd binnenskamers geplaatst, en een grote bronzen gedenkplaat, gegoten bij *La Maison Batardy* in Elsene, met een portret van de humanist in profiel in een medaillon en daaronder een lang opschrift, werd tegen de ommuring bevestigd. De gemeente Anderlecht kocht beide werken aan in 1932, in het kader van de oprichting van het Erasmushuis.

Populariteit van het portret

Onder de Brusselse (semi)publieke sculpturen van de hand van vrouwen zijn er frappant veel portretten, namelijk 17 of zo'n 63 percent. Een mooi voorbeeld hiervan is Emile Verhaerens bronzen buste (ca. 1927) in het gemeentehuis van Schaarbeek door Jenny Lorrain uit Virton, die rond 1890 met haar ouders naar Brussel verhuisde, en zich er definitief vestigde na een vijfjarig verblijf in Parijs, waar ze les volgde aan de *Académie Julian* (HEUX 1927; TOUSSAINT 2007). Slechts één portret verbeeldt een vrouw, namelijk de buste van Ida Julia Valentine Delcroix of Mevrouw Henri Stampaert (ca. 1953) door Yvonne Fain (1910-1992) uit Mechelen, op de begraafplaats van Sint-Joost-ten-Noode (fig. 7). Nochtans stelt in Parijs liefst één op de vier (semi)publieke portretten gemaakt door een vrouw tijdens de periode 1770-1953, een geslachtsgenote voor.

Opvallend frequent in Brussel zijn de portretten in reliëf, meestal in profiel; ze maken er een derde uit van alle portretten door vrouwelijke sculpteurs. Dit portrettype dankt zijn populariteit aan het feit dat het sneller en eenvoudiger tot stand komt dan een buste, goedkoper is en minder zwaar. Voorbeelden zijn de reeds vermelde portretten van De Broqueville en Erasmus, alsook deze van René De Buck (1927) door Suzy De Grauw (fig. 8), van Jean Effront (1931) door Nadine Effront (fig. 9), en van G.A. Detry (1939) door Elisabeth Barmarin. Deze laatste drie bevinden zich op grafstèles op de begraafplaats van Elsene. Dit portrettype komt inderdaad frequent voor in funeraire context, want een bronzen gedenkplaat is goed in te passen in een grafstèle en biedt een duurzaam, uniek en gepersonaliseerd aandenken aan de overledene voor een relatief bescheiden bedrag.

De funeraire sculptuur kende vanaf de jaren 1870 overigens een ware opmars, doordat de gemeenten, in een toenemende laïcisering, het beheer van de begraafplaatsen overna-



Fig. 7. Suzy De Grauw, *René De Buck*, 1927, Elsene, begraafplaats.
Foto: Marjan Sterckx, 2005

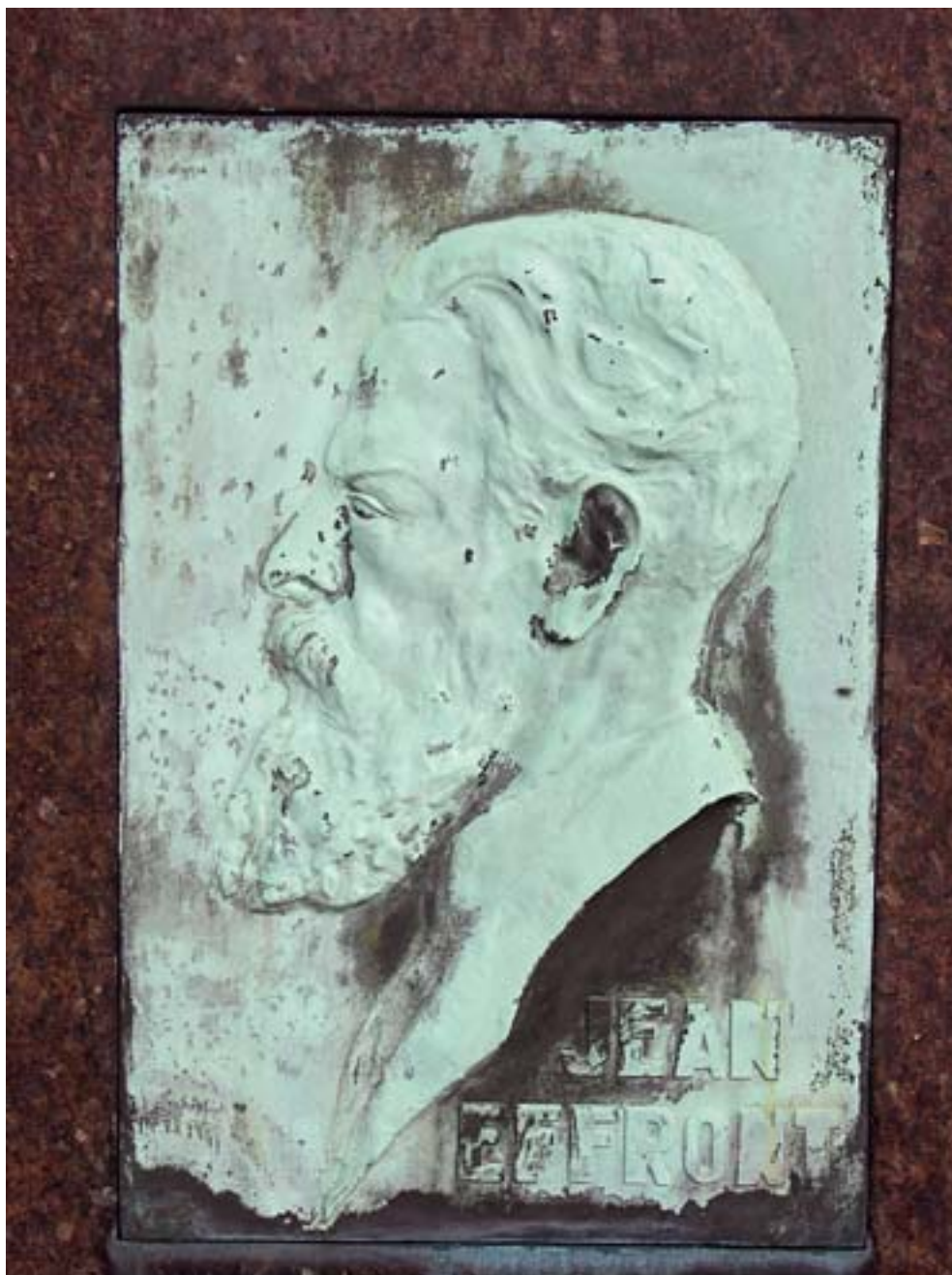


Fig. 8. Nadine Effront, *Jean Effront*, 1931, Elsene, begraafplaats.
Foto: Marjan Sterckx, 2005



Fig. 9. Yvonne Fain, *Mevr. Henri Stampaert*, 1953, St-Joost-ten-Noode, begraafplaats.
Foto: Marjan Sterckx, 2005

men van de kerkfabriek, en er nieuwe, neutrale aanlegden. Hierdoor kwam naast religieus beeldhouwwerk nu ook een ware dodencultus tot uiting in de sculptuur (cf. o.a. CELIS 2004; LE NORMAND-ROMAIN 1995; MALEVEZ, 1989; VAN SANTVOORT, 1998, 2004, 2005; VANDERVELDE 1990, 1997). Funeraire sculptuur vertegenwoordigt met 12 percent de vierde plaats van het totaal aantal (semi)publieke sculpturen van de hand van beeldhouwsters in Parijs, Londen en Brussel. Dat is vooral op het conto te schrijven van Parijs en Brussel, waar zich samen minstens 40 sculpturen met een vrouwelijke auteur op begraafplaatsen bevinden.

In Brussel maakt dit genre bijna een kwart uit van alle sculpturen van de hand van vrouwen. De meeste daarvan zijn portretten, maar er zijn ook twee pleuranten bij. Een wat houderige pleureuse in bas-reliëf, antiek gekleed, met lier in de hand en perkament aan de voeten, en met het onsterfelijke gevleugelde paard Pegasus boven het hoofd, door Josée Denis, is horizontaal aangebracht op het graf van Arthur Patigny (1856-1918) en Julie Genotte (1862-1935) in Elsene. Op de begraafplaats van Ukkel-Verrewinkel bevindt zich een soberder stenen pleurante: een geknielde naakte jonge vrouw met het hoofd voorovergebogen, gesigneerd “*B. Marin et Debonnaires 1951*”. Vermoedelijk leverde Bérénice Marin (1896-1950), die in de jaren 1920 als beeldhouwster exposeerde op de Belgische driejaarlijkse Salons en lid was van de Brusselse *Cercle Artistique et Littéraire*, het ontwerp en voerde Fernand Debonnaires (1907-1997) dat een jaar na haar overlijden uit, voor het graf waarin ook de beeldhouwster zelf begraven ligt (fig. 10).

(Hoofd)stad versus platteland

Hoe verhouden zich de beelden in de Brusselse gemeenten ten opzichte van de ruimere periferie, namelijk de rest van het land? Ook buiten de hoofdstad, in kleinere steden en dorpen in België, kan men immers publieke beelden door beeldhouwsters aantreffen. Enkele voorbeelden. Reeds in 1890 nam Hélène Cornette deel aan een wedstrijd georganiseerd door de stad Ieper om een standbeeld te ontwerpen voor Alphonse Van den Peereboom (1812-1884), voormalig burgemeester en minister van Staat. Hoewel de beeldhouwster niet won, werd haar gipsen model van liefst tweeënhalve meter hoog opgesteld in de Lakenhallen, waar het vernield werd tijdens de Eerste Wereldoorlog. Het beeld lokte bij zijn plaatsing polemiek uit (STERCKX 2005, p. 67). De katholieke pers, die het talent van de jonge beeldhouwster nochtans niet in vraag stelde, bekritiseerde het initiatief openlijk, en sprak van “vaderlijk favoritisme” en van “de invloed van blauw in de kunsten”. Volgens hen kwam het beeld er immers louter door toedoen van Cornettes vader, een liberale schepen in Ieper.

Niet zo ver daar vandaan, in Menen, kwam in 1921 het oorlogsmonument door Yvonne Serruys (1873-1953) tot stand, en in Gent werd aan het Citadelpark in 1926 haar standbeeld voor haar eerste leraar, schilder Emile Claus (1849-1924) geplaatst (STERCKX 2002a, 2002b, 2002c). Deze beeldhouwster uit Menen trok evenwel rond 1900 voorgoed naar Parijs, en haar overige publieke beelden zijn dan ook te vinden in Parijs, Rijsel, Biarritz, Magny-le-Hameaux en — toenmalig Frans — Tunesië (STERCKX, 2003, 2006b).

Ook in Wallonië hebben enkele monumenten in de openlucht een vrouwelijke auteur. In het *Parc de la Boverie* in Luik stond vroeger de buste van Gilles Demarteau door Berthe Centner, en voor het *Parc d’Avroy* maakte de Luikse Simone Plomdeur (1897-1991) het monument voor Jean d’Ardenne, een bank met ingewerkt koppel in steen. Zij bood dit werk



Fig. 10. Marin, *Treurende vrouw*, 1951, Ukkel, begraafplaats Verrewinkel.
Foto: Marjan Sterckx, 2005

zelf aan het college van burgemeester en schepenen aan. Voor Hanefte, nabij Luik, ontwierp de beeldhouwster ook een oorlogsmonument, en Elisabeth Barmarin deed hetzelfde voor Saint-Hubert. In 1908 realiseerde Jenny Lorrain een monument voor de drie burgemeesters van de familie Fléchet te Warsage, en in 1922 realiseerde zij voor hetzelfde dorp een monument opgedragen door de Stad Verviers aan haar strijders. Paule Bisman signeerde een gedenkteken voor kolonel Bisman in Dinant, en gravin Anne De Liedekerke decoreerde met figuratieve reliëfs een fontein aan het casino van Namen, en de Spaanse tuin van Erpent-Val (STERCKX 2005).

Tenslotte realiseerden ook enkele buitenlandse beeldhouwsters publieke beelden op Belgische bodem. De Rijzelse Marguerite De Bayser-Gratry (1884-1975) creëerde een oorlogsmonument met reliëfs voor de Franse nationale militaire begraafplaats van Machelen-aan-de-Leie. Van de Engelse Clare Sheridan (1885-1970), een nichtje van Winston Churchill, is de gestileerde houten *Verrezen Christus* uit 1947, opgehangen in de kerk van Hoogstraten. Maar wereldwijde faam geniet vooral het *Treurend Ouderpaar* (1932) door de Duitse tekenares, grafica en beeldhouwster Käthe Kollwitz (1867-1945), op de militaire begraafplaats van Vladsló, waar haar zoon Peter begraven ligt. Kollwitz bezocht Vlaanderen in 1926, en opnieuw in 1932 voor de inhuldiging van het monument.

Vrouwelijke beeldhouwers droegen dus ook hun steentje bij aan het publieke sculptuurpatrimonium van Brussel, ook al was het pas vanaf de late 19de eeuw, en bleef hun bijdrage er vrij bescheiden en weinig in het zicht. Niettemin biedt dit onderzoeksresultaat een aanzet tot correctie van het enigszins vertekende beeld en de persistente vooronderstelling dat beeldhouwsters in het verleden afwezig waren in de publieke ruimte.

Bibliografie

Alle gegevens zijn gebaseerd op het eigen literatuur- en bronnenonderzoek, uitgevoerd als aspirant van het F.W.O.-Vlaanderen, en neergelegd in het proefschrift *Het binnenste buiten: Sculpturen door vrouwelijke beeldhouwers in de grootstedelijke publieke ruimte (Parijs, Londen, Brussel, ca. 1770-1953)* (2 dln., K.U.Leuven, Kunstwetenschap, 2006). Voor alle specifieke referenties en bronnen verwijst ik naar dit proefschrift of de uitgave ervan, einde 2011, door de Koninklijke Vlaamse Academie voor Letteren en Schone Kunsten van België, met als titel *Dochters van Sisyphus. Vrouwelijke beeldhouwers en hun werk voor de publieke ruimte (Parijs, Londen, Brussel, ca. 1770-1953)*.

AUBRY, F. (2007). *Le Bruxelles de Horta*, Gent: WPG Uitgevers, Ludion.

BN. (1962, 9 okt.). Kunstenaars van bij ons. Mevr. Akarova te Neder-Overheembeek. *Het nieuws van den dag*.

CELIS, M. (2004). *Cimetières et nécropoles, Région de Bruxelles-Capitale, Bruxelles, Ville d'art et d'histoire*. Brussel: Monumenten en Landschappen.

D'HONDT, P. (1909). *Notice historique publiée à l'occasion du centenaire de la réouverture de cette institution artistique*. Brussel: J. Lebègue & Cie.

DE CAZOTTE, M.-L. (1992). Akarova ou les avant-gardes belges de l'entre-deux-guerres. *L'Eventail, Brussel*, s.p.

DE LA RUWIERE, J. (1933a). Le musée Erasme et le béguinage d'Anderlecht. *Clarté, Mensuel illustré. Art et Art décoratif*, 4, pp. 8-11.

- DE LA RUWIÈRE, J. (1933b). *Louise Damen*. Brussel.
- DEROM, P., & MARQUENIE, G. (2000-2002). *De beelden van Brussel*. Antwerpen-Brussel: Pandora-Patrick Derom Gallery.
- DESEYNE, A. (1997). *Elisabeth - Beeldhouwwerken*. Oostende: Memoriaal Prins Karel.
- DEWILDE, J. (1991). *Louis Delbeke (1821-1891)*. Ieper: Stedelijk Museum.
- EASTERDAY, A. (1997-1998). Labeur, Honneur, Douleur: Sculptors Julie Charpentier, Félicie de Fauveau and Marie d'Orléans. *Women's Art Journal*, 18(2), pp. 11-16.
- ENGELEN, C., & MARX, M. (2002). *Beeldhouwkunst in België vanaf 1830*. Brussel: Algemeen Rijksarchief en Rijksarchief in de Provinciën.
- Geïllustreerd Biografisch Woordenboek der kunstenaars in België na 1830*. (1991). Antwerpen: Arto.
- HALL, S. P. (1998). *Cities in civilization*. New York: Pantheon Books.
- HEUX, G. (1927). Une carrière féminine. Jenny Lorrain. *Savoir et Beauté*, 7, 51-58.
- JOTTRAND, L. (1948). Expositions. *L'Eventail*.
- Koninklijke Maatschappij van Aanmoediging der Schoone Kunsten. Antwerpen. Tentoonstelling 1898. Verklarende catalogus*. (1898). Antwerpen.
- LE NORMAND-ROMAIN, A. (1995). *Mémoire de marbre. La sculpture funéraire en France 1804-1914*. Abbeville: Paillart.
- MALEVEZ, G. (1989). Des cimetières paroissiaux aux cimetières communaux. In A. Smolar-Meynart & J. Stengers (Ed.), *La région de Bruxelles. Des villages d'autrefois à la ville d'aujourd'hui* (pp. 226-231). Bruxelles, Crédit Communal.
- MATTIE, E. (1999). *Wereldtentoonstellingen*. Blaricum-Antwerpen: V+K Publishing-Emico.
- NORIN, L. (1992, 23 jun.). Deux sœurs pour une exposition. Akarova et Germaine Robert-Acarin: de la sculpture aux églomisés. *La Libre Belgique*.
- Nos contemporains. Portraits et biographies de personnalités belges ou résidant en Belgique, connues par l'œuvre littéraire, artistique ou scientifique, ou par l'action politique par l'influence morale ou sociale*. (1904). Brussel: A. Breuer.
- OLSEN, D. (1991). *De Stad als kunstwerk. Londen, Parijs, Wenen, 1814-1914*. Amsterdam: Agon.
- PAOLI, D. (1992). *Clémentine, princesse Napoléon (1872-1955)*. Paris: Editions Duculot.
- PERGAMENI, H. (1909). Inauguration du buste de Léon Vanderkindere à l'Université de Bruxelles, le 7 mars 1909. [Discours prononcé par M. Hermann Pergameni]. *Revue de l'Université de Bruxelles*, pp. 470-479.
- SCHOONJANS, Y. (2002). Voir c'est savoir. Over wereldtentoonstellingen en kunstliefhebberij. *De Witte Raaf*, 99, pp. 19-20.
- STERCKX, M. (2002a). Het (onzichtbare) monument ter ere van Emile Claus (1925-26) in Gent door Yvonne Serruys - deel 1. *Ghendsche tydinghen*, 31(4), pp. 186-205.
- STERCKX, M. (2002b). Het (onzichtbare) monument ter ere van Emile Claus (1925-26) in Gent door Yvonne Serruys - deel 2. *Ghendsche tydinghen*, 31(5), pp. 262-277.
- STERCKX, M. (2002c). Het oorlogsmonument (ca. 1921) in Menen door Yvonne Serruys. *'t Winghe-roen, September*, pp. 1-22.
- STERCKX, M. (2003). *Yvonne Serruys (1873-1953). Belgische beeldhouwster in Parijs*. Menen: Stads-museum 't Schippershof

- STERCKX, M. (2005). 'Dans la Sculpture, moins de jupons que dans la Peinture'. Parcours de femmes sculpteurs liées à la Belgique (ca. 1550-1950). *Art&Fact*, 24: *Femmes et créations* (Alexia Creusen, ed.), pp. 56-74.
- STERCKX, M. (2006a). Het binnenste buiten. Sculpturen van vrouwelijke beeldhouwers in de grootstedelijke publieke ruimte (Parijs, Londen, Brussel, ca. 1770-1953). Ongepubliceerd doctoraatsproefschrift. K.U.Leuven. Faculteit Letteren. Departement Archeologie, Kunstwetenschap en Musicologie.
- STERCKX, M. (2006b). Serruys Yvonne (1873-1953), épouse Mille. In É. Gubin, C. Jacques, V. Piette & J. Puissant (Eds.) *Dictionnaire des femmes belges: XIX^e et XX^e siècles* (pp. 501-502). Brussel: Editions Racine.
- STERCKX, M. (2007a). Louise Damen (1904-1932). Portret van een begenadigde Brusselse beeldhouwster. *Anderlechtensia*, 123, pp. 13-22.
- STERCKX, M. (2007b). Parcours de sculptrices entre la Belgique et la France. Présence et accueil. *Cahiers de l'IRHIS*, 2: *France-Belgique: Sculpture*, pp. 18-25.
- STERCKX, M. (2008). The Invisible 'Sculpteuse'? Sculptures made by Women in the Nineteenth-Century Metropolis. *Nineteenth-Century Art Worldwide. A journal of nineteenth-century visual culture*, 7(2). http://www.19thc-artworldwide.org/autumn_08/articles/ster.shtml
- STERCKX, M. (2010). Grensgangers. Over beeldhouwsters en hun werk voor de (semi)publieke ruimte (ca. 1770-1953). In M. Demoor, L. Vandenbusche & G. Vandermassen (Eds.), *Verslagen van het Centrum voor Genderstudies-UGent* (Vol. 19, pp. 69-93). Gent: Academia Press.
- STERCKX, M. (2011). "Le titre non, mais des commandes" La participation des femmes sculpteurs à la sculpture publique à Paris au Second Empire. In A. Rivière & F. Chappay (Eds.), *Sculpture 'Elles. Les sculpteurs femmes du XVIII^e siècle à nos jours*. Paris/Boulogne-Billancourt: Somogy Musée des Années '30.
- TOUSSAINT, J. (2007, sept.). Jenny Lorrain (Virton, 1867-Ixelles, 1943). Sculptures et médailles conservées aux Musées gaumais à Virton. *Le Pays gaumais*.
- Un buste du Roi Albert à Anderlecht. (1952, 17 mei). *Le Face à Main*.
- VAN DEN EYNDEN, A. (2006). Het forum van 'De Hedendaagsche Vrouw' te Antwerpen (1914). Het verhaal van de exposerende beeldhouwsters: Juliette Samuel-Blum, Henriette Calais, Berthe Centner, Hélène Cornette en Alice Hölterhoff-de Harven. Ongepubliceerde Master thesis. K.U.Leuven.
- VAN LENNEP, J. (1993). *Les bustes de l'Académie royale de Belgique. Histoire et catalogue raisonné précédés d'un essai: Le portrait sculpté depuis la Renaissance*. Brussels: Académie Royale de Belgique.
- VAN LENNEP, J. (2000). Standbeelden en monumenten van Brussel vóór 1914. In P. Derom & G. Marquenie (Eds.), *De beelden van Brussel*. Brussel-Antwerpen: Pandora-Patrick Derom Gallery.
- VAN LOO, A., DOBBELS, D., & LISTA, G. (1980). *Akarova, spectacle avant-garde 1920-1950*. Brussel: Archives d'architecture Moderne.
- VAN SANTVOORT, L. (1998). Een beeldhouwersatelier met uitstalraam *De verbeelding in context (I): "De verrijzenis der beelden"*. *Films, monumenten en grafkunst in dialoog* (Vol. I pp. 8-15). Brussel: Filmmuseum en Epitaaf.
- VAN SANTVOORT, L. (2004). Negentiende-eeuwse grafmonumenten op Brusselse begraafplaatsen: tussen pronkerig individualisme en levensbeschouwelijk idealisme *Religie en de dood: momentop-*

namen uit de geschiedenis van de westerse omgang met de dood (pp. 87-106): Kapellen/Zoetemeer Pelckmans/Klement.

VAN SANTVOORT, L. (2005). “*Memento mori*” dans l’art funéraire du XIX^e siècle. Paper presented at the 12e congrès international d’études sur les Danses Macabres et l’art macabre en général.

VANDERVELDE, C. (1990). De funeraire beeldhouwkunst. In J. Van Lennep (Ed.), *De 19^{de}-eeuwse Belgische beeldhouwkunst* (pp. 184-196). Brussel: Generale Bank.

VANDERVELDE, C. (1997). *Les champs de repos de la Région Bruxelloise*. Brussel.

WAGENAAR, M. (2001). *Stedebouw en burgerlijke vrijheid. De contrasterende carrières van zes Europese hoofdsteden*. Bussum: Thoth.

RÉSUMÉ

Pendant des siècles, tant la sculpture que l’espace urbain ont été définis comme un domaine “masculin”. Toutefois, il y a sensiblement plus de femmes sculpteurs que supposé dont les sculptures reçurent une place déterminée dans des espaces (semi)-publics, également dans les métropoles artistiques, et cela depuis la fin du XVIII^e siècle. A quel point cette donnée s’écarte-t-elle des rôles masculin-féminin établis, et peut-elle infirmer la soi-disant exclusion des femmes de la sphère publique, ou confirme-t-elle justement cette théorie?

Pour la première fois, des sculptures (semi-)publiques réalisées par des femmes dans une métropole, en particulier Bruxelles, Paris et Londres ont été mises sur carte couvrant une période de presque deux siècles, en gros tout le XIX^e siècle. Cette production a été étudiée au niveau de sa présence (dans le contexte des différentes urbanisations), de sa (sous)représentation et de sa visibilité dans le paysage urbain. Pour expliquer cette spécificité, l’étude s’est portée sur l’origine et le profil des femmes sculpteurs, leur accès à la formation et au travail. Des aspects comme la localisation précise (extérieur-intérieur, centre-périphérie, ouvert-fermé, religieux-profane, etc.), le matériau utilisé, le genre iconographique et les caractéristiques stylistiques seront discutés lors de l’analyse d’un éventuel profil particulier de cette production de sculpture.

SUMMARY

For centuries both sculpture and urban public space have been defined as a “male” domain. Yet there were significantly more female sculptors than assumed, whose sculptures were assigned a place in (semi-)public spaces, even in art metropolises, and that since the late 18th century. How much this contradicts the established male-female roles, and enables us to disprove the so-called exclusion of women from the public sphere or whether the phenomenon may ultimately be just another confirmation of this theory remains unclear at the moment.

For the first time the (semi-)public sculptures by women in a metropolis, namely Brussels, Paris and London are mapped for a period of almost two centuries, roughly the long 19th century. This production is examined in terms of its presence (in the context of different urbanizations), (under-)representation and visibility in the cityscape. To explain the specificity the study will focus on the origin and profile of female sculptors, their access to education and jobs. Aspects such as the precise location (outside-in, center-periphery, open-closed, religious-secular, etc.), the material used, the iconographic genre and style characteristics are discussed in the analysis of the particular profile of this sculpture production.

DDAIIA

OFFPRINT REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART LXXX - 2011•1
THIS DOCUMENT MAY BE PRINTED FOR PRIVATE USE ONLY. THIS DOCUMENT MAY NOT BE
DISTRIBUTED, STORED IN A RETRIEVAL SYSTEM WITHOUT PERMISSION OF THE PUBLISHER