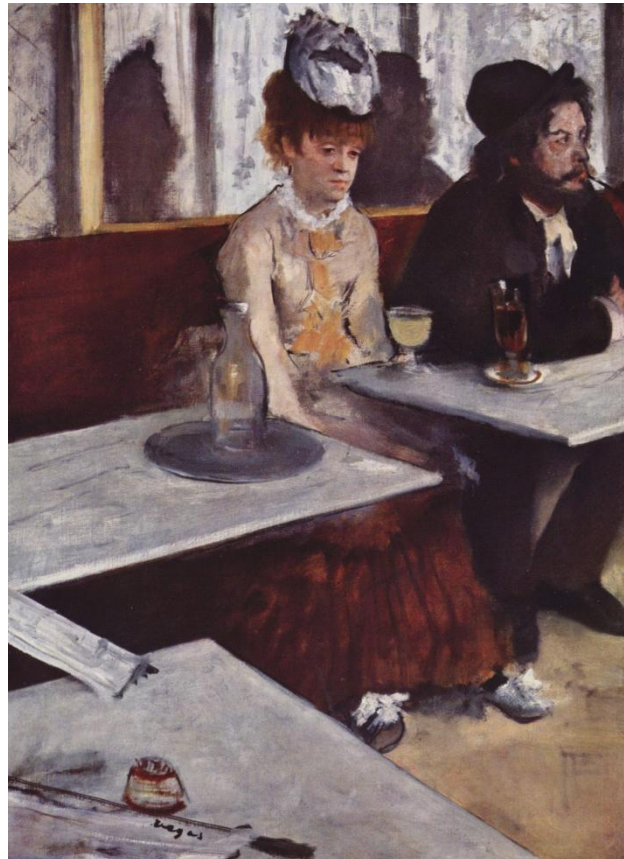


Edgar Degas en het naturalisme

De observator van het moderne leven



Onderzoeksverslag van Dagmar Terpstra

Studentnummer: 3354156

Vak: Onderzoekswerkgroep Moderne kunst: Naturalisme

Docenten: S.K.A. de Bodt, H. Todts

Datum 24 januari 2011

Inhoudsopgave

Woord vooraf

Inleiding

I. Edgar Degas en het naturalisme

II. De portretten

- De familie Bellelli
- Portretten in een kantoor (New Orleans)

III. Vrouwen in het werk van Degas

IV. Conclusie en suggestie voor vervolgonderzoek

Bibliografie

Lijst met illustraties

Bijlagen

Woord vooraf

Dit onderzoek is het eindproduct van de Onderzoekswerkgroep Moderne Kunst: Het naturalisme. Deze onderzoekswerkgroep maakt onderdeel uit van de bacheloropleiding Kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht.

Graag wil ik de docenten van deze werkgroep, Saskia de Bodt en Herwig Todts, bedanken voor hun begeleiding tijdens het onderzoek.

Daarnaast wil ik de medewerkers van de Rijksmuseum Research Library in Amsterdam hier noemen en bedanken voor het opzoeken van bronnenmateriaal en het maken van kopieën en scans.

Inleiding

Dit onderzoek is gericht op het werk van Edgar Degas, en dan hoofdzakelijk op de naturalistische aspecten in zijn werk. Edgar Degas (1834-1917) was een veelzijdige kunstenaar. Hij gaf veel verschillende onderwerpen in veel verschillende media weer.

Globaal zou je zijn werk in drie perioden kunnen indelen: vroegste werken (1855-ca. 1865), realistische schilderijen (1865-ca. 1890), en postimpressionistische of symbolische werken (ca. 1890-ca. 1908)¹.

In de eerste periode heeft Degas een belangrijk portret gemaakt, *De familie Bellelli* (1858-1867) dat naar mijn idee al zeer realistisch is en ook elementen bevat die tot het naturalisme gerekend kunnen worden. In zijn realistische periode heeft Degas nog een portret gemaakt, *Portretten in een kantoor (New Orleans)* (1873) dat eveneens naturalistische kenmerken bevat. In diezelfde periode heeft hij veel vrouwen uit de arbeidersklasse geschilderd: danseressen, wasvrouwen en strijksters, hoedenmaaksters en baadsters. De weergave van deze vrouwen is voor die tijd zeer onconventioneel en leverde veel kritiek op.

In het vervolg zal ik de vraag proberen te beantwoorden in hoeverre het werk van Degas naturalistische kenmerken bevat en of ze dus binnen de huidige definitie van het naturalisme als naturalistisch beschouwd kunnen worden. Ik doe dit aan de hand van de bovengenoemde werken. Het verslag is als volgt opgebouwd: eerst geef ik een beknopte beschrijving van het leven en het werk van Degas, die ik verbind met de meest recente definitie van het naturalisme. Vervolgens zal ik de twee portretten beschrijven en toetsen aan de definitie van het naturalisme. Ditzelfde zal ik doen met de schilderijen van vrouwen uit de arbeidersklasse, die ik behandel in de vier verschillende categorieën. Waar mogelijk zal ik de parallellen tussen het werk van Degas en de naturalistische literatuur aangeven. In de conclusie vat ik de bevindingen uit de verschillende hoofdstukken kort samen en geef ik een antwoord op de vraag of de besproken werken binnen de huidige definitie van het naturalisme vallen. Tot slot doe ik een suggestie voor vervolgonderzoek.

¹ Eunice Lipton, *Looking into Degas. Uneasy images of women and modern life*, Berkeley 1986, p. 3.

I. Edgar Degas en het naturalisme

Hilaire Germain Edgar Degas werd op 19 juli 1834 geboren in Parijs.² Hij was de oudste zoon in een bankiersfamilie. Hij studeerde rechten aan de Sorbonne's Faculté de Droit. Daarnaast begon hij vijftiende- en zestiende-eeuwse Italiaanse werken in het Louvre te kopiëren, waarna hij in 1854 leerling werd in de studio van de kunstenaar Louis Lamothe, een leerling van Ingres. Degas kreeg daar voornamelijk de klassieke traditie bijgebracht.

Later, op de Ecole des Beaux-Arts, ontwikkelde Degas een strenge tekenstijl en een overtuiging van het belang van de lijn, elementen die bepalend zijn voor de rest van zijn werk.

Een van zijn blijvende doelen was om een klassieke schilder van het moderne leven te zijn.

Het werk van Degas bevat olieverfschilderijen, tekeningen, pastels, monotypen, foto's en sculpturen.

In zijn vroege periode maakte hij vooral historiestukken en portretten. Later, toen hij realistischer ging werken, concentreerde hij zich op de wereld van het theater en ballet en scènes uit het alledaagse leven van arbeidende vrouwen uit de laagste klasse. In de late werken verliet hij het schilderen voor een groot deel en concentreerde zich op de fotografie de beeldhouwkunst.³ Dit had te maken met het slechter worden van zijn ogen. Hij was een van de eerste overtuigde fotografen en gebruikte het medium ook als hulp bij zijn late bewegingsstudies.⁴

Zijn ogen gingen steeds verder achteruit, waardoor hij na 1910 geen werk meer maakte. In 1917 overleed de kunstenaar in Parijs.

Qua stijl behoort Degas vooral tot het impressionisme, al schilderde hij niet en plein air en had hij meer aandacht voor de figuren en hun situatie dan voor kleur en licht.

Om te bepalen of (een deel van) het werk van Edgar Degas tot het naturalisme gerekend kan worden, is het belangrijk om eerst een beknopte omschrijving te geven van wat wordt verstaan onder het naturalisme.⁵

Ik ga hierbij uit van het meest recente werk dat over het naturalisme verschenen is: *Illusie en werkelijkheid* (2010)⁶. Dit boek is de catalogus van een tentoonstelling in het van Gogh museum over het naturalisme in de beeldende kunst, de film en de literatuur.

In *Illusie en werkelijkheid* wordt het naturalisme beschouwd als een stroming die zich manifesteerde tussen 1880 en de Eerste Wereldoorlog. De belangrijkste karakteristieken zijn monumentaliteit, doeken op groot formaat, het verhalende karakter en de alledaagse werkelijkheid van de arbeider, met aandacht voor de slechte situatie waarin die vaak verkeerde. Er is aandacht voor de sociale omgeving. Naast de fotografische precisie van de doeken werden er ook daadwerkelijk foto's gebruikt als studiemateriaal voor de schilderijen. Daarnaast vormden naturalistische romans een inspiratie voor filmmakers.

In het boek komt naar voren dat er veel verwantschap bestaat tussen de termen 'naturalisme' en

² De biografische gegevens zijn afkomstig uit Geneviève Monnier, 'Edgar Degas', in: Jane Turner (ed), *The Dictionary of Art*, New York 1996.

³ Esther Darley, *De tijd van Degas*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum Den Haag) 2002, p. 5.

⁴ Harald Keller, *Edgar Degas. Die Familie Bellelli*, Stuttgart 1962, p. 23.

⁵ Voor een uitgebreide uiteenzetting over het naturalisme, zie:

Weisberg, Gabriel P., *Illusie en werkelijkheid: naturalistische schilderijen, foto's, theater en film, 1875-1918*, tent. cat. Amsterdam (van Gogh Museum) 2010.

Weisberg, Gabriel P., *Beyond impressionism. The naturalist impulse*, New York 1998.

Todts, Herwig [et al.], *Het volk ten voeten uit*, tent. cat. Antwerpen (Museum voor Schone Kunsten Antwerpen) 1996.

⁶ zie noot 2.

'realisme'. Het naturalisme komt voort uit de literatuur en kijkt op een wetenschappelijke manier naar de werkelijkheid.

Degas' portretten zijn van groot formaat, bevatten veel details en hebben een monumentaal karakter. Ze tonen de alledaagse werkelijkheid van de hogere klassen en focussen zich vooral op de psychologische aspecten van de personen en niet zozeer op de harde dagelijkse arbeid. De aandacht voor het psychologische is vooral goed zichtbaar in *De familie Bellelli* en onderscheidt dit werk van naturalistische schilderijen.

De realistische werken hebben zijn veel kleiner van formaat dan de portretten en missen de monumentaliteit en detaillering. Ze zijn met een lossere toets geschilderd en licht en kleur zijn belangrijke elementen. Hierdoor vallen ze meer binnen het impressionisme dan het naturalisme. Maar ze gaan wel in op de harde dagelijkse werkelijkheid van de werkende vrouw in het theater, de wasserette en het bordeel. De fotografische precisie en de psychologische focus van de portretten maken plaats voor impressies van maatschappelijke en sociale problematiek.

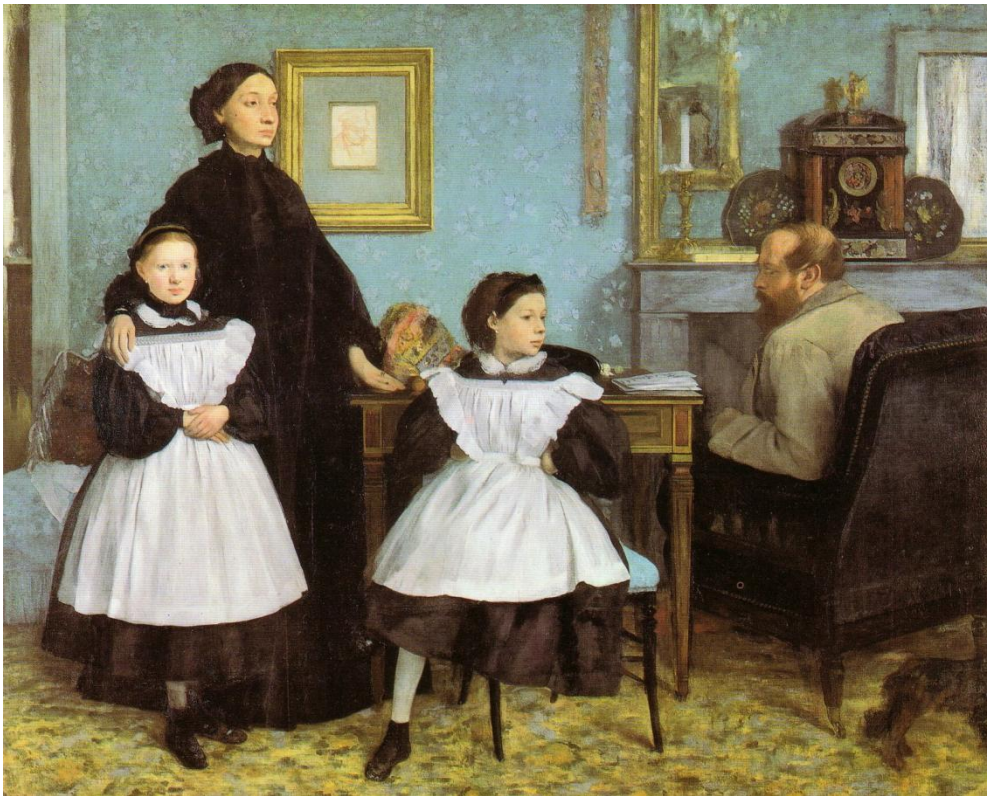
In de sculpturen en foto's experimenteert Degas nog meer met vorm en licht en maakt hij vooral bewegingsstudies en portretten van familie en vrienden. Deze werken zijn meer symbolistisch dan naturalistisch.

II. De portretten

Aan het begin van zijn carrière maakte Degas veel portretten, die vaak een combinatie zijn van het traditionele portret en het genrestuk.

Aan de hand van twee portretten, *De familie Bellelli* (1858-1867) en *Portretten in een kantoor (New Orleans)* (1873) wordt onderzocht hoe deze geïnterpreteerd moeten worden en of er naturalistische kenmerken in te vinden zijn. Ik begin bij beide schilderijen met een korte introductie, dan volgt een beschrijving van de formele aspecten en de betekenis van het werk en tenslotte betrek ik het naturalisme erbij.

De familie Bellelli (1858-1867)



Figuur 1 Degas, *De familie Bellelli*, 1858-1867, Olieverf op doek, 200x250 cm, Musée d'Orsay, Parijs.

De inspiratie voor dit schilderij kreeg Degas toen hij voor langere tijd bij zijn familie in Italië verbleef. We zien Barones Laura Bellelli, de zus van de vader van Degas, met haar echtgenoot Gennaro Bellelli en hun twee dochters Giovanna en Giulia. Gennaro Bellelli was behalve Baron rechter en publicist. Hij was verbannen uit Napels voor zijn deelname aan de Revolutie van 1848.⁷ De familie leefde op

⁷ Felix Baumann en Marianne Karabelnik, *Degas Portraits*, tent.cat. Zürich (Kunsthaus) 1994, p. 20.

het moment dat Degas de voorstudies maakte nog in ballingschap in Florence. In 1861 werd Baron Bellelli Senator van het Nieuwe Koninkrijk Italië en konden ze terugkeren naar Napels.⁸

Dit is het eerste werk waarin Degas het portret gebruikte als genre, als representatie van niet één figuur maar van de situatie en omstandigheden van een sociale groep. Het is geschilderd op een grote schaal (200x250 cm), waarschijnlijk om het tentoon te stellen op de Salon in Parijs.⁹ Degas maakte de voorstudies tijdens zijn verblijf bij de familie en gebruikte die als bron voor het grote schilderij, dat hij in zijn atelier in Parijs maakte.

Het idee voor een groepsportret was langzaam gegroeid. In eerste instantie wilde Degas zijn nichtjes samen portretteren, zoals hij dat al vaker had gedaan.¹⁰ Op een gegeven moment verscheen ook de moeder en wilde Degas een verticaal groepsportret maken. In een laat stadium voegde hij ook de Baron toe en werd het een horizontale compositie. De Baron zit op eerdere schetsen wel dicht bij de rest van de familie en keert zijn gezicht frontaal naar de beschouwer.¹¹

Op het eerste gezicht lijkt het portret in de klassieke stijl geschilderd te zijn en doet het denken aan het werk van Ingres, Holbein, Bronzino en Van Dyck.¹² Ook zijn er duidelijke stilistische overeenkomsten met *De familie Dubourg* (1878) van Henri Fantin-Latour (zie bijlage 1), een tijdgenoot en vriend van Degas die waarschijnlijk door *De familie Bellelli* beïnvloed is.

Het interieur is klassiek en roept een bepaalde nostalgie op. Er zijn veel decoratieve elementen te zien: het gebloemde behang, de grote schouw met de grote goudomrande spiegel, de klok, de kandelaar, de gouden lijst van het portret achter het hoofd van Barones en het antieke meubilair.¹³

De Barones staat statig en lijkt in gedachten verzonken. Haar wijde jurk lijkt een zwangerschap te verbergen. Met een beschermend gebaar houdt ze haar oudste dochter, Giovanna, bij zich. Haar linkerhand rust op de tafel. Voor de tafel zit de jongste dochter, Giulia, die haar linkervoet nonchalant onder haar rok op de stoel heeft gelegd. Helemaal rechts, voor de openhaard, zit de Baron, in een robuuste stoel. Hij zit gedeeltelijk met zijn rug naar de beschouwer en draait zijn hoofd naar Giulia.

Giovanna, met haar grote blauwe ogen, is de enige die contact maakt met de beschouwer.

De moeder en de twee dochters vormen samen een driehoekscompositie, waar de vader duidelijk buiten valt. Giulia, die centraal op het schilderij zit, lijkt een poging te doen de familie tot een eenheid te maken.

Het ontbreken van diagonalen die door een deel of door de gehele compositie lopen, heeft een statisch effect. Dit wordt nog versterkt door het zwart van de stoel en de kleding van de Barones en de dochters. Daardoor drukt het schilderij ook iets sombers uit. De houding van de Barones en de gefixeerde blikken brengen een ijzige stilte teweeg. Het lichte blauw van het behang breekt de plechtige sfeer enigszins.

Degas heeft niet voor niets voor deze ongewone compositie gekozen: hij wilde de situatie van de familie en de onderlinge verhoudingen zichtbaar te maken. Door goede documentatie weten we nu dat er veel gaande was: Laura en haar dochters kwamen net terug van de begrafenis van Laura's

⁸ Harald Keller, *Edgar Degas. Die Familie Bellelli*, Stuttgart 1962, p. 5.

⁹ Baumann 1994 (zie noot 7), p. 20.

¹⁰ Baumann 1994 (zie noot 7), p. 21.

¹¹ Baumann 1994 (zie noot 7), p. 21.

¹² Baumann 1994 (zie noot 7), p. 21.

¹³ Hanne Finsen, *Degas og familien Bellelli*, tent. cat. Kopenhagen (Ordrupgaard) 1983, p. 17.

vader, de opa van Degas. Ook verkeerde de familie niet in vrijheid, omdat ze als ballingen moesten leven in Florence. Waarschijnlijk miste Laura haar familie in Napels. Daarnaast had de familie een kind verloren. Maar de grootste aanleiding voor de ijzige sfeer in het portret zijn misschien wel de relatieproblemen tussen de Baron en de Barones. Degas had veel briefcontact met zijn tante en zij schreef hem vaak dat ze zeer ongelukkig was met haar verbitterde en afstandelijke echtgenoot. Zij had met haar jeugdliefde willen trouwen, maar dat had haar vader haar verboden. Misschien is dat de reden dat Degas het portret van de overleden vader naast Laura's hoofd heeft afgebeeld. Giovanna was een moederskindje en Giulia trok meer naar haar vader toe. Dit heeft Degas duidelijk in het portret weergegeven.

Het is opvallend dat Degas de Baron en de Barones nooit eerder dan in dit schilderij samen heeft weergegeven, terwijl hij van zijn nichtjes al veel studies samen had gemaakt. Het lijkt alsof hij de beschouwer niet wilde doen geloven dat ze een gelukkig huwelijk hadden.

De spanning in het gezicht van Laura, de onverschillige houding van de vader, de trieste sfeer en het 'gat' tussen beide echtgenoten zijn dus heel goed te verklaren.

Degas geeft op het formaat van een historiestuk een familiedrama weer.¹⁴ Het doek is monumentaal en bevat veel details, die een functie hebben in de psychologische betekenis. Degas lijkt zijn karakters niet anders te willen weergeven dan ze zijn en legt de onderhuidse spanningen bloot. De scherpe contouren en de afsnijding aan de rechterkant geven het schilderij een fotografisch karakter. Het thema doet denken aan de roman *Madame Bovary* (1856) van Gustave Flaubert¹⁵, waarin de hoofdpersoon ook een ongelukkig huwelijk heeft en regelmatig overspel pleegt en boven haar stand leeft om aan haar saaie leven te kunnen ontsnappen.¹⁶ Waarschijnlijk is Degas niet in aanraking gekomen met het boek toen hij het schilderij maakte, maar het kan goed zijn dat hij er indirect door beïnvloed is, omdat hij helemaal ingebed was in de Parijse kunstwereld.¹⁷

In dit portret heeft Degas de klassieke schildertraditie verbonden met een eigentijds psychologisch inzicht. Hij geeft de personen 'ten voeten uit' weer, maar hierin is de psychologie belangrijker dan de uiterlijke kenmerken van de personen en de ruimte. De hele compositie en alle details staan in dienst van het psychologische en je moet als het ware een laag dieper in het schilderij kijken om de werkelijke betekenis te begrijpen. Het zou daardoor naturalistisch kunnen zijn, omdat Degas de ware natuur van zijn modellen tot uitdrukking wil brengen. Maar een belangrijk kenmerk van het naturalisme is juist dat er niks 'achter' zit, dat je niet verder hoeft te kijken dan het verhaal dat zich direct op het doek afspeelt. Het formaat, de detaillering en de monumentaliteit passen binnen het naturalisme, maar het onderwerp en de boodschap zijn van een andere aard. Bovendien worden er geen hardwerkende arbeiders afgebeeld, maar familieleden van adel.

¹⁴ Jean Sutherland Boggs e.a., *Degas: catalogue d'une exposition circulante*, tent. cat. Parijs (Galeries nationales du Grand Palais) 1988, p. 81.

¹⁵ Ian Dunlop, *Degas*, Londen 1979, p. 43.

¹⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Amsterdam 1995¹³ (1858).

¹⁷ Jean Sutherland Boggs, 'Edgar Degas and the Bellellis', *The art bulletin* (1955) (juni), p. 133.

Portretten in een kantoor (New Orleans) (1873)



Afb. 2 Degas, Portretten in een kantoor (New Orleans) of De katoenfabriek in New-Orleans, 1873, Olieverf op doek, 73x92cm, Musée des Baux-Arts, Pau.

Dit doek maakte Degas toen hij op bezoek was bij zijn familie in New Orleans.

De moeder van Degas, Céleste, maakte deel uit van de familie Musson, die afkomstig was uit New Orleans.¹⁸ Haar vader, Germain Musson, had daar fortuin gemaakt in de katoenindustrie en verhuisde later met zijn gezin naar Parijs. Een van zijn zonen, Michel Musson, ging terug naar Louisiana om de zaken verder te regelen.¹⁹ Later vertrokken ook twee broers van Degas, René en Achille, naar Amerika om een eigen bedrijf in de katoenindustrie op te starten. New Orleans had een belangrijke haven en stond bekend als een plaats voor ondernemende handelaren.²⁰

Door het felle licht in Louisiana kon Degas niet buiten, bij de Mississippi schilderen. Daarom deed hij het binnen, in het huis van zijn oom.²¹

Op het schilderij zijn veel personen te zien, allemaal verdiept in hun eigen bezigheden.

Michel Musson zit op de voorgrond van het kantoor en test een monster van de katoenplantage. Helemaal rechts staat John Livaudais, een van de zakenpartners van Musson, gebogen over comptabiliteitsboeken.²² Hij is de kashouder.

¹⁸ John Rewald, 'Degas and His Family in New Orleans', in: John Rewald e.a. *Edgar Degas. His family and friends in New Orleans*, tent.cat. New Orleans (Isaac Delgado Museum of Art) 1965, p. 13.

¹⁹ Baumann 1994 (zie noot 7), p. 201.

²⁰ Rewald 1965 (zie noot 17), p. 12.

²¹ Rewald 1965 (zie noot 17), p. 21.

²² Rewald 1965 (zie noot 17), p. 22.

In het midden zit René Degas, verdiept in de lokale krant *The Times-Picayune*. Daarachter, op een hoge kruk, zit James Prestidge, de andere zakenpartner van Musson. Hij zit met iemand te praten die notities maakt in een notitieboek. Dit is waarschijnlijk een van de klanten.

William Bell, de schoonzoon van Musson, zit op de tafel bedekt met verschillende balen katoen. Hij geeft een monster aan een klant die de koopwaar onderzoekend bekijkt en voelt.²³

Helemaal links, leunend tegen het binnenvenster, staat Achille Degas. Hij staat er ontspannen bij en lijkt de anderen te observeren.

De andere personen die zijn afgebeeld zijn waarschijnlijk werknemers (rechtsvoor) en klanten (achterin).

Ondanks de zwarte pakken en de zwarte hoeden van de heren heeft het doek geen sombere sfeer. Dit komt waarschijnlijk door de lichte binnenramen, de houten vloer en de zachtgroene wanden. Ook het wit van de krant en het katoen op de tafel heffen het donkere gedeeltelijk op.

In tegenstelling tot in *De familie Bellelli* bevat deze compositie een vluchtpunt, waar alle lijnen naartoe leiden en waardoor een bepaalde 'vaart' wordt veroorzaakt. Hierdoor is het tafereel zeer levendig en wordt de bedrijvigheid in het kantoor goed tot uitdrukking gebracht.

Het feit dat zowel Achille als René niet aan het werk is, kan verklaard worden doordat ze niet in hun eigen kantoor zijn, maar op bezoek bij hun oom om even een praatje te maken en te kijken hoe de zaken ervoor staan.²⁴

De werkgewoonten van Degas maken het onwaarschijnlijk dat het schilderij op locatie is gemaakt. Dit wordt bevestigd door een schets van alleen de tafel die Degas als voorstudie maakte. Waarschijnlijk bestudeerde hij de ruimte eerst grondig en maakte hij portretten van alle personen apart, die hij daarna samenvoegde tot het uiteindelijke schilderij in zijn tijdelijke atelier in het huis van zijn oom.²⁵ Degas had met dit portret een speciale bedoeling. Hij wilde het met een handelaar naar Londen sturen die het dan wellicht aan een industrieel uit Manchester kon verkopen.

Degas dacht dat de Engelsen interesse hadden in grote doeken met narratieve scènes van het dagelijks leven, met veel details en veel verschillende figuren en acties.²⁶ Verder maakte hij in New Orleans meer spontane, minder ingewikkelde doeken, die als 'betere kunst' werden gezien.²⁷

Oorspronkelijk wilde hij het aan de textielfabrikant William Cotrill verkopen, maar die hield niet van avant-garde kunst en bezat helemaal geen kunst die gerelateerd was aan de katoenindustrie.²⁸ Het narratieve, monumentale met veel details werd dus in Engeland als modern gezien.

In ieder geval werd het schilderij in de tijd van Degas als modern gezien. Het bevat verschillende karakteristieken uit het naturalisme: het narratieve, de alledaagse werkelijkheid, de details, de arbeider en de fotografische scherpte. Het lijkt een snapshot van een gewone werkdag op het kantoor te zijn. In werkelijkheid is het doek echter wel zorgvuldig gecomponeerd en in verschillende stadia gemaakt. Het houdt eigenlijk het midden tussen een familieportret en een genre stuk. Het is

²³ Rewald 1965 (zie noot 17), p. 22.

²⁴ Baumann 1994 (zie noot 7) p. 31.

²⁵ Rewald 1965 (zie noot 117), p.22.

²⁶ Jean Sutherland Boggs, 'Degas. The Painter in New Orleans', in: John Rewald e.a. *Edgar Degas. His family and friends in New Orleans*, tent.cat. New Orleans (Isaac Delgado Museum of Art) 1965, p. 88.

²⁷ Boggs 1965 (zie noot 19), p. 89.

²⁸ Marilyn R. Brown, 'Degas and "A cotton office in New Orleans"', *The Burlington magazine* (1988) (maart), p. 217.

zowel een collectie portretten als de beschrijving van de wereld op een bepaald moment.²⁹

Tijdgenoten van Degas waren te spreken over dit werk. Zo schreef de naturalistische auteur Joris-Karl Huysmans: "Degas heeft de stomme achtergronden waar schilders zo van houden, vermeden".³⁰

Ook Émile Zola was enthousiast: "Degas schildert met een verbazende waarheidsgetrouwheid de mensen van onze hedendaagse wereld."³¹

Het schilderij doet net als *De familie Bellelli* denken aan de Hollandse meesters uit de zeventiende eeuw, bijvoorbeeld *De staalmeesters* van Rembrandt (zie bijlage 2).

Degas slaagt er in beide werken in om de klassieke stijl te combineren met een modern psychologisch inzicht en, ondanks een uitgedachte compositie, de mensen weer te geven zoals ze in werkelijkheid zijn. Alle details dragen bij aan het zichtbaar maken van die werkelijkheid.

Ondanks het kleinere formaat staat *Portretten in een kantoor* dichter bij het naturalisme dan *De familie Bellelli*, omdat het naast de monumentaliteit, detaillering en fotografische afsnijding minder psychologisch is. Het is een verhalende scene van een gewone dag op een kantoor in plaats van een weergave van de gedachten en gevoelens van de personen. Wederom zijn dit geen arbeiders uit de laagste klasse en verkeren ze niet in slechte omstandigheden, wat het moeilijk maakt om dit schilderij volledig naturalistisch te noemen. Toch zijn er binnen het naturalisme ook doeken te vinden die het dagelijks leven in de stad als onderwerp hebben en iets luchtiger zijn. Binnen die categorie is *Portretten in een kantoor* goed te plaatsen.

²⁹ Dunlop 1979 (zie noot 15), p. 104.

³⁰ Esther Darley, *De tijd van Degas*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum Den Haag) 2002, p. 109.

³¹ Darley 2002 (zie noot 29), p. 109.

III. Vrouwen in het werk van Degas

In de jaren '70 en een deel van de jaren '80 van de negentiende eeuw wordt het werk van Degas gedomineerd door werkende vrouwen uit de arbeidersklasse. Deze vrouwen zijn globaal onder te verdelen in vier groepen: danseressen, wasvrouwen en strijksters, hoedenmaaksters en baadsters. Al deze vrouwen maakten daarnaast deel uit van de zwarte onderwereld van de prostitutie. Als eerste zal de sociale situatie van de vrouwen geschetst worden.³² Hoe gaf Degas deze vrouwen weer en wat wilde hij daarmee duidelijk maken? En welke naturalistische elementen zijn er in de werken te zien?

In de jaren 1839 en 1840 was dans alleen voorbehouden aan de rijkste mensen. Rond de jaren 1870 was dat veranderd in licht entertainment.³³ Dans was niet meer alleen bestemd voor de rijkste mensen en werd veel meer iets van het gewone volk.

De danseressen kwamen vaak uit de arbeidersklasse, en het is lastig om goede informatie te vinden over de werkomstandigheden. Het was in ieder geval een hard bestaan. Lichamelijk moesten de danseressen in topconditie zijn, ze moesten veel trainen en hadden elke avond optredens. Daarbij kregen ze vaak slecht betaald. Het talent van een danseres was minder belangrijk dan haar uiterlijk. Zodra je de Opéra als danseres binnenkwam was je een hoer van de hogere klasse.³⁴

Wasvrouwen werden traditioneel gezien als sexy en toegankelijk. De was werd gebracht en gehaald aan huis, dus kon een wasvrouw er gemakkelijk nog een baantje als prostituee naast hebben.

Ze maakten lange dagen, vaak 15-18 uur per dag, ze kregen weinig loon en hadden slechte werkomstandigheden.³⁵ De strijksters dronken veel om het zware bestaan vol te houden.³⁶

De bourgeoisie seksualiseerde de wasvrouwen en strijksters om ze niet serieus te hoeven nemen.³⁷ Degas nam ze wel serieus en riep daarmee veel controverse bij de mensen op, die niet wisten hoe ze op deze weergaven van de realiteit moesten reageren.

Ook het thema van de hoedenmaaksters gaat over moderniteit en prostitutie.³⁸

Assertief en dubbelzinnig gedrag van vrouwen was steeds normaler, in alle verschillende klassen. zowel baadsters als hoedenmaaksters werden immoreel gevonden. Met de manier waarop Degas ze weergeeft wordt die immoraliteit verkleind.³⁹

Een belangrijk verschil tussen de was- en strijkvrouwen en de baadsters enerzijds, en de hoedenmaaksters anderzijds, is dat de hoedenmaaksters trotser op hun werk waren.⁴⁰

De eerste vraag die je bij de baadsters kunt stellen is: wat voor vrouwen zijn dit?

Het zijn in ieder geval geen vrouwen uit de middenklasse, want het was obscene om die naakt weer te geven. Veel mannen uit de middenklasse zagen wel prostituees, maar hadden hun eigen vrouw

³² Alle aangehaalde informatie in dit hoofdstuk is afkomstig van de volgende bron: Eunice Lipton, *Looking into Degas. Uneasy images of women and modern life*, Berkeley 1986.

Eunice Lipton is een feministische kunsthistorica van Franse kunst en deze informatie moet dan ook vanuit een feministisch oogpunt geïnterpreteerd worden.

³³ Eunice Lipton, *Looking into Degas. Uneasy images of women and modern life*, Berkeley 1986, p. 13.

³⁴ Ibidem (noot 33), p. 79.

³⁵ Ibidem (noot 33), p. 129.

³⁶ Ibidem (noot 33), p. 131.

³⁷ Ibidem (noot 33), p. 134.

³⁸ Ibidem (noot 33), p. 151.

³⁹ Ibidem (noot 33), p. 152.

⁴⁰ Ibidem (noot 33), p. 153.

nog nooit naakt gezien.

Daarbij was het in de ogen van de negentiende-eeuwers niet gebruikelijk om vrouwen bij een bad af te beelden. Er werd geadviseerd om niet te veel te baden omdat het ongezond zou zijn.⁴¹

Prostituees echter, moesten baden om geslachtsziekten te voorkomen. Een badkuip was daarom een teken van prostitutie.⁴² Het weergeven van de baadsters was voor Degas een manier om de Parijse prostitutie zichtbaar te maken.

Vaak werden danseressen in afbeeldingen geïdealiseerd. Er werd vooral op hun seksualiteit gefocust. Degas laat in zijn pastels zien dat ze hard moesten werken⁴³ en focust op de aseksualiteit van de danseressen. Bij hem voeren ze niet langer een show op, maar zijn ze zichzelf in een repetitie, als ze de coulisse ingaan, of na een optreden.⁴⁴ Hij geeft de moderne tijd weer door een soort nerveuze energie en gefragmenteerde vormen en ruimtes.⁴⁵ Op deze manier wilde hij de danseres als object van uitstalling demystificeren.⁴⁶ Daardoor zijn ze geen lustobject meer, maar worden ze weer mensen.

Dit is goed te zien in *Wachten* (afb. 1). Een danseres zit op een bankje te wachten, samen met haar moeder. Beide kijken ze naar de grond en lijken zich niet bewust te zijn van een toeschouwer. Het meisje pakt met haar hand haar enkel beet alsof ze pijn heeft. De gebogen houding drukt vermoeidheid uit. Dit is niet de betoverende verleidster die we gewend zijn te zien. Het is letterlijk een blik achter de schermen die de harde werkelijkheid van een arbeidster weergeeft.

In *Danseress* (afb. 2) is die vermoeidheid en pijn opnieuw te zien. Waarschijnlijk is dit een houding die danseressen vaak hadden, maar die nooit door iemand werd waargenomen.

Danseress in haar kleedkamer (afb. 3) geeft een blik door de open deur van een van de kleedkamers, waar een danseres zich klaarmaakt. Ze kijkt niet in de spiegel en lijkt totaal in haar eigen wereld te zijn. De danseressen van Degas hebben in de literatuur parallellen met *L'Asommoir* van Émile Zola (1876). Deze roman gaat over de sociaal seksuele gewoonten van danseressen en over de armoede en alcoholproblematiek bij de arbeidersklasse.⁴⁷

Veel critici vonden dat Degas de vrouwen op een lelijke en immorele manier afbeeldde, maar dit kwam waarschijnlijk omdat hij ze als een van de weinigen niet als decoratief en verleidelijk weergaf.⁴⁸ Bij de strijksters zijn de eenzaamheid en de vermoeidheid duidelijk zichtbaar. De vrouwen lijken te zijn vastgezet op hun plaats, alsof er geen uitweg voor hun situatie bestaat.⁴⁹ Dit zijn ook niet de sensuele vrouwen die we gewend zijn te zien op afbeeldingen.

In *Twee strijksters* (afb. 4) is te zien wat een krachtsinspanning de strijksters moesten leveren. De vrouw rechts staat gebogen en drukt met haar hele gewicht op het strijkwerk. De vrouw links is bezweet en heeft de drankfles vast. Haar ogen gesloten en haar mond geopend, lijkt ze het bijna van wanhoop uit te schreeuwen. De blauwe en oranje kleuren kunnen de uitputting niet verzachten. Ook de *Twee wasvrouwen* (afb. 5) moeten tot het uiterste gaan om de zware was voort te dragen. Ze hangen naar de andere kant om het gewicht van de was te compenseren en houden de manden met

⁴¹ Ibidem (noot 33), p. 168.

⁴² Ibidem (noot 33), p. 169.

⁴³ Ibidem (noot 33), p. 91.

⁴⁴ Ibidem (noot 33), p. 84.

⁴⁵ Ibidem (noot 33), p. 13.

⁴⁶ Ibidem (noot 33), p. 84.

⁴⁷ Ibidem (noot 33), p.122.

⁴⁸ Ibidem (noot 33), p.102.

⁴⁹ Ibidem (noot 33), p. 144.

beide handen beet. Net als de strijksters flirten ze niet met de beschouwer, maar zijn ze geconcentreerd op hun werk. Ze lijken stilgezet te zijn op hun plaats en de vrouw links lijkt uit de afbeelding te willen ontsnappen.

De strijkster (afb. 6) lijkt iets rustiger dan de andere twee strijksters. Ze kijkt de beschouwer aan, maar niet op een flirterige manier. Ze heeft geen wanhopige of uitgeputte blik in haar ogen, maar lijkt wel ingeklemd te zitten tussen haar strijkwerk en de muur. De grijstinten geven een sombere indruk.

De kunstwerken stralen iets moois uit, maar er is wel de fles wijn die het meteen verbindt met de harde realiteit. Je kunt daardoor niet alleen naar de formele aspecten van de werken kijken.⁵⁰ Ze hebben niet de nerveuze energie van de danseressen⁵¹, maar er zijn wel scherpe hoeken, gefragmenteerde vormen en figuren die uit het midden van de compositie staan zichtbaar. Hiermee laat Degas de sociale en psychologische instabiliteit naar voren komen en legt hij de nadruk op sociale en seksuele tegenstrijdigheid.⁵²

Bij de hoedenmaaksters wordt de beschouwer geplaatst IN de winkels, AAN de werktafels, VOOR de spiegel, en bijna IN de hoeden gedrukt. De verleidelijkheid van de hoedenmaaksters, die vaak in kunstwerken aanwezig is, is bij Degas afwezig. In *Hoedenwinkel* (afb. 7) is de vrouw niet in de macht van de blik van de beschouwer. Ze ziet er wel heel vrouwelijk uit, maar is niet sensueel en volledig geconcentreerd op haar werk.⁵³ Ze is niet beschikbaar op een seksuele manier.⁵⁴

De warme kleuren creëren een intieme, huiselijke sfeer, die heel anders is dan bij de wasvrouwen en strijksters.

De vrouw in *Het bad* (afb. 8) staat gebogen in een kleine badkuip en doopt de spons in het water om zichzelf te gaan wassen. De kuip staat in een kamer, waarschijnlijk een ruimte in een van de bordelen. Het baden werd gedaan bij binnenkomst van de klant, zodat die zeker wist dat de vrouw schoon was. Er was vaak een dienstmeid die de deur voor de vrouw openhield. Dit wordt ook beschreven in de naturalistische roman *Marthe* (1876) van Joris-Karl Huysmans.⁵⁵

In *Knielende vrouw* (afb. 9) droogt een vrouw zich af na het baden. Een dienstmeid komt binnen met een kopje koffie. Beide vrouwen zijn aan het werk: de baadster droogt zich vol overgave af en de dienstmeid ondersteunt haar met wat drinken. Ze kijken niet naar de beschouwer en gaan op in hun bezigheden. De pastel is heel kleurrijk en impressionistisch van stijl. De ruimte lijkt met licht en kleur overgoten te zijn.

Huysmans vond de afbeeldingen vol van vrouwenhaat, lelijk en wreed. Die mening werd door andere critici gedeeld.⁵⁶ Ze wisten niet hoe ze zich moesten verhouden tot deze vrouwen, omdat Degas niet duidelijk weergaf wie het precies waren. Op die manier veroorzaakte hij verwarring en probeerde hij het beeld van de seksuele stereotypes te doorbreken.⁵⁷

⁵⁰ Ibidem (noot 33), p. 142.

⁵¹ Ibidem (noot 33), p. 116.

⁵² Ibidem (noot 33), p. 147.

⁵³ Ibidem (noot 33), p. 162.

⁵⁴ Ibidem (noot 33), p. 163.

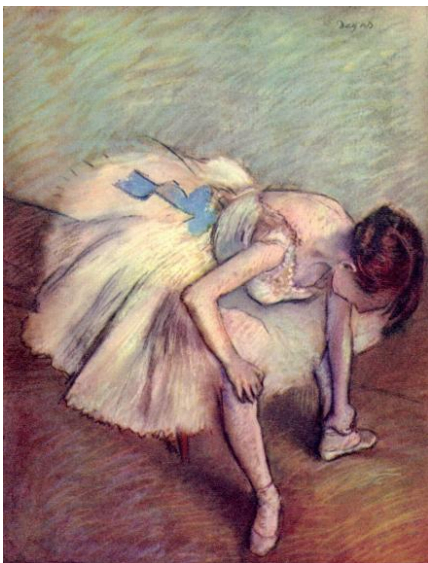
⁵⁵ Ibidem (noot 33), p. 174.

⁵⁶ Ibidem (noot 33), p. 180.

⁵⁷ Ibidem (noot 33), p. 185.



Afb. 3 Degas, *Wachten*, ca. 1882, Pastel op papier, Norton Simon, Inc., Museum of Art, Pasadena.



Afb. 4 Degas, *Danseres*, 1881-1883, Pastel op papier, Musée d'Orsay, Parijs.



Afb. 5 Degas, *Danseres in haar kleedkamer*, ca. 1879, Pastel op papier, 60x43 cm, Verzameling Oskar Reinhart.



Afb. 6 Degas, *Twee strijksters*, 1884, Olieverf op doek, 76x82 cm, Musée d'Orsay, Parijs.



Afb. 7 Degas, *Twee wasvrouwen*, 1876-1878, Gemengde techniek op karton, 46x61cm, Verzameling H.J. Sacks, New York.



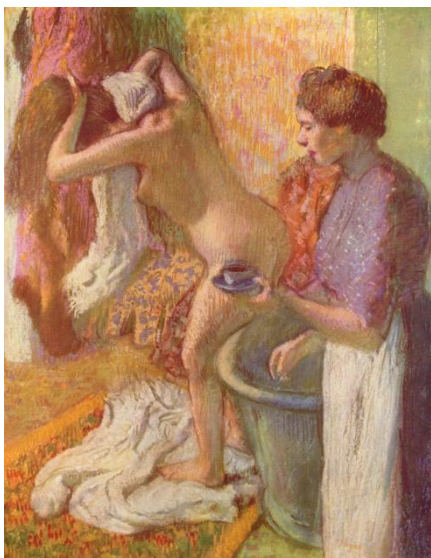
Afb. 8 Degas, *De strijkster*, ca. 1869, Pastel op papier, Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München.



Afb. 9 Degas, *De hoedenwinkel*, 1885, Olieverf op doek, 99x109 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.



Afb. 10 Degas, *Het bad*, ca. 1886, Pastel op papier, 70x70 cm, Hill-Stead Museum Farmington, Connecticut.



Afb. 11 Degas, *Na het bad*, 1883, Pastel op papier, 121x92 cm, Verzameling Durand-Ruel, New York.

Degas behoorde zelf tot de bourgeoisie, maar wist nooit precies welke positie hij in de maatschappij innam. Daardoor kon hij waarschijnlijk beter afstand nemen van de standaardopvattingen en zijn eigen sociale ambiguïteit in de beelden van de vrouwen uitdrukken.

Ook had Degas een aparte verhouding met vrouwen. Het is niet bekend dat hij ooit een relatie heeft gehad. De enige vrouwen waar hij waarschijnlijk omgang mee had waren familieleden of vrienden, of prostituees.

Als je naar de formele aspecten kijkt, behoren de danseressen, wasvrouwen en strijksters, hoedenmaaksters en baadsters eerder tot het impressionisme dan tot het naturalisme. Licht en kleur spelen een grote rol, de penseelstreken zijn breed, de formaten zijn klein, de monumentaliteit ontbreekt, er zijn weinig details te zien en het narratieve ontbreekt voor een groot deel.

Maar als je kijkt naar de inhoud en de boodschap is er zeker een naturalisme zichtbaar. Degas geeft de vrouwen weer hoe ze zijn en hoe ze hun dagelijkse arbeid uitvoeren. Hij idealiseert ze niet en focust eerder op het lelijke en asexuele dan op het charmante en verleidelijke. Hij zet de kijker aan het denken en is zich bewust van de bestaande stereotypen. Zoals Eunice Lipton het weergeeft in *Looking into Degas*: “Degas, the realist, painted what he saw, and he didn’t see women ironing in cozy corners.”⁵⁸

In alle schilderijen van vrouwen zijn een voyeurisme en intimiteit zichtbaar en soms een sensualiteit, die ontbreken in het naturalisme. Maar er zijn wel tekenen zichtbaar van prostitutie en uitbuiting, drank en vermoeidheid, zaken waar de arbeidsters dagelijks mee te maken hadden.

De beelden zijn esthetisch, maar de composities vaak hoekig, gefragmenteerd en afgesneden.

Wederom zijn er dus bepaalde naturalistische kenmerken te vinden, dit keer meer in de onderwerpskeuze dan in schilderstijl, formaat en detaillering.

⁵⁸ p. 116. Vrij vertaald: “Degas schilderde wat hij zag, en hij zag geen vrouwen strijken in knusse hoekjes.”

IV. Conclusie en suggestie voor vervolgonderzoek

Dit onderzoek richtte zich op de vraag in hoeverre Degas' werk naturalistische kenmerken vertoont. In *De familie Bellelli* wordt in de vorm van een groot portret op monumentale wijze en met een fotografische precisie een ongelukkig huwelijk weergegeven, waar de hele familie onder lijdt. Het schilderij bevat veel details die bijdragen aan de centrale, vooral psychologische boodschap. De afgebeelde personen zijn van adel en zijn niet aan het werk.

In *Portretten in een kantoor (New Orleans)* zien we dezelfde fotografische scherpste en afsnijding. Het doek toont op een narratieve en gedetailleerde manier een scene uit het dagelijks leven van een ondernemer en zijn zakenpartners. Het formaat is niet bijzonder groot en de arbeiders komen niet uit de laagste klasse, maar het doek sluit wel aan bij sommige stadse scènes uit het naturalisme. De danseressen, de wasvrouwen en strijksters, de hoedenmaaksters en de baadsters zijn stuk voor stuk vrouwen uit de arbeidersklasse die hard moeten werken om rond te komen en daar soms bijna onder bezwijken. Achter hun gewone leven schuilt een bestaan als prostituee, dat nodig is om te overleven in de harde maatschappij. Ondanks dat de formaten klein zijn, details en het narratieve ontbreken en de schilderstijl voornamelijk impressionistisch is, weet Degas door de onconventionele composities, de gefragmenteerde vormen en de inhoud wel een harde dagelijkse werkelijkheid te laten zien.

Op basis van alle genoemde elementen ben ik van mening dat deze werken in een bepaald opzicht als naturalistisch beschouwd kunnen worden. In geen van de besproken schilderijen zijn alle aspecten die volgens de definitie tot het naturalisme behoren aanwezig, maar Degas nam de werkelijkheid zeer nauwkeurig waar en gaf de mensen uit zijn eigen tijd weer zoals ze waren, zonder dat ze een show opvoerden. Door middel van een helder psychologisch inzicht wist hij de wereld van de personen op het doek te openbaren en hij had daarbij aandacht voor de sociale problematiek en de maatschappij waarin hij leefde. De thema's van de schilderijen sluiten meermaals aan op thema's uit naturalistische romans. In *De familie Bellelli* zijn voornamelijk de formele aspecten naturalistisch en is de psychologie nadrukkelijk aanwezig. Het onderwerp is niet naturalistisch, omdat het hier geen arbeiders betreft. De vrouwen zijn qua onderwerp naturalistischer, maar missen weer de precieze schilderstijl, de monumentaliteit en detaillering.

Ik denk dat voor het naturalisme inhoud en vormgeving beide van belang zijn. *De familie Bellelli* heeft die vormgeving maar mist de inhoud. De vrouwen hebben de naturalistische inhoud, maar niet de vormgeving. *Portretten in een kantoor* komt zowel qua vorm als inhoud het dichtste bij het naturalisme in de buurt en zou naar mijn mening naast een stadse scene uit het naturalisme tentoongesteld kunnen worden.

Degas heeft aan het eind van zijn leven gedurende een korte periode veel gefotografeerd. Hij is een van de weinige kunstenaars uit zijn tijd waarover veel bekend is met betrekking tot de fotografie en er zijn verschillende parallellen te zien tussen zijn schilderijen en zijn foto's. Helaas kon ik door de beperkte ruimte het interessante materiaal niet toevoegen.

Omdat de fotografie een belangrijk onderdeel van het naturalisme vormt, zou het interessant kunnen zijn om te kijken naar de overeenkomsten tussen de schilderijen en de foto's en een

eventuele wederzijdse invloed. *Edgar Degas, Photographer* (1998) van Daniel Malcolm is een boek dat goed als vertrekpunt kan worden genomen (zie bijlage 3).

Bibliografie

Baumann, Felix en Marianne Karabelnik, *Degas Portraits*, tent.cat. Zürich (Kunsthaus) 1994.

Boggs, Jean Sutherland e.a., *Degas: catalogue d'une exposition circulante*, tent. cat. Parijs (Galeries nationales du Grand Palais) 1988.

Boggs, Jean Sutherland, *Degas*, tent.cat. Chicago (The Art Institute) 1996.

Brown, Marilyn R. 'Degas and "A cotton office in New Orleans"', *The Burlington magazine* (1988) (maart).

Darley, Esther, *De tijd van Degas*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum Den Haag) 2002.

Dunlop, Ian, *Degas*, Londen 1979.

Finsen, Hanne, *Degas og familien Bellelli*, tent. cat. Kopenhagen (Ordrupgaard) 1983.

Keller, Harald, *Edgar Degas. Die Familie Bellelli*, Stuttgart 1962.

Lipton, Eunice, *Looking into Degas. Uneasy images of women and modern life*, Berkeley 1986.

Malcolm, Daniel, e.a., *Edgar Degas, photographer*, tent.cat. New York (The Metropolitan Museum of Art) 1998.

Rewald, John e.a. (red), *Edgar Degas. His family and friends in New Orleans*, tent.cat. New Orleans (Isaac Delgado Museum of Art) 1965.

Turner, Jane (ed), *The Dictionary of Art*, New York 1996.

Illustraties

Titelpagina

Degas, *In het café (Absint)*, 1875-1876, Olieverf op doek, 92x98 cm, Musée d'Orsay, Parijs.

1. Degas, *De familie Bellelli*, 1858-1867, Olieverf op doek, 200x250 cm, Musée d'Orsay, Parijs.
2. Degas, *Portretten in een kantoor (New Orleans)*, 1873, Olieverf op doek, 73x92 cm, Musée des Beaux-Arts, Pau.
3. Degas, *Wachten*, ca. 1882, Pastel op papier, Norton Simon, Inc., Museum of Art, Pasadena.
4. Degas, *Danseres*, 1881-1883, Pastel op papier, Musée d'Orsay, Parijs.
5. Degas, *Danseres in haar kledkamer*, ca. 1879, Pastel op papier, 60x43 cm, Verzameling Oskar Reinhart.
6. Degas, *Twee strijksters*, 1884, Olieverf op doek, 76x82 cm, Musée d'Orsay, Parijs.
7. Degas, *Twee wasvrouwen*, 1876-1878, Gemengde techniek op karton, 46x61cm, Verzameling H.J. Sacks, New York.
8. Degas, *De strijkster*, ca. 1869, Pastel op papier, Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München.
9. Degas, *De hoedenwinkel*, 1885, Olieverf op doek, 99x109 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.
10. Degas, *Het bad*, ca. 1886, Pastel op papier, 70x70 cm, Hill-Stead Museum Farmington, Connecticut.
11. Degas, *Na het bad*, 1883, Pastel op papier, 121x92 cm, Verzameling Durand-Ruel, New York.

Bijlagen

- I. Henri Fantin-Latour, *De familie Dubourg*, 1878, Olieverf op doek, 147x170 cm, Musée d'Orsay, Parijs.
- II. Rembrandt, *De staalmeesters*, 1662, Olieverf op doek, 191.5 × 279 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Herkomst illustraties

Alle illustraties zijn afkomstig van Wikimedia Commons,
<http://commons.wikimedia.org/wiki/Edgar_Degas>, 21 januari 2010.

Bijlage 1



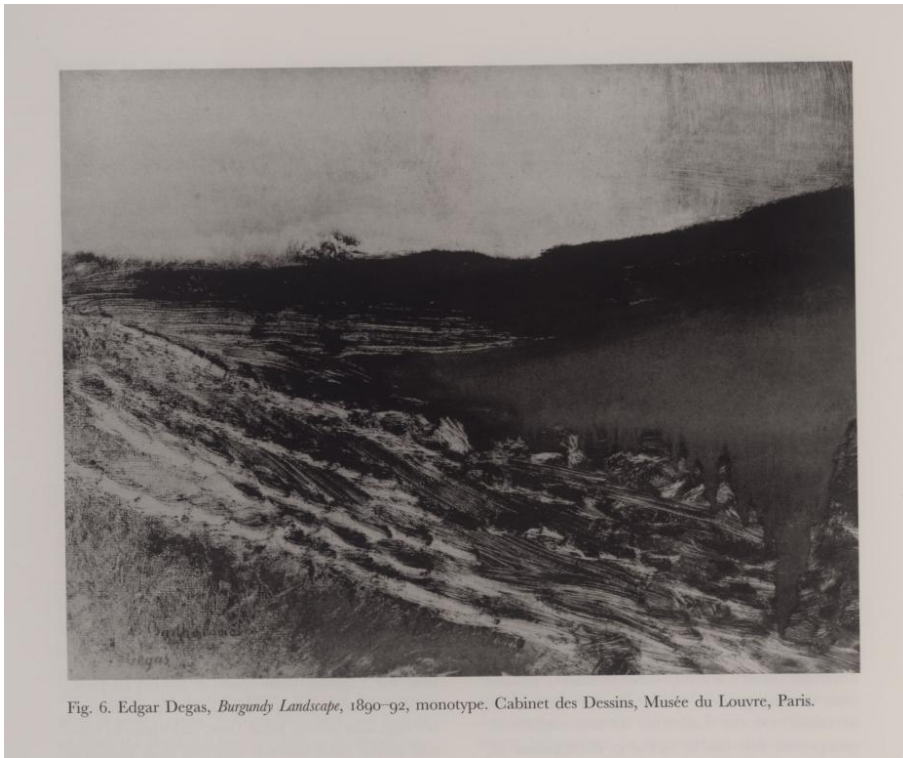
Afb. 1. Henri Fantin-Latour, *De familie Dubourg*, 1878, Olieverf op doek, 147x170 cm, Musée d'Orsay, Parijs.

Bijlage 2

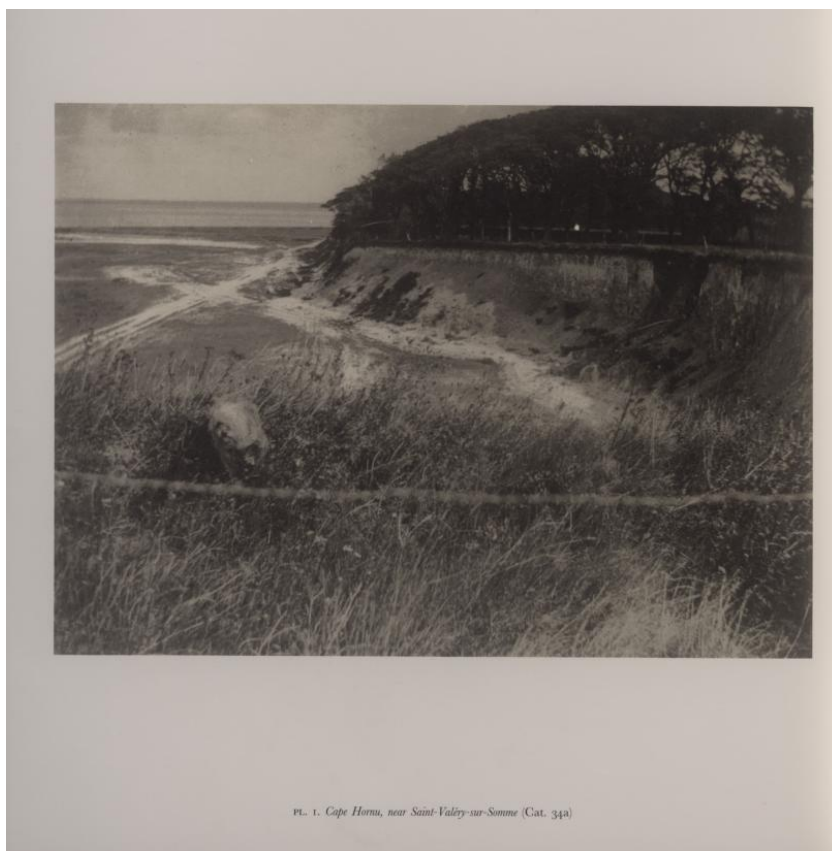


Afb. II. Rembrandt, De staalmeesters, 1662, Olieverf op doek, 191.5 × 279 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Bijlage 3



Figuur 2 Monotype



Figuur 3 Foto



Figuur 4 Foto

pl. 2. *The Hoardel Road, near Saint-Valéry-sur-Somme (Cat. 35a)*



Figuur 5
Portretfoto

nr. 7. *Louise Holley Reading in Digits* (Cat. 3a)



Fig. 20. Edgar Degas, *Woman Ironing*, 1885-95, albumen or gelatin silver print. Formerly Collection Marcel Guérin; present whereabouts unknown. (Cat. 39a)



Fig. 21. Edgar Degas, *Woman Ironing*, 1874-78, oil on canvas. Formerly Collection Madame Jacques Doucet, Neuilly; present whereabouts unknown.



Fig. 22. Edgar Degas, *Women Ironing*, 1885-95, albumen or gelatin silver print. Formerly Collection Marcel Guérin; present whereabouts unknown. (Cat. 38a)



Fig. 23. *Women Ironing*, ca. 1876, oil on canvas, prior to Degas's reworking of the canvas in the mid-1880s (negative of fig. 22).

Figuur 6 Foto's (links) van schilderijen (rechts)