

# Off the record

Een vroeg vrouwelijk naakt van Franse makelij op een Nederlandse tentoonstelling: Marie-Louise Lefèvre-Deumiers *Diana* in Den Haag in 1866

MARJAN STERCKX

**Off the record. An early female nude by a French sculptor in a Dutch exhibition: Marie-Louise Lefèvre-Deumier's *Diana* in The Hague in 1866**

This article deals with the case of an early female (semi)nude by a French sculptress, shown exceptionally early at a Dutch exhibition: the *Living Masters* in The Hague in 1866, even if it was not mentioned in the catalogue. The artist, Marie-Louise Lefèvre-Deumier, then temporarily lived in The Hague but was from Paris, where it was then more customary to exhibit nudes, except for women. The discussed case concerns such an exception, particularly for the Netherlands, where it was not yet evident in 1866 to exhibit nudity, let alone by a woman. Yet it seems that little or no fuss was made when Lefèvre-Deumier showed her *Diana* in The Hague. In this text, explanations are sought for both its early presentation, and the lack of controversy it aroused. That fact that it only concerned a small statuette, that conformed to the classical sculpture tradition, that it was not mentioned in the catalogue, and that the sculptress had a respectable reputation, might all have played a role. Moreover, judging from two (other) known semi-nude marble statues from the same sculptor (*Glycera* and *Morning Star*), it is argued that the statuette shown in The Hague, representing the chaste *Diana*, must have held an acceptable balance between prudery and sensuality. This in contrast to Edouards Manet's contemporary (*Olympia*), thus showing the double moral as concerned to sexuality in the arts of the 1860's, in Paris as well as the Netherlands.

## Beeldhouwkunst, kunstenaressen en het naakte lichaam

In de beeldhouwkunst is het menselijk lichaam van oudsher veelvuldig verbeeld. Ovidius' verhaal van Pygmalion, de beeldhouwer die verliefd werd op zijn zelf gecreëerde naaktbeeld dat finaal tot leven kwam, illustreert het belang van lichamelijkeheid in de beeldhouwkunst. Het verhaal toont de aspiratie van beeldhouwers om levensechte lichamen te creëren, en (be)vestigt tegelijk de mannelijke identiteit van de beeldhouwer.<sup>1</sup> Zowat alle publicaties over beeldhouwkunst behandelen dan ook het (naakte) lichaam, en enkele gaan er meer

<sup>1</sup> Zie onder andere George L. Hersey, *Falling in love with statues. Artificial humans from Pygmalion to the present* (Chicago 2009).

specifiek op in.<sup>2</sup> De eerste publicatie gewijd aan vrouwelijke beeldhouwers als fenomeen, Maria Lamers de Vits' *Les femmes sculpteurs, graveurs et leurs oeuvres* uit 1905, toont een sculptuur van een zich aankledende naakte vrouw op het omslag, van de hand van een vrouw, doch de auteur wijdt in haar tekst geen bijzondere aandacht aan de problematiek van de lichaamsweergave voor vrouwelijke beeldhouwers.<sup>3</sup> Enkele latere auteurs die schreven over beeldhouwsters thematiseerden dit wel.<sup>4</sup>

Dit artikel behandelt de casus van een vrouwelijk naakt door een vrouwelijke beeldhouwer, dat uitzonderlijk vroeg te zien was op een Nederlandse tentoonstelling: de *Levende meesters* in Den Haag in 1866. Wellicht niet toevallig was de kunstenaar, Marie-Louise Lefèvre-Deumier (Argentan, 1812-Parijs, 1877), afkomstig uit Parijs. Daar was het toen gebruikelijk om naakten tentoon te stellen; de overheid stimuleerde dit zelfs. Toch waren ook op de Parijse Salons naakten gemaakt door kunstenaressen tot laat in de negentiende eeuw uitzonderlijk. De hier besproken casus betreft zo'n uitzondering, zeker voor Nederland, waar het in 1866 minder evident was om naakt tentoon te stellen. Toch lijkt Lefèvre-Deumiers 'ongeveer naakte' *Diana* er weinig of geen ophef te hebben veroorzaakt. In deze tekst wordt gezocht naar verklaringen voor enerzijds de vroege aanwezigheid van dit beeld in Den Haag, en anderzijds het uitblijven van heisa hierover.

Het bestuderen van naaktmodellen werd in de negentiende eeuw nochtans 'onfatsoenlijk' bevonden voor vrouwen, en tot op zekere hoogte ook voor eerbare mannen.<sup>5</sup> Vrouwelijke naaktmodellen, toen nog minder courant dan hun mannelijke collega's, waren vaak vrouwen van lichte zeden, of ze werden daarvoor afgedaan. Contact met hen was risicovol voor iemands reputatie. Volgens de Belgisch-Franse beeldhouwster Yvonne Serruys (1873-1953) was het feit dat zij naaktmodellen onder ogen zou krijgen nog omstreeks 1900 reden genoeg voor haar West-Vlaamse familie om haar keuze voor de beeldhouwkunst af te keuren.<sup>6</sup> Zelfs anatomielessen, nodig om het lichaam correct te kunnen weergeven, werden voor vrouwen lange tijd ongepast geacht.<sup>7</sup> In 1901 behaal-

2 Zie bijvoorbeeld Tom Flynn, *The body in sculpture* (Londen 1998) (hij haalt summier de problematiek aan van beeldhouwsters); Anthea Callen, 'The body and difference: anatomy training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the later nineteenth century', *Art History* 1 (1997) 23-60; Linda Nochlin, *The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity* (Londen 2001); David Getsy, *Body doubles. Sculpture in Britain, 1877-1905* (Yale 2004).

3 Maria Lamers de Vits, *Les femmes sculpteurs, graveurs et leurs oeuvres* (Parijs 1905).

4 Bijvoorbeeld Claudine Mitchell, 'Intellectuality and sexuality: Camille Claudel, the fin de siècle sculptress', *Art History* 4 (1989) 419-447, aldaar 442; Eleanor Tufts, 'An American Victorian dilemma, 1875: should a woman be allowed to sculpt a man?', *Art Journal* 1 (1992) 51-56.

5 Zowat alle literatuur over vrouwelijke kunstenaars sinds de jaren 1970 vermeldt die problematiek.

6 Yvonne Serruys, 'Comment je suis venue à la sculpture', *Les Cahiers Nouveaux* 1 (1937) 1-4, aldaar 3.

7 Ook dit aspect krijgt ruim aandacht in de literatuur over kunstenaressen sinds de jaren 1970. Enkele vrouwen maakten wel al vroeg anatomische modellen in was, een materiaal waarin vrouwen een bijzondere traditie kennen. Zie Roberta Panzanelli, *Ephemeral bodies. Wax sculpture and the human figure* (Los Angeles 2008); Marjan Sterckx, 'Pride and prejudice. Eighteenth-century women sculptors and their material practices', in: Jennie Batchelor en Cora Kaplan (red.), *Women and material culture 1660-1830* (Basingstoke 2007) 86-102; Rebecca Messbarger, *The lady anatomist. The life and work of*

de Lucienne Heuvelmans (1881-1944), eveneens een Parijse beeldhouwster met Belgische roots, in Parijs een medaille in het anatomieconcours, en zij won er in 1911 als eerste vrouw en beeldhouwster de *Prix de Rome* met haar bas-reliëf *Electre veillant sur le sommeil d'Oreste*, met een niet gecamoufleerde naakte Orestes.<sup>8</sup> Eerder al, in 1899, behaalde in Nederland beeldhouwster Julie Mijnsen (1873-1936) de *Prix de Rome* met een klassiek geïnspireerde vrouwenfiguur met deels ontblote boezem, schouders, armen en onderbenen, en gekleed in een weinig verhullend *drapé mouillé*-gewaad.<sup>9</sup>

Elders in Europa realiseerden beeldhouwsters nog veel vroeger (gedeeltelijke) naakten, zelfs in het kader van opdrachten, zoals Properzia de' Rossi (1490-1530) in Bologna omstreeks 1520, Luisa Roldán (1656-1704) in Madrid in de late zeventiende eeuw, Anne Damer (1748-1822) in Londen, waar zij in de late achttiende eeuw betrokken zou zijn geweest bij de realisatie van een groot naakt Apollobeeld voor een theatergebouw, of de Frans-Italiaanse Félicie de Fauveau (1801-1886), die omstreeks 1850 enkele naakten opnam in grote sculptuuropdrachten.<sup>10</sup>



Afb. 1 Julie Mijnsen, *Lente (schets)*, gips, 1899. Amsterdam, Rijksacademie Collectie. Foto: RKD, Den Haag, beschikbaar op <https://rkd.nl/nl/explore/images/214038>.

Anna Morandi Manzolini (Chicago-Londen 2010); Beth Kowaleski-Wallace, 'Representing corporeal "truth" in the work of Anna Morandi Manzolini and Madame Tussaud', in: Maureen Daly Goggin en Beth Fowkes Tobin (red.), *Women and the material culture of death* (Surrey-Burlington 2013) 283-309. 8 Callen, 'The body and difference', 37 (CHAN, *Archives de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, AJ/52/56: *Concours publics spéciaux. Anatomie*); Anne Rivière (red.), *Sculpture'elles: Les sculpteurs femmes du XVIIIe siècle à nos jours* (Parijs/Boulogne-Billancourt 2011) 104-105.

9 Hanna Klarenbeek, *Penseelprinsessen en broodschilderessen. Vrouwen in de beeldende kunst 1808-1913* (Bussum 2012) 82.

10 Vergelijk Alison Yarrington, 'A female Pygmalion: Anne Seymour Damer, Allan Cunningham and the writing of a woman sculptor's life', *The Sculpture Journal* 5 (1997) 32-44; Vera Fortunati Pietrantonio en Irene Graziani, *Properzia de' Rossi. Una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V* (Bologna 2008); Marjan Sterckx, *Sisyphus' dochters. Beeldhouwsters en hun werk in de publieke ruimte (Parijs, Londen, Brussel, ca. 1770-1953)*, Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten 25 (Brussel 2012) 42-43, 392-397; *Félicie de Fauveau, L'amazone de la sculpture* (Parijs 2013) 39, 120-21, 184-85, 218, 220, 273-75, 278-79, 285.

Aangezien het naakt betrekking heeft op seksualiteit en de blik, is het een centraal thema in de Westerse kunstgeschiedenis sinds de feministische interventies in de jaren 1970 – ongeveer gelijktijdig met de opkomst van de body art en de lichaamsgeschiedenis.<sup>11</sup> Ook in België en Nederland genoot het thema van het naakt in de kunst sinds de jaren 1980 aandacht.<sup>12</sup> Met het gelijkheidsdenken in de genderstudies kunstgeschiedenis werd de aandacht gevestigd op de geweigerde toegang van vrouwen tot de naaktstudie als een structureel uitsluitingsmechanisme voor kunstenaressen. Het differentiedenken opperde de vraag of de andere lichamelijke beleving van mannen en vrouwen ook zijn veruitwendiging vindt in een significant andere esthetiek, met name ook bij de lichaamsweergave. Met het deconstructiedenken in de genderstudies kunstgeschiedenis vanaf de jaren 1990 kwam dan weer het inzicht dat ook het vertoog in de kunstkritiek en kunstgeschiedenis, en de ideologieën die daaraan ten grondslag liggen, kritisch bevraagd moeten worden. Zo worden de naakten van beeldhouwsters dikwijls anders beoordeeld dan die van hun mannelijke collega's. Tijdgenoten omschreven ze vaak als 'kuis', zelfs als ze er niet zo uitzagen maar zich perfect inpasten in een 'mannelijke' traditie. Tevens nam in die periode de aandacht toe voor het 'andere' lichaam in de kunst, zoals het zwarte of niet-heteroseksuele lichaam of de niet-heteroseksuele kunstenaar.

Voor beeldhouwsters stelde het probleem van de lichaamsweergave zich nog scherper dan voor schilders, omdat de beeldhouwkunst zich van oudsher toespitste op de uitbeelding van het lichaam. Stillevenen en landschappen, aangemoedigde genres voor kunstenaressen, werden nu eenmaal niet gebeeldhouwd. Bovendien stelde het als 'mannelijk' beschouwde beeldhouwersmétier de van 'respectabele' vrouwen gewenste lichamelijke fragiliteit en reinheid nog meer op de proef dan de schilderkunst.<sup>13</sup> Precies door de tactiliteit en driedimensionaliteit van beeldhouwwerk lag de kwestie nog gevoeliger; dat vrouwenhanden al boetsierend naakte lichamen zouden kneden (betasten), bleek voor sommigen een onuitstaanbare gedachte.<sup>14</sup> Dat vormde dan ook de groot-

11 Eerder al verscheen Kenneth Clarks toonaangevende *The nude: a study in ideal form* (Londen 1956). Zie onder meer Linda Nochlin en T.B. Hess (red.), *Woman as sex object* (Londen 1973); Lisa Tickner, 'The body politic. Female sexuality and women artists since 1970', *Art History*, 1/2 (1978) 239-49, 63-76. Recenter onder meer Lynda Nead, *The female nude: art, obscenity, and sexuality* (New York-Londen 1992/2002); Alison Smith, *The Victorian nude: Sexuality, morality, and art* (Manchester 1996); Alison Smith, *Exposed. The Victorian nude* (Londen 2001); Beth Eck, 'Men are much harder. Gendered viewing of nude images', *Gender and society* 17 (2003) 691-710.

12 Onder andere I. Lampaert, *Het naakt in de moderne Belgische kunst* (Brussel 1981); *Haags naakt. Geschiedenis van het tekenen naar naaktmodel op de Haagse Academie van beeldende kunsten* (Den Haag 1982); Mirjam Westen, 'Over het naakt in de Noordnederlandse kunst in de periode 1770-1830', *De Negentiende Eeuw* 10 (1986) 209-31; Kaat Wils (red.), *Het lichaam m/v* (Leuven 2001); Emmanuel Schwartz, John Sillevs, en Maartje de Haan, *De naakte waarheid. Courbet en het 19de-eeuwse naakt* (Arnhem 2006); Hanna Klarenbeek, *Naakt of bloot. Vrouwelijk naakt in de negentiende eeuw* (Arnhem 2006).

13 Zie hierover onder meer hoofdstuk 3 in Sterckx, *Sisyphus' dochters*.

14 Zie Tufts, 'An American Victorian dilemma'; Alex Potts, 'Carving and the engendering of sculpture: Adrian Stokes on Barbara Hepworth', in: David Thistlewood (red.), *Barbara Hepworth reconsidered* (Liverpool 1996) 43-52; Anja Cherdron, *Prometheus war nicht ihr Ahne. Berliner Bildhauerinnen der Weimarer Republik* (Marburg 2000) 54-55; David J. Getsy, *Rodin. Sex and the making of modern sculpture* (Yale 2011).

ste uitdaging voor beeldhouwsters: hoe lichamen boetseren of sculpteren die enerzijds beantwoordden aan de van naakten doorgaans verwachte sensualiteit, en anderzijds aan de van hun vrouwelijke makers verwachte eerbaarheid? Hoe die balans in evenwicht houden?

### Beeldhouwsters in België en Nederland in de negentiende eeuw

In de ‘Lage Landen’ stond pas in het laatste kwart van de negentiende eeuw een eerste, en dan nog in omvang beperkte generatie beeldhouwsters op, waarnaar nog weinig onderzoek is gedaan.<sup>15</sup> Over de vroegere uitzonderingen is nog minder bekend. Zo toonde ‘statuaire’ Sophie Harris uit Schaarbeek op de Gentse Salon van 1844 wel een *L’Amour, tenant des pigeons* en *L’Amour réfléchissant*, en Antonia Van den Kerckhove (geboren rond 1830), telg uit een Belgisch beeldhouwersgeslacht, op de Brusselse Salon van 1848 een *Bacchante* en een *Geketende amor (L’amour enchaîné)*, die vermoedelijk alle schaars gekleed waren, maar voorlopig ontbreken verdere informatie en afbeeldingen.<sup>16</sup> Zo is het ook gesteld voor de andere mogelijke naakten die Belgische beeldhouwsters in de tweede helft van de negentiende eeuw exposeerden op de Salons. De vroegste (half)naakten van Belgische en Nederlandse beeldhouwsters waarvan we thans afbeeldingen kennen, dateren van omstreeks 1900, zoals drie vrouwelijke naakten van de Ieperse Hélène Cornette (1867-1957), de *Jongen met schildpad* van de Nederlandse Saar de Swart (1861-1951), of Julie Mijnsens *Lente* en *Zittend meisje*.<sup>17</sup> Naakte kinderen en putti, een apart subgenre, werden voor kunstenaressen doorgaans wel acceptabel bevonden; moeders waren tenslotte vertrouwd met blote baby’s en kinderen. Na de Eerste Wereldoorlog, wanneer opvattingen over het lichaam sterk evalueerden, zoals ook

15 Zie Nicole Vanraes-Van Camp, *Yvonne Serruys 1873-1953* (Menen 1987); Katlijne Van der Stighelen en Mirjam Westen (red.), *Elck zijn waerom. Vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950* (Gent 1999); Marjan Sterckx, *Yvonne Serruys (1873-1953). Belgische beeldhouwster in Parijs* (Menen 2003); Marjan Sterckx, ‘Yvonne Serruys, buurvrouw van Camille Claudel’, *Gynaïka Magazine*, 5 (2004) 20-24; Marjan Sterckx, ‘“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* (2005) 56-74; Alexia Creusen, *Femmes artistes en Belgique. XIXe et début XXe siècle* (Parijs 2007); Marjan Sterckx, ‘Louise Damen (1904-1932). Portret van een begenadigde Brusselse beeldhouwster’, *Anderlechtensia*, 123 (2007) 13-22; Marjan Sterckx, ‘Parcours de sculptrices entre la Belgique et la France. Présence et accueil’, *Cahiers de l’IRHIS*, 2; France-Belgique: Sculpture (2007) 18-25; Marjan Sterckx, ‘Publieke sculpturen van de hand van vrouwen. De casus Brussel’, *Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis* 80 (2011) 99-123; Klarenbeek, *Penseelprinsessen en broodschilderessen*; Sterckx, *Sisypus’ dochters*.

16 *XIXe Salon triennial. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin, gravure, lithographie etc. d’artistes vivants: exposés au nouveau Palais de Justice, le 30 juin 1844* (Gent 1844) 33 (nrs. 310-311); *Exposition nationale des Beaux-Arts. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, dessin et lithographie, exposés au Salon de 1848* (Brussel 1848) 118-119 (supplément); Sterckx, ‘Dans la sculpture’, 58.

17 Van der Stighelen en Westen, *Elck zijn waerom*, 282, 297; Klarenbeek, *Penseelprinsessen en broodschilderessen*, 82. *Neerslachtigheid* bevindt zich in het Stedelijk Museum in Ieper. Cornettes twee andere beelden bevinden zich in de reserves van het Museum in Elsene.

zichtbaar werd in de mode, steeg dan het aantal naakten van Belgische en Nederlandse beeldhouwsters exponentieel.

Voor 1866 – datum van voorliggende casus – waren in België en Nederland ook al enkele buitenlandse beeldhouwsters actief, veelal van Franse origine.<sup>18</sup> In Nederland gaat het onder anderen om Marie-Anne Collot (1748-1821), prinses Marie d'Orléans (1813-1839), en Cornelia Marjolin-Scheffer (1830-1899), maar geen van hen realiseerde er naakten.<sup>19</sup> De vader van die laatste, de Nederlandse kunstenaar Ary Scheffer, klaagde erover dat prinses Marie d'Orléans, aan wie hij tekenles gaf in Parijs, onmogelijk vertrouwd kon geraken met de structuur van het menselijk lichaam omdat zij alleen rijkelijk gedrapeerde modellen mocht bekijken, onder het nauwlettend oog van haar gouvernante:

Les idées étroites de Mme de Malet, les craintes de la Reine, et mon respect, à moi, pour la pudeur de jeune fille, empêchèrent les progrès de dessin, et d'exécution. Ne pouvant copier que des figures drapées (et très drapées), elle a toujours ignoré la structure du corps humain.<sup>20</sup>

Marie d'Orléans' *Jeanne d'Arc* (1835-1837) vertoont inderdaad maar weinig lichamelijkeheid. Haar Jeanne d'Arc draagt weliswaar een harnas, maar misschien was dat nu net om dit gebrek aan anatomische studie te verbergen. D'Orléans' land- en leeftijdsgenote Marie-Louise Lefèvre-Deumier, geboren Azalaïs Marie-Louise Roulleaux-Dugage/Du Gages, die als vijftiger, tussen 1863 en 1866, in Den Haag verbleef, realiseerde wél schaars geklede figuren, zij het later. Een daarvan was te zien in Den Haag in 1866, en daarover gaat deze casus.

### De deelname van Marie-Louise Lefèvre-Deumier en Charles Hermans aan de tentoonstelling in Den Haag in 1866

In 1866 werd in het Nederlandse literaire tijdschrift *Dietsche Warande* op enigszins merkwaardige wijze verwezen naar de Franse beeldhouwster Marie-Louise Lefèvre-Deumier. Dit gebeurde in de bespreking, deels in Brussels dialect, van het schilderij *Vrees voor het water* van de Brusselse schilder Charles Hermans (1839-1924),<sup>21</sup> dat toen te zien was op de *Tentoonstelling van levende meesters* in Den Haag:

18 Voor België zie Sterckx, 'Dans la sculpture'; Sterckx, 'Parcours de sculptrices'. Ook buitenlandse mannelijke beeldhouwers, eveneens vooral uit Frankrijk, waren in die periode uiteraard actief in België en Nederland.

19 Zie over hen mijn lemmata in het *Digitaal vrouwenlexicon van Nederland*, deels hernomen in Els Kloek en Anna De Haas (red.), 2001 *Vrouwen uit de Nederlandse geschiedenis* (Nijmegen 2013).

20 Harriet Grote, *Memoir of the life of Ary Scheffer* (Londen 1860) 40-41.

21 In 2013 werd bij Christie's Amsterdam een ongedateerd schilderij van Charles Hermans geveild onder de titel *Baigneuses*. Dat kan aan de beschrijving beantwoorden, maar is stilistisch van latere datum (ca. 1900?) (Christie's, Amsterdam, Sale 3040: *Old masters & 19th century art, including Dutch impressionism*, 20-21 November 2013, lot nr. 376; <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/charles-hermans-baigneuses-5741275-details.aspx>).



N<sup>o</sup> 195. Charles Hermans: *Vrees voor het water*. Met andere woorden, jonge vrouwen, badend zonder badhemd. Ei lieve, Mijnheer Hermans, gij weet er niets van. Neem op een goeden morgen uw parapluie onder den arm, wandel uit de *rue des Arts* 30, naar het *Station du Nord* (den Noörder stoase, – ge wiët wel, ien de direkte van Schoarbiëk; ge zait toch giënen Bruseloar, Menier Ermans?) eh wel! niëm 'n biljetkeke vör Olland, det ies het noaste adres, goa noar den Hoag, Wielemstroat, Numéro 51; doar vient-ge Madam Marie Louise le Fèvre Deumier, née Roulleaux des Gages, die heeft gemaakt de ongeveer naakte *Diana*, alhier ten toon-gesteld: adresseer u dus daar, om te weten te komen, hoe een naakte vrouw er uit ziet. Vóor dat gij die inlichtingen gekregen zult hebben – onthoud u: als het mogelijk is.<sup>22</sup>

Het citaat komt uit een 'brief' over de tentoonstelling geschreven vanuit Buiksloot (Noord-Amsterdam) begin juli 1866, door Pauwels Foreestier. Achter dat pseudoniem ging de schrijver en dichter Jozef Alberdingk Thijm (1820-1889) schuil, die sinds 1840 actief was als kunstcriticus voor diverse periodieken, in 1855 de *Dietsche Warande* oprichtte, en die later (in 1876) hoogleraar kunstgeschiedenis en esthetiek werd aan de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam.<sup>23</sup>

Met 'alhier tentoongesteld' doelt de auteur wel degelijk op de *Tentoonstelling van levende meesters* in Den Haag in 1866, ook al is er in de catalogus geen *Diana* te bespeuren. Die catalogus vermeldt van Marie-Louise Lefèvre-Deumier enkel drie marmeren portretten van de Nederlandse koninklijke familie: bustes van het koningspaar, Willem III en Sophie van Württemberg, en van Alexander, jongste prins van Oranje.<sup>24</sup> Blijkbaar was er echter van haar hand 'nog een uitmuntend marmeren statuëtje, buiten den Catalogus, en dus ongenommerd, tot opluistering der zaal aangenomen en daar geplaatst', zo weten we dankzij het *Dagblad van Zuid-Holland en 's Gravenhage* van juni 1866.<sup>25</sup> Een latere toevoeging, waardoor het stuk niet meer vermeld kon worden in de catalogus, was niet ongevoel. Hieruit hoeft dus niet meteen afgeleid te worden dat *Diana* te controversieel was om op te nemen, of dat Lefèvre-Deumier het beeldje liever niet vermeld zag, hoewel dat niet uitgesloten is. Enkele extra

22 'Nog eens een brief van Pauwels Foreestier, Buiksloot, 1 juli 1866', *Dietsche Warande*, 7 (1866-1868) 508.

23 In *De Negentiende Eeuw* werd Alberdingk Thijm reeds meermaals besproken. Bijvoorbeeld Marjke Jonker, 'J.A. Alberdingk Thijm en Gustave Planche', *De Negentiende Eeuw* 21 (1997) 201-213; Lieske Tibbe, "'Wandalisme'". J.A. Alberdingk Thijm signaleert gaten in het maatschappelijk weefsel', *De Negentiende Eeuw* 29 (2005) 73-92.

24 *Tentoonstelling van kunstwerken van levende meesters* ('s Gravenhage/Den Haag 1866) 21. Dit waren overigens de enige koninklijke portretten die er dat jaar te zien waren. Eerder al maakte een Parijse beeldhouwer, weliswaar met Nederlandse roots, Emile de Nieuwerkerke, het ruitersstandbeeld van Willem van Oranje (1845) voor Den Haag (Mieke Van der Wal, 'Krijgsman of staatsman? De oprichtingsgeschiedenis van de twee standbeelden voor Willem De Zwijger in Den Haag', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, Monumentale beeldhouwkunst in Nederland* 34 (1983) 39).

25 *Dagblad van Zuid-Holland en 's Gravenhage*, 142 (19 juni 1866) 5 (met hartelijk dank aan Hanna Klarenbeek). Ook in het 'bijvoegsel' achteraan bij de tweede druk van de catalogus (twee exemplaren met zulk bijvoegsel zijn aanwezig in het RKD in Den Haag) is de *Diana* niet opgenomen.

bustes van dezelfde beeldhouwster, waarvan ‘door karakteristieke gelijkenis, vooral uitblinkt het beeld van den hoogvereerden Prins Frederik der Nederlanden’, ontbraken evenzeer in de catalogus.<sup>26</sup> Misschien heeft de beeldhouwster pas op het laatst beslist om deze stukken te tonen, werden ze pas laat aanvaard, of waren ze maar op het nippertje klaar (voor expositie)?

In *De Kunstkronijk*, die helaas geen melding maakte van de *Diana*, was er weinig lof voor Lefèvre-Deumiers koningsportretten, die over het algemeen minder goed werden ontvangen dan haar ander werk.<sup>27</sup> De koningin zelf zou bij haar bezoek aan het atelier van de beeldhouwster, die zes jaar ouder was dan zijzelf, niettemin haar goedkeuring hebben uitgesproken over de bustes, die het Hof bij Lefèvre-Deumier besteld had.<sup>28</sup> De Parijse beeldhouwster had tenslotte ervaring met koninklijke portretten: haar bustes van de Franse keizer Napoleon III en keizerin Eugénie, uit de jaren 1850, staan nu nog verspreid over heel Frankrijk.<sup>29</sup> Mogelijk was dit ook een reden om haar te inviteren naar Den Haag. In 1866 schreef graaf Louis de Pons, adoptievader van Marie-Louises oudste zoon Maxime, alleszins in een brief dat zij was ‘uitgenodigd naar Den Haag’, er sinds 1863 verbleef, en er de bustes maakte ‘van bijna alle leden van de koninklijke familie’.<sup>30</sup> Daaraan had zij volgens hem wel niet veel verdiend, want ‘de Hollanders zijn gierig’.<sup>31</sup> Hij eindigde zijn brief met: ‘Zij is een gedistingeerde dame, die hier [in Parijs] veel vooraanstaande kennissen heeft.’<sup>32</sup> Lefèvre-Deumier gaf in de catalogus zowel Willemsstraat 51 in Den Haag op, als een adres in Parijs (rue Mesnil, 6).<sup>33</sup>

26 Idem.

27 Anoniem, ‘De tentoonstelling te ’s Gravenhage 1866’, *Kunstkronijk*, NS 8 (1867) 57-64, p. 64.

28 Parijs, Fondation Custodia, Coll. Frits Lugt, 1971-A.25: niet-geïdentificeerde nota in verband met het verblijf van Lefèvre-Deumier in Den Haag, s.d. (ca. 1865?). In 1864 was het Nederlandse vostenpaar bij de beeldhouwster al een standbeeld dat zij in Den Haag ontwierp ‘voor Nantes’, komen bewonderen. Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesarchiv, abt 126.15, nr 615; brief van Louis de Pons aan Gustav von Blome, 24 nov. 1864 (in Nederlandse vertaling; met dank aan Emiel Lamberts). Vermoedelijk ging het om een maquette voor het standbeeld van Adolphe Billault in Nantes, waarvoor een wedstrijd werd uitgeschreven, die gewonnen werd door de Franse sculpteur Amédée Ménard.

29 Rivière, *Sculpture’elles*, 122; Marjan Sterckx, ‘“Le titre, non, mais des commandes”: La participation des femmes sculpteurs à la sculpture publique à Paris au Second empire’, in: Anne Rivière (red.), *Sculpture’elles: Les sculpteurs femmes du XVIIIe siècle à nos jours* (Parijs 2011) 214-217, 215; Alison McQueen, *Empress Eugénie and the arts. Politics and visual culture in the nineteenth century* (Williston 2011) 8-9, 86, 338, 342, 368. De Franse databank Arcade inventariseert circa tachtig bustes van Napoleon III door Marie-Louise Lefèvre-Deumier verspreid over gans Frankrijk. De titel van ‘Sculpteur de la maison de l’Impératrice’, waarnaar zij dong in 1860, behaalde zij niet.

30 Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesarchiv, abt 126.15, nr. 616: brief van Louis de Pons aan Gustav von Blome, 14 maart 1866 (in Nederlandse vertaling; met dank aan Emiel Lamberts) Marie-Louise Lefèvre-Deumier had twee zonen uit haar huwelijk (1836) met Jules Lefèvre(-Deumier), wiens werk al vroeg werd bewonderd door Victor Hugo.

31 Idem.

32 Idem.

33 Waarschijnlijk woonde zij in het huis in de Willemsstraat in Den Haag dat ook vandaag het huisnummer 51 draagt. Volgens de actuele huiseigenaar dateert het huis van omstreeks 1850, en is in de oorspronkelijke plannen steeds sprake van nummer 51. In een nis bovenaan de gevel van dit huis staat een buste van Willem III. Het vergt nader onderzoek of deze buste mogelijk ook van Marie-Louise Lefèvre-Deumiers hand is. Tot dusver hebben we geen beeld van de portretten die zij maakte van koning Willem III en koningin Sophie.



Alberdingk Thijms uitspraak over Charles Hermans' schilderij was wellicht ironisch of op zijn minst humoristisch van aard, maar het is duidelijk dat hij de naakte baadsters van de Belg niet kon waarderen. De rooms-katholieke Alberdingk Thijm was tenslotte 'een typisch schoonheidsminnaar, door een katholiek idealisme bezielde',<sup>34</sup> en een fervent bestrijder van het realisme in de kunst. Hoewel we niet weten hoe Hermans' doek er uit zag, vond Alberdingk Thijm Hermans' naakten vermoedelijk te realistisch. Hermans zou zich kort nadien aansluiten bij de *Société Libre des Beaux-Arts*, een in 1868 opgerichte Brusselse kunstenaarsvereniging die Belgische realistische kunstenaars groepeerde, onder wie Camille Van Camp, Théodore Baron, Louis Dubois, Charles De Groux, en Constantin Meunier, en die een vrijere, realistische kunst voorstond, onder invloed van Fransman Gustave Courbet.<sup>35</sup> Hermans had ongetwijfeld meer succes geboekt bij Alberdingk Thijm mocht hij een van zijn scènes uit het kloosterleven in Italië, waar hij sinds 1862 verbleef, hebben ingestuurd naar Den Haag.

### Marie-Louise Lefèvre-Deumiers *Diana* op de Haagse tentoonstelling

Vanuit Alberdingk Thijms afkeer voor het realisme is het niet geheel vreemd dat hij Hermans adviseerde om zijn licht te gaan opsteken bij een van de weinige andere kunstenaars die vrouwelijk naakt exposeerden op de tentoonstelling van 1866: Marie-Louise Lefèvre-Deumier. Haar *Diana* was naar onderwerp klassiek geïnspireerd, en wellicht neoklassiek van stijl, dus minder aanstootgevend. Toch betoonde Alberdingk Thijm zich ook van Lefèvre-Deumiers werk geen liefhebber. Hogerop in zijn recensie verwees hij er vernietigend naar: 'Tegenover het akelig boetseerwerk van die Dame met haar langen naam betreur ik niet, dat zelfs in Buiksloot de huizen ongeschikt zijn tot plaatsing der voortbrengsels onzer Fidiassen.'<sup>36</sup> Niet zozeer de profane antieke (s)cul(p)tuur kon hem immers bekoren, maar vooral de religieuze middeleeuwse – hij zou dan ook een pleitbezorger worden van de neogotiek.

Alberdingk Thijm adviseerde Charles Hermans echter vooral om met Lefèvre-Deumier contact op te nemen om advies in te winnen over hoe het vrouwelijk lichaam weer te geven. Ook al was het humoristisch bedoeld, de uitspraak bevat vast een kern van waarheid. Tenslotte waren er in België en Nederland nog niet zoveel mogelijkheden om naar vrouwelijk naakt te werken of het te aanschouwen op de Salons, ook al werd er aan de academies 'Teekenen naar het Levend Model' georganiseerd. Dit betrof overwegend het mannelijk naakt. Antoine Wiertz (1806-1865), die voor dit vak een prijs behaalde aan de Ant-

34 Naar G.W. Huyghens, 'Alberdingk Thijm, Josephus Albertus', in: G.J. van Bork, *Schrijvers en dichters (dbnl Biografieënproject I)*, 2001.

35 Zie onder andere Dominique Maréchal en Jean-Philippe Huys, *Gustave Courbet en België, Cahiers van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België* 13 (Brussel 2013).

36 'Nog eens een brief van Pauwels Foreestier', 502.

werpse Academie in 1825, exposeerde vanaf omstreeks 1840 enkele vrouwelijke naakten.<sup>37</sup> Die waren hoofdzakelijk geïnspireerd op antieke sculpturen (bijvoorbeeld de *Venus de' Medici* of *Venus van Milo*), op Ingres' neoklassieke naakten, of de meer voluptueuze, barokke naakten van Pieter Paul Rubens, die hij bewonderde en van wie Wiertz het belang van het werken naar de natuur overnam.<sup>38</sup> Wiertz werd evenwel gevraagd om de weelderige boezem van zijn *Baigneuse* (bezig zich uit te kleden, staand in een wastobbe) te bedekken met een strook papier.<sup>39</sup> De statuette werd niet geweigerd voor de Salon van Gent in 1844, maar al snel verplaatst naar een 'geheim kabinet', samen met zijn gedurfd schilderij *Un rideau d'alcove*, een vrouwelijk naakt half verborgen achter een bedgordijn.<sup>40</sup> Datzelfde lot viel in 1853 de naaktschilderijen (nochtans met mythologische onderwerpen) van de Hamburgse schilder Herman Becker en de Parijzenaar Charles Nègre te beurt, twee weken na opening van de Gentse Salon, na klachten van gechoqueerde bezoekers.<sup>41</sup> Liefhebbers konden de naakten nog gaan bekijken, maar weinigen deden dat, uit vrees scheef bekeken te worden door andere bezoekers.<sup>42</sup> Het bekijken, door kunstenaars en toeschouwers, van het andere geslacht ontkleed, zeker in zulke intieme setting als bij Wiertz, gold als nog ongehoorder dan het eigen geslacht ontbloot zien, en kunstenaars hoorden geen ondeugdelijke afbeeldingen te maken, zo bepleitte ook in Amsterdam in 1851 Jan Adam Kruseman.<sup>43</sup>

Dat Alberdink Thym in 1866 Charles Hermans voor weergave van het vrouwelijk naakt doorverwees naar een vrouwelijke kunstenaar, betekent mogelijk ook dat hij haar des te meer als 'ervaringsdeskundige' beschouwde vanwege haar sekse. Dat vrouwen de eigenheid van hun lichaam beter zouden kennen en dus een troef in handen hebben bij haar voorstelling klinkt niet geheel onlogisch, ook al is ieder vrouwenlichaam verschillend. Binnen die logica zouden mannelijke kunstenaars dan evenwel ook met groter gemak mannenlichamen kunnen verbeelden. Dat kunstenaressen daarom ook een eigen 'feminiene' esthetiek in hun vrouwelijke naakten zouden leggen, die hun werk onderscheidt

37 Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Antwerpen: *Verslag der plegt van de uitdeling der jaarlykse pryzen, ter Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten, te Antwerpen* (Antwerpen 1825) 21. Lieselot Vanderroost, 'Fortes ou faibles. De vrouwelijke naakten in het oeuvre van Antoine Wiertz (1806-1865)', ongepubliceerde masterproef, Universiteit Gent, Kunstwetenschappen, 2015, 96.

38 Antoine Wiertz, *Éloge de Rubens* (Brussel 1858) 24, 28. Waarschijnlijk heeft later ook Wiertz' maîtresse Rose Ligy model voor hem gestaan.

39 Brussel, Archief Academie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Fonds Potvin-Wiertz, map 015437: Brief van de Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts aan Antoine Wiertz, 14 juni 1844; Vanderroost, 'Forte ou faible', 39. Het gipsen beeld (46 cm h.) bevindt zich thans in het Wiertz Museum in Elsene.

40 *XIXe Salon triennal. Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, dessin, gravure, lithographie etc. d'artistes vivants: exposés au nouveau Palais de Justice, le 30 juin 1844* (Gent 1844) 40 (nrs. 394 en 396); Prosper Claeys, *Expositions d'art à Gand 1792-1892. Essai historique* (Gent 1892) 77, 86.

41 *Notice des tableaux et objets d'arts d'artistes vivants, exposés au palais de l'université: XXIIe Exposition nationale et triennale de Gand. Salon de 1853* (Gent 1853) 21 (nr. 19), 97 (nrs. 293, 294); Claeys, *Essai historique*, 86.

42 Claeys, *Essai historique*, 86.

43 Klarenbeek, *Naakt of bloot*, 19, 21-22, 92-93.

van dat van hun mannelijke collega's, is dan weer een stap verder. Een cruciale vraag bij zulke essentialistische redenering is wat beeldhouwsters bij de lichaamsweergave het meest beïnvloedde: hun eigen lichaamservaring dan wel de bestaande beeldtraditie, en de gangbare (dubbele) moraal over lichamelijke en seksualiteit? Met andere woorden: waren interne, lichamelijke dan wel externe, maatschappelijke en/of artistieke factoren doorslaggevend? De klassieke vraag dus van *nature of nurture*.

Over de voorstellingswijze van Lefèvre-Deumiers *Diana* valt helaas echter niets te zeggen, want vooralsnog kunnen we slechts gissen hoe dat beeldje eruit zag, en of het nog bestaat. Een gravure of foto kon evenmin teruggevonden worden. In Stanislas Lami's lexicon van Franse beeldhouwers, dat tot dusver de meest volledige opsomming geeft van het oeuvre van Marie-Louise Lefèvre-Deumier, over wie nog geen monografie bestaat, wordt geen *Diana* vernoemd.<sup>44</sup> De lijst, die 29 sculpturen telt, is echter vooral gebaseerd op de Parijse Saloncatalogi, en tijdens haar Haagse periode exposeerde Lefèvre-Deumier niet in Parijs.<sup>45</sup> Het gaat overwegend om portretten, op een vijftal beelden na die (behalve een) dateren van vóór haar Haagse periode, waaronder een *Romeinse Matrona* (*Matrone romaine*), en de halfnaakte *Glycera* en *Morgenster* (*L'étoile du matin*). De Zwitserse beeldhouwster Marcello (1836-1879) (de schuilnaam van Adèle d'Affry), die tijdelijk het atelier gedeeld zou hebben met Lefèvre-Deumier en mogelijk korte tijd les kreeg van haar, realiseerde in 1862 – kort voor Lefèvre-Deumiers vertrek naar Nederland – wel een schaars geklede *Slappende Diana*.<sup>46</sup>

In Parijs was het toen niet ongewoon om mannelijke en vrouwelijke naakten tentoon te stellen, weliswaar vooral met titels verwijzend naar de klassieke mythologie of met een zweem van oriëntalisme. Zo trof men bijvoorbeeld in de recensie van de Parijse Salon van 1850 – waar Marie-Louise Lefèvre-Deumier haar *Jeune pâtre de Procida* tentoonstelde – in *L'Illustration, Journal universel* gravures aan van de (half)naakte sculpturen *Jeune Indienne*, *Atalante*, *Caïn*, *Cyparis*, *Erigone*, *Medea*, *Faun* en *Bacchante*.<sup>47</sup> Ook schilderijen met naakten, van bijvoorbeeld Ingres, Paul Baudry of Gustave Doré, werden in de jaren 1860 volop getoond. De Salon van 1863 stond zelfs bekend als 'Salon des Vénus', en de Franse Staat kocht tijdens het Tweede Franse Keizerrijk (1852-1870) menig vrouwelijk naakt aan voor haar eigen collecties, en die van de keizer. Naaktschilderijen werden ook gereproduceerd in (kunst)tijdschriften, op prentbriefkaarten en in erotische albums. Die geven aan dat zulke naakten wel

44 Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école Française au dix-neuvième siècle*, 4 vols (Parijs 1914-1921) vol. III (1919) 283-285. Ook in Vapereau's lexicon, waarin verschillende werken worden genoemd, ontbreekt een verwijzing naar een Diana. Gustave Vapereau (red.), *Dictionnaire universel des contemporains contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, vijfde ed. (Parijs 1880) 1123.

45 Zij exposeerde pas opnieuw in Parijs tussen 1870 en 1877, het jaar van haar overlijden in Parijs, op 65-jarige leeftijd.

46 Caterina Y. Pierre, 'Marcello's heroic sculpture', *Women's art journal*, 22, 1 (2001) 14-20, p. 17.

47 A.J. Dupays, 'Salon de 1850 (10<sup>e</sup> article). Sculpture', *L'Illustration, Journal universel* 424, XVII (12 april 1851) 231-234.

degelijk als erotisch werden ervaren, en rechtszaken illustreren dat sommigen ze als obscene beschouwden, maar in het algemeen werden ze getolereerd.<sup>48</sup>

Precies in die periode, tijdens de jaren 1860, zou het genre een metamorfose ondergaan, doordat realistische schilders als Gustave Courbet (die in 1866 in Den Haag twee schilderijen exposeerde, maar geen naakten) en Edouard Manet afstapten van de geïdealiseerde, academische naakten refererend aan de klassieke oudheid of in oriëntaals decor. Zij gingen blote vrouwen van vlees en bloed weergeven, aantrekkelijk en afstotelijk tegelijk.<sup>49</sup> Ook Charles Hermans' *Vrees voor het water* is vermoedelijk in die overgang te plaatsen. In de beeldhouwkunst zou die evolutie zich evenwel pas in de late negentiende eeuw voltrekken.

In Nederland was het naakt in 1866 een nog enigszins uitzonderlijk genre. Naast Lefèvre-Deumiers *Diana* waren er dat jaar in Den Haag weinig andere (gedeelte) naakten te zien. Voor zover we kunnen nagaan aan de hand van de titels in de tentoonstellingscatalogus, betreft het slechts twee andere werken, beide van Belgische kunstenaars: Hermans' genoemde *Vrees voor het water*, en een bronzen *Slavin* van de Brusselse beeldhouwer Edouard Fiers.<sup>50</sup> Dat jaar waren de getoonde naakten dus enkel van buitenlandse – Franse en Belgische – origine. Volgens eerder onderzoek van Mirjam Westen waren er tussen 1806 en 1830 op de tentoonstellingen van levende meesters in Den Haag en Amsterdam telkens tussen nul en vijf naaktafbeeldingen (overwegend vrouwelijk naakt) te zien, op een totaal van 60 à 300 kunstwerken, en ook hier waren de meeste van Zuid-Nederlandse kunstenaars.<sup>51</sup>

Het naakt (poseren) bleef in Nederland langer een taboe dan in Frankrijk en België, en wellicht droegen de buitenlandse kunstenaars die er exposeerden, onder wie Marie-Louise Lefèvre-Deumier en Charles Hermans, dan ook bij tot de acceptatie van het genre in Nederland. Tot ver in de negentiende eeuw bleef het alleszins vrij uitzonderlijk om naar vrouwelijk naaktmodel te werken.<sup>52</sup> Nog in 1886 werd het verzoek van kunstenaars van het Utrechtse genootschap *Kunstliefde* om studie naar het vrouwelijk naaktmodel te mogen organiseren, afgewezen omdat men het naakt poseren voor een vrouw onzedelijk vond. Clandestien werd er wel al naar naakt gewerkt. De ongezouten naakten die Tachtigers als Breitner en Isaac Israëls toen maakten, waren echter

48 Henk De Smaele, "Excellents morceaux de nu". Mannelijkheid, heteroseksualiteit en het vrouwelijk naakt (1800-1970)', in: Kaat Wils (red.), *Het lichaam m/v* (Leuven 2001) 165-182, 177. Hij vernoemt een Brusselse casus.

49 Zie onder andere Schwartz, Sillevius, en De Haan, *De naakte waarheid*.

50 *Tentoonstelling van kunstwerken van levende meesters* (Den Haag 1866) 21, 24. Mogelijk was ook *Een jong meisje van Parijzenaar* Oscar Guet naakt, maar hier gaat het over een kind. Men treft in de catalogus overwegend landschappen, portretten, stillevens en genrestukken aan. Een gipsen versie van Fiers' *Slavin* bevond zich tijdelijk in de Academie van Rotterdam (Jan Dewilde, in: Jacques Van Lennep (red.), *De 19de-eeuwse Belgische beeldhouwkunst*, Vol. 2: *Catalogus* (Brussel 1990) 397).

51 Westen, 'Over het naakt in de Noordnederlandse kunst', 212, 217, 225-227. Zij vermeldt bijvoorbeeld schilderijen met naakten van de Brusselse schilders C. Cels en Lefebvre, die in 1816 werden getoond en besproken. Dezelfde oefening zou nog moeten gebeuren voor de periode tussen 1830 en 1866.

52 Westen, 'Over het naakt in de Noordnederlandse kunst', 220-221.

nog controversieel.<sup>53</sup> Academische naakten met klassieke onderwerpen en referenties aan de ‘edele’ antieke sculptuur waren minder omstreden, zeker in de beeldhouwkunst.

Vóór de jaren 1880 behoorde de iconografie van Diana tot de meest populaire voor de vrouwelijke (half)naakten die te zien waren op de Nederlandse tentoonstellingen, naast Venus, Susanna, en Flora.<sup>54</sup> Dat is vast geen toeval. Diana was een Romeinse godin, de evenknie van de Griekse Artemis, en een verwijzing naar de klassieke oudheid bepaalde het onderscheid tussen verheven, edel en zuiver enerzijds, en ordinair, aards en aanstootgevend anderzijds.<sup>55</sup> Zulke referentie garandeerde de mentale afstand nodig om onzedige gedachten te vermijden. Ook de koude natuur van marmer droeg daar trouwens toe bij. Daarnaast was Diana als godin van de jacht en maagdelijke heerseres over de wouden en wilde dieren, precies ook de beschermster der kuisheid. In H.F. Thijssens *Griekse vrouwen, Griekse liefde: historische schets*, gepubliceerd in Rotterdam in 1860, is zij vermeld als ‘Diana, de kuische, de reine’.<sup>56</sup> Het gemoed van de toeschouwer kon dus gesust worden met Diana’s kuisheid.

De meeste beeldhouwsters die (half)naakten weergaven, opteerden in hun onderwerpskeuze voor iconografische toonbeelden van kuisheid, en/of benadrukten die zedigheid in de vormelijke uitvoering. Zo streefde de Amerikaanse beeldhouwster Harriet Hosmer (1830-1908) in haar neoklassieke beelden van historische heldinnen, zoals haar *Zenobia* uit 1859, ernaar om levende vrouwen te transformeren tot levenloze, massieve marmerblokken die bij de toeschouwer vooral geen seksueel verlangen zouden opwekken. Hiermee wilde zij ingaan tegen het toen heersende Pygmalionideaal, namelijk de wens dat het marmerblok tot (liefkozend) leven zou komen.<sup>57</sup> Meermaals waren tijdgenoten ervan overtuigd dat als men een vrouw vroeg om een naakt te vervaardigen, dat het beeld er dan als vanzelf ‘zediger’ zou uitzien.<sup>58</sup>

Vrouwen mochten in Den Haag vanaf 1881 officieel naar vrouwelijk naaktmodel tekenen. Dat was opvallend vroeg vergeleken bij de rest van Nederland en zelfs Europa.<sup>59</sup> Aan de Parijse *Ecole des Beaux-Arts* bijvoorbeeld werd het vrouwen pas zowat twee decennia later officieel toegestaan om naar naakt te

53 Klarenbeek, *Naakt of bloot*, 51, 59, 69, 75, 90.

54 Westen, ‘Over het naakt in de Noordnederlandse kunst’, 209, 217, 228; Klarenbeek, *Naakt of bloot*, 39, 57, 88-89, 97.

55 Zie Westen, ‘Over het naakt in de Noordnederlandse kunst’, 209, 228; Klarenbeek, *Naakt of bloot*, 22, 43.

56 H.F. Thijssen, *Griekse vrouwen, Griekse liefde: historische schets* (Rotterdam 1860) 13.

57 Gabrielle Gopinath, ‘Harriet Hosmer and the feminine sublime’, *Oxford Art Journal*, 28, 1 (2005) 61-81. In zijn roman *The marble faun* (1860), waarin levende vrouwen transformeren tot marmeren beelden, verwijst Nathaniel Hawthorne ook naar Harriet Hosmer, met wie hij bevriend was.

58 Voorbeelden in Sterckx, *Sisyphus’ dochters*, 337-339.

59 In Nederland werden vrouwen ook al relatief vroeg toegelaten tot de academie, bijvoorbeeld al in de jaren 1870 aan de Rijksacademie van Amsterdam onder de directie van Allebé. Klarenbeek, *Penseel-prinsessen en broodschilderessen*, 61, 69.

studen. <sup>60</sup> Die toelating betekende echter niet dat deze praktijk plots ook talrijk en in alle vrijheid werd beoefend. Het gebeurde onder strenge restricties en vaak gescheiden van de mannelijke studenten. Vooroordelen vormden een grote hindernis voor vrouwelijke leerlingen. Het naakt als genre ontbrak daarom bij kunstenaressen tot laat in de negentiende eeuw op tentoonstellingen, op een aantal uitzonderingen na. <sup>61</sup>

De hier besproken casus was dus zo'n uitzondering. Het is opmerkelijk dat Marie-Louise Lefèvre-Deumier al in 1866 een 'ongeveer naakte' *Diana* kon exposeren in Den Haag, en men zou verwachten dat dit meer ophef veroorzaakte. Alberdinck Thijm liet zich kritisch uit, maar niet over de naaktheid van *Diana*. Meer nog: hij adviseerde een mannelijke schilder om bij de beeldhouwster advies in te winnen over de juiste voorstelling van vrouwelijk naakt. Het *Dagblad van Zuid-Holland* wijdde slechts een voetnoot aan het beeldje, maar noemde het wel uitmuntend. <sup>62</sup> Waren er geen geschokte reacties, vonden die geen geschreven neerslag, of dienen die nog gevonden te worden? Nog afgezien van het feit dat er meer mogelijk lijkt te zijn geweest dan men op basis van de heersende moraal zou denken, speelde hier waarschijnlijk ook mee dat het om een statuette ging en geen levensgroot beeld, dat de beeldhouwkunst al een lange(re) traditie van naakte lichamen kent, in het bijzonder tijdens de klassieke oudheid, en dat Marie-Louise Lefèvre-Deumier haar *Diana* in die traditie inpaste. Daarenboven was zij zelf een gerespecteerde dame, een weduwe bovendien, van de geachte Franse romantische schrijver Jules Lefèvre(-Deumier) (1797-1857), die onder meer ook actief was als 'surintendant des Beaux-Arts de la liste civile' omstreeks 1850. Zij had een groot netwerk, en de goedkeuring van het Franse en het Nederlandse hof. Het *Dagblad van Zuid-Holland en 's Gravenhage* omschreef haar als 'een wereldburgeresse [...] in de hoogste kringen van Frankrijk te huis'. <sup>63</sup> Haar eigen (zedelijke) reputatie genoot dus geen twijfel.

60 Charlotte Elizabeth Yeldham, 'Women artists in 19th-century France and England: their art education, exhibiting societies and academies, with an assessment of the subject-matter of their work and summary biographies' (Londen 1984) 30-31; Frances Borzello, *A world of our own. Women as artists* (Londen 2000) 93-94, 109-10; Ayrat-Clouse, 'Les femmes sculpteurs', 316. Elders konden vrouwen uitzonderlijk wel al eerder naar het naakt tekenen. Zo rapporteerde kunstenaar Adele Romilly bijvoorbeeld dat de kunstenaars David, Régnauld en Guérin gemengde ateliers hadden waar tekenlessen naar naaktmodel werden georganiseerd. Gen Doy, *Women and visual culture in nineteenth-century France 1800-1852* (Londen-New York 1998) 97; Heather Belnap Jensen, 'The Journal des dames et des modes: Fashioning women in the arts, c. 1800-1815', in: *Nineteenth-Century Art Worldwide. A Journal of Nineteenth-Century Visual Culture* (2006) 7-8.

61 Mitchell, 'Intellectuality and Sexuality', 442; Tamar Garb, *Sisters of the brush. Women's artistic culture in late nineteenth-century Paris* (New Haven-Londen 1994) 131-4.

62 *Dagblad van Zuid-Holland*, 1866, 5.

63 *Dagblad van Zuid-Holland*, 1866, 5. Na de dood van haar man ontving zij een jaarlijkse uitkering van 2000 francs van het Franse Hof.



## Marie-Louise Lefèvre-Deumiers halfnaakte *Glycera*

Mogelijk vertoonde Marie-Louise Lefèvre-Deumiers Haagse *Diana* verwantschap met haar iets vroegere, gedeeltelijk naakte *Nimf Glycera* (1856-1861).

Die prijkt in een niche op de Parijse Cour Carrée aan het Louvre, als onderdeel van een groots sculpturenensemble vol naakte en bijna naakte mannelijke en vrouwelijke allegorieën en mythologische figuren, opgestart in 1851 en afgerond in 1936.<sup>64</sup> *Glycera's* onderlichaam is verhuuld met een gewaad tot op de voeten. De contouren van het rechterbeen zijn evenwel zichtbaar doorheen de stof en de linker heup blijft deels bloot. In die periode, van korset en crinoline, moest het onderlichaam ten allen tijde door lagen stof bedekt blijven, terwijl armen, hals en decolleté wel getoond konden worden.<sup>65</sup> Hier is echter het hele bovenlichaam ontbloot, met slanke taille en zichtbaar middenrif.

De nimf vormt als het ware een kruising tussen enerzijds de 'kuise', geklede gotische portaalbeelden aan de Franse kathedralen, en anderzijds de meer sensuele, (half)naakte beelden uit de oudheid. Zo kan men verwantschap zien met bijvoorbeeld de drapering en S-lijn, met gebogen knie zichtbaar onder de gewaden in de *Visitatie*-beeldengroep aan het portaal van de kathedraal in Reims, of met de minzame glimlach van de engel uit de *Annunciatie*-groep eraast. Overeenkomst is er echter vooral met klassiek en hellenistisch Griekse beelden, zoals de *Venus van Milo*, die in 1820 werd ontdekt en daarna aan de



Afb. 2 Marie-Louise Lefèvre-Deumier, *Glycera*, marmer, 1861, Parijs, Cour carrée. Foto van de auteur.

64 Het beeld werd uitgevoerd door haar *praticien* Franzetti, maar zoals gebruikelijk signeerde enkel zij, doch enkel met haar initiaal voor de voornaam ('M. Lefèvre-Deumier 1861'). Over dit sculpturenensemble, zie Anne Pingoot, 'Le décor extérieur du Louvre sur la Cour Carrée et la Rue de Rivoli (1851-1936). Iconographie de niche', *Revue du Louvre*, 2 (1989) 112-25.

65 Zie bijvoorbeeld de afbeelding 'La crinoline. - 1865', in: Octave Uzanne, *L'art et les artifices de la beauté*, 6 ed. (Parijs 1902) 125. Zie Jorge Lewinski, *The naked and the nude: a history of the nude in photographs, 1839 to the present* (New York 1987) 17; Pamela Stecker, *The fashion design manual* (Victoria 1996) 35-36; Klarenbeek, *Naakt of bloot*, 41.



Afb. 3 Ary Scheffer, Hemelse en aardse liefde, olieverf op doek, 1850, Dordrechts Museum, Dordrecht. Foto © Dordrechts Museum.

Europese academies talrijk werd gekopieerd en geëmuleerd, bijvoorbeeld ook door Antoine Wiertz, of door Ary Scheffer voor zijn *Hemelse en Aardse liefde* (1850).

Dat laatste doek maakte overigens vanwege het naakt bij tentoonstelling in Dordrecht in 1854 felle reacties los bij het mannelijke en vrouwelijke publiek.<sup>66</sup> Net als bij de *Venus van Milo* is er bij *Glycera* een sierlijke S-lijn (versterkt doordat zij leunt op een boomstam), is enkel het onderlichaam bedekt, tot aan de voeten, staat één voet wat hoger, en blijft één heup deels onbedekt. Ook bij Scheffers personificatie van de Aardse liefde is dat het geval. Een ander klassiek voorbeeld daarvoor is Praxiteles' zogenaamde *Venus van Arles*, waarbij de drapering wordt opgehouden door de bovenarm, zoals ook bij *Glycera* en Scheffers *Aardse liefde*, in beide gevallen met een verbindende knoop. Glycera's pose, ook die van de armen, heeft ook wat weg van het Venus pudica-type: de 'beschaamde'

Venus, zoals Praxiteles' volstrekt naakte *Aphrodite van Knidos*, de zogenaamde *Capitolijnse Venus*, of *Venus de' Medici*. Precies omdat de studie naar levend vrouwelijk naaktmodel *not done* was voor vrouwen en nog omstrepen voor mannen, was het tekenen naar antieke gipsafgietsels een waardig alternatief en een courante praktijk, die dan ook zijn sporen naliet in de naakten.

De zeldzame iconografie van Glycera met een bloemenguirlande (vandaar de minder frequente titel *La couronne de fleurs* voor dit werk) die Lefèvre-Deumier zelf koos, gaat terug op een door Plinius de Oudere in zijn *Naturalis Historia* overgeleverde kunstenaarsanekdote annex liefdesverhaal.<sup>67</sup> Het verhaal kende verschillende latere uitgaves en versies.<sup>68</sup> Het handelt over de concurrentiestrijd tussen de Griekse schilder Pausias van Sicyon en zijn geliefde, de vermaarde bloembindster Glycera. Zelf zag hij de onvolmaaktheid van zijn

<sup>66</sup> Klarenbeek, *Naakt of bloot*, 103.

<sup>67</sup> Plinius, *Naturalis Historia*, xxxv, II. De tekst in drie scènes is online beschikbaar in Engelse vertaling op <http://www.online-literature.com/rd-blackmore/fringilla/6/>.

<sup>68</sup> In 1849 verscheen ook een Nederlandstalige uitgave: Naar de Gravin Van Blessington, 'De eerste bloemschilder. Een verhaal uit Sicyon', in: Johan Jacob Antonie Goeverneur (red.), *De Huisvriend: gemengde lectuur voor burgers in stad en land* (Groningen 1849) 147-50.

geschilderde bloemen vergeleken bij haar echte bloemenkransen, en hij vroeg haar om de onvolkomenheden in zijn schilderijen aan te wijzen, zodat hij zich dankzij haar advies kon vervolmaken als kunstenaar.<sup>69</sup> Het verhaal associeert de vrouw dus met natuur en de man met cultuur, conform het dichotomie-denken, maar schetst haar niettemin als capabele(re) beoefenaar die in zekere zin zelfs de meerdere van de mannelijke kunstbeoefenaar was. Eerder werd het thema onder meer verbeeld door de Antwerpse barokschilder Pieter-Paul Rubens en door de Britse beeldhouwer James Wyatt (1808-1893). Zijn *Glycera* was in 1851 te zien in het Crystal Palace op de eerste Wereldtentoonstelling in Londen, waar Marie-Louise Lefèvre-Deumier het mogelijk zag, of via reproductie in de contemporaine pers.<sup>70</sup>

Waarom koos Lefèvre-Deumier voor deze iconografie? Wilde zij een subtiel statement maken over haar positie als enige vrouwelijke kunstbeoefenaar die meewerkte aan het prestigieuze beeldenensemble van de Cour Carrée? Tenslotte was er toen behoorlijk wat lef, ambitie en volharding nodig om als vrouw het beeldhouwersberoep aan te vatten en opdrachten te bemachtigen, en al helemaal om ook naakten te verbeelden, zodat zij terecht trots kon zijn op haar prestatie. Of was Lefèvre-Deumier misschien ook op de hoogte van een minder eerbare connotatie van *Glycera*? Net zoals *Flora*, *Thalia*, *Lucretia*, of *Olympia* in negentiende-eeuws Parijs geliefde pseudoniemen waren voor courtesanes,<sup>71</sup> zo was *Glycera* ('de zoete') een favoriete naam voor *hetairae* of courtesanes in het antieke Griekenland. 'Glycera' is als dusdanig bijvoorbeeld vermeld in William Smiths *Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*, die in de jaren 1840 in Londen verscheen en al snel herdrukt werd, en in het reeds vermelde *Grieksche vrouwen, Grieksche liefde: historische schets*, verschenen in 1860 in Rotterdam.<sup>72</sup> In het zestiende-eeuwse pornografische prentenboek *I Modi (De houdingen)*, dat ook in de negentiende eeuw verspreiding kende, wordt *Glycera* allesbehalve kuis verbeeld, als fictieve minnares van Alcibiades, bij wijze van flinterdun mythologisch sausje.<sup>73</sup> De antiek-Griekse *hetairae* waren echter niet zomaar prostituees maar artistiek en geestelijk hoog ontwikkelde, onafhankelijke en invloedrijke vrouwen.<sup>74</sup>

69 Jack Goody, *The culture of flowers* (Cambridge 1993) 59; Antoon Erfteimeijer, *De aap van Rembrandt. Kunstenaarsanekdotes van de klassieke oudheid tot beden* (Bloemendaal 2000) 15.

70 Dit vergt nader onderzoek. De biografie van Marie-Louise Lefèvre-Deumier is nog quasi ononderzocht. Wyatts beeld is te zien op <http://www.royalcollection.org.uk/collection/2800108/the-great-exhibition-1851-glycera-by-wyatt>.

71 Timothy J. Clark, *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers* (Princeton 1999-1e ed. 1984) 86; naar een namenlijst over het beroep van prostituee opgemaakt in 1836 door Parent-Duchâtelet.

72 Smith verwijst met name ook naar *Glycera* van Pausias van Sicyon: William Smith (red.), *Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*, 3 vols (Londen 1846) 277: 'GLYCERA (Γλυκέρα), "the sweet one," a favourite name of hetairae. The most celebrated hetairae of this name are, 1. The daughter of Thalassia and the mistress of Harpalus. (Athen. xiii. 586, 595, 605, &c.) [Harpalus.] 2. Of Sicyon, and the mistress of Pausias. [Pausias.] 3. A favourite of Horace. (Hor. Carm. i. 19. 30. iii. 19.29.); Thijssen, *Grieksche vrouwen, Grieksche liefde*, 78, 105, 110-117.

73 Agostino Carracci/Raimondi, prent 'Alcibiade et Glycere', in: *I Modi*, zestiende eeuw.

74 Thijssen, *Grieksche vrouwen, Grieksche liefde*, 16-17, 78-79, 107, 111, 113; P.J. Reimer, *Klassieke*

Marie-Louise Lefèvre-Deumier kan met deze betekenis vertrouwd zijn geweest. Haar echtgenoot Jules Lefèvre was trouwens bibliothecaris van Charles-Louis-Napoléon Bonaparte (later Napoleon III). Als zij effectief op de hoogte was van deze connotatie van haar zelfgekozen onderwerp, en ervan uitging dat ook sommige van haar toeschouwers hiermee vertrouwd waren, dan bespeelt haar *Glyceria* wel heel subtiel het evenwicht tussen erotiek en eerbaarheid, enkele jaren voordat Manet met zijn *Olympia* expliciet zulke connotaties opriep. Dat Lefèvre-Deumier nadrukkelijk wilde alluderen op deze dubbele bodem is onwaarschijnlijk, maar het is niet uitgesloten dat zij via een subtiel stoutmoedigheid in de titel wel de aandacht van de keizer wilde vangen. Napoleon III, die toen reeds meermaals door haar was geportretteerd, stond immers bekend als notoir liefhebber van het vrouwelijk naakt.<sup>75</sup>

### Marie-Louise Lefèvre-Deumiers halfnaakte *Morgenster*

In 1863, twee jaar na de voltooiing van *Glyceria*, liet Napoleon III niet alleen Alexandre Cabanels befaamde liggende naakte *Geboorte van Venus* aankopen op de Parijse Salon, maar tevens Marie-Louise Lefèvre-Deumiers staande en schaars geklede *Morgenster* (*L'Etoile du matin*).

Net als Lefèvre-Deumiers *Glyceria* schippert ook dit beeld tussen kuisheid en sensualiteit. Mogelijk leek de in Den Haag getoonde *Diana* hierop. Het is zelfs niet uitgesloten dat de Haagse *Diana* te vereenzelvigen is met *Morgenster*. Tenslotte kwam Marie-Louise Lefèvre-Deumier in datzelfde jaar naar Nederland.<sup>76</sup> De in Parijs geëxposeerde *L'Etoile du matin* was wel een levensgroot (1,67 m) marmeren beeld, dat meteen na de Salon naar het museum in Rouen vertrok, waar het zich thans nog bevindt,<sup>77</sup> terwijl in Den Haag sprake was van een marmeren 'statuëtje', als verkleinwoord. Mogelijk nam Lefèvre-Deumier echter het model of een afgietsel op klein formaat mee naar Nederland?

'Diana' was, zoals gezegd, een courantere titel in Nederland dan 'Morgenster', en Lefèvre-Deumiers *Morgenster* zou met haar dunne gewaad en enigszins 'betrapte' houding geïnterpreteerd kunnen worden als een badende Diana

*oudheid van A tot Z* (Houten 2012) 'hetaere'. Zo worden zij onder meer ook door Simone de Beauvoir besproken in haar *Le deuxième sexe* (1949).

<sup>75</sup> Zie onder meer Clark, *The painting of modern life*; McQueen, *Empress Eugénie and the arts*.

<sup>76</sup> Saloncatalogus Parijs, 1863, nr. 2436.

<sup>77</sup> Dit beeld is opgenomen in de museumcatalogus uit 1911, met als nummer 1281, en bevindt zich thans in de reserves. Het werd al op 13 januari 1862 besteld door de Minister van Staat voor de Franse Staat voor 6000 FF, naar een model in gips besteld in september 1860 voor 3000 FF, en in 1863 toegekend aan het museum van Rouen. (Parijs, Archives Nationales, F/21/93, dossier 16, F/21/450, dossier 7, en F/21/4909/B; Lami, d. III (1919), p. 284.) Het beeld werd toen goed ontvangen. Zie bijvoorbeeld Emile Cantrel, 'Salon de 1863', *L'Artiste* 1 (1863) 190; Ernest Chesneau, 'Salon de 1863', *L'Artiste*, 1 (1863) 193; Louis Leroy, 'Causerie artistique', *Le Charivari* (27 sept. 1863) ('Rouen a demandé son *Etoile du matin*. On est heureux de voir les encouragements accordés à une artiste d'un véritable talent [Mme Lefèvre-Deumier], aimant son art de passion et le pratiquant avec une énergie toute virile').

(geen representatie van Diana als jachtgodin). Het is dus niet ondenkbaar dat de beeldhouwster, of iemand van de Haagse tentoonstellingsorganisatie, de statuette hernoemde. Bovendien wordt de Morgenster ('L'Etoile du matin') vaak gezien als 'lichtbrenger' ('Porteur de lumière'), en zo wordt precies ook Diana wel eens aangeduid, als Diana Lucifer(a): lichtbrengende godin van de maan. Meestal echter wordt Venus gezien als lichtdrager en synoniem voor 'L'Etoile du matin', omdat men deze planeet (genoemd naar die minder kuisse Romeinse godin) vanop aarde in het oosten als ster ziet voor zonsopgang. Anderzijds komt men de benaming 'L'Etoile du matin' ook wel eens tegen als verwijzing naar de Maagd Maria.<sup>78</sup>

Marie-Louise Lefèvre-Deumiers schaars geklede en deels ontblote *Morgenster* houdt de armen zedig gekruist over de bescheiden boezem, waardoor die aan het zicht onttrokken wordt, en ook de benen zijn gekruist. Armen en schouders zijn bloot gelaten, terwijl de rest van het lichaam is bedekt met een dunne sluier. Rechtervoet en -onderbeen zijn ontbloot, en knie, kuit en de binnenste enkel, volgens de Victoriaanse moraal erotisch geladen, worden getoond. Op een zeventiende-eeuwse prent van Diana Lucifera naar een gelijknamige klassieke sculptuur is het gewaad overigens op een gelijkaardige wijze opgehouden boven de rechterknie met een soort ronde knoop om de onderbenen te ontblooten.<sup>79</sup> Door Lefèvre-Deumiers keuze voor een dunne stof en *drapé mouillé*-effect, onthult het gewaad de lichaamsvormen, met name de dijen, venusheuvel en buik.<sup>80</sup>



Afb. 4 Marie-Louise Lefèvre-Deumier, *Étoile du matin* (*Morgenster*), marmmer, 1863, Rouen, Musée des Beaux-Arts. Foto: © Musées de la Ville de Rouen.

<sup>78</sup> Manuel Delgado, *The Calderonian stage: body and soul* (Lewisburg 1997) 52; 'Etoile du Matin', 'Morning star' en 'Diana', *Wikipedia. De vrije encyclopedie* (geconsulteerd op 10 dec. 2014).

<sup>79</sup> Houtsneede 'Diana' door Filippo Feroverde, zoals afgebeeld in Vincenzo Cartari, *Le vere e nove imagini de gli dei delli antichi* (...) (Padua 1615) 95. Het valt te verifiëren of dat boek mogelijk deel uitmaakte van de collectie waarvan Marie-Louise Lefèvre-Deumiers man bibliothecaris was.

<sup>80</sup> Ook in contemporaine pornografische fotografie en populaire spectaculaire theatervoorstellingen werden al eens semitransparante witte linnen gewaden, *bodysuits*, of vleeskleurige kousen aangewend, om de fantasie van de kijkers te prikkelen. Daphne Brooks, *Bodies in dissent: spectacular performances of race and freedom, 1850-1910* (Duke 2006) 168.



Lefèvre-Deumiers zacht glimlachende *Morgenster* houdt, net als haar *Glyceria*, het hoofd bevallig schuin en de blik afgewend van de kijker. Daardoor wordt potentieel onzedig, denkbeeldig contact met de toeschouwer uitgesloten. Tegelijk verwordt het marmeren naakt zo tot passief object van de voyeuristische blik, zoals bij vele academische naakten uit die tijd, genre Cabanel, Bouguereau, of Gérôme.<sup>81</sup> Edouard Manets naakte *Olympia* daarentegen, die tot stand kwam als reactie op de Parijse ‘Salon des Vénus’ (1863) waar Lefèvre-Deumiers *Morgenster* te zien was en werd besteld, kijkt de toeschouwer onverschrokken aan, zoals bekend. *Olympia*’s onbeschaamde blik en houding en haar bloot-zijn gaven een verborgen wereld van seksuele uitwisselingen bloot, waardoor het werk uiterst controversieel was bij zijn expositie in 1865, en pas veel later, in 1890, in het bezit kwam van de Franse Staat.<sup>82</sup> In het contrast tussen beide gelijktijdige naakten, die van Edouard Manet en van Marie-Louise Lefèvre-Deumier, kan men een veruitwendiging zien van de dubbele moraal op het vlak van seksualiteit ten tijde van het Tweede Keizerrijk.

### Tot slot

Lefèvre-Deumiers halfnaakten waren blijkbaar voldoende sensueel om in de smaak te vallen bij de Franse keizer Napoleon III, en tegelijk voldoende conform de klassieke traditie en voldoende zedig om door Nederlandse critici en toeschouwers aanvaard te worden, in een periode dat het naakt er nog geen evidentie was. Het vinden van zulk precair evenwicht tussen sensualiteit en kuisheid was een opgave voor menig negentiende-eeuwse kunstenaar, en zeker voor vrouwelijke kunstenaars. Regel en praktijk vielen echter niet zomaar samen en er was meer mogelijk dan vaak wordt gesteld. Misschien was het voor beeldhouwers en beeldhouwsters uiteindelijk nog wel makkelijker dan voor schilders en schilderessen om die grijze zone te betreden, omdat het lichaam van oudsher een geprefereerd onderwerp van de beeldhouwkunst was, en de klassieke traditie, die het naakt in de negentiende eeuw een glans van eerbaarheid gaf, er langer bleef doorleven. Kunstwerken die vanaf de jaren 1860 van die traditie afweken in iconografie en stijl, zoals de geschilderde naakten van Courbet en Manet, en wellicht ook *Vrees voor het water* van de Brusselse schilder Charles Hermans dat in 1866 in Den Haag te zien was, kregen het harder te verduren. In Parijs was toen wel wat meer mogelijk dan in Nederland. Terwijl Lefèvre-Deumiers levensgrote halfnaakten in Parijs werden aangekocht door de Franse Staat en werden opgesteld in publieke ruimtes, toonde zij in Den Haag in 1866 tijdelijk een statuette van een ‘ongeveer naakte’ *Diana*, die ont-

81 Vergelijk Laura Mulvey, ‘Visual pleasure and narrative cinema’, *Screen* 16 (1975) 6-18.

82 Zie onder meer Griselda Pollock, ‘Modernity and the spaces of the femininity (1988)’, in: Griselda Pollock (red.), *Vision and difference: femininity, feminism and histories of art* (Londen-New York 2003) 70-127; Clark, *The painting of modern life*, 79-146.



brak in de catalogus, die slechts twee andere werken met naakt bevatte, beide van Brusselse kunstenaars. Kortom, als het regende in Parijs, druppelde het in Brussel ... en was het slechts bewolkt in Den Haag? Afgaand op Alberdingk Thijms reactie op Lefèvre-Deumiers *Diana*, droeg het beeldje – wellicht het vroegste voorbeeld van vrouwelijk naakt door een vrouw op een Nederlandse tentoonstelling – wellicht enigszins bij tot de geleidelijke acceptatie van het vrouwelijk naakt in de Nederlandse (beeldhouw)kunst.

*Kunsthistorica Marjan Sterckx is als hoofddocent verbonden aan de Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen van de Universiteit Gent, waar zij instaat voor het onderwijs en onderzoek naar de negentiende-eeuwse beeldende kunst, en sinds kort ook het historisch interieur en de toegepaste kunsten. Haar proefschrift over beeldhouwsters en de publieke ruimte werd bekroond met de Driejaarlijkse Prijs Humane Wetenschappen van de Academische Stichting Lewven.*

*Correspondentieadres: Universiteit Gent, Kunst-, Muziek- & Theaterwetenschappen, Sint-Pietersnieuwstraat 41, Technicum Blok 4, B-9000 Gent. E-mailadres: marjan.sterckx@ugent.be*