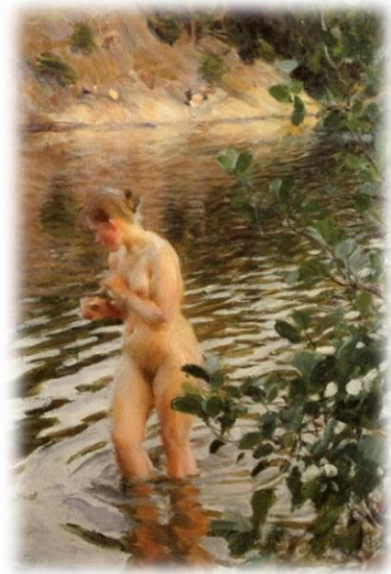


Venus

versus

‘het meisje van hiernaast’

Een onderzoek naar de verbeelding van het naakte menselijk lichaam binnen het naturalisme



Susan Veldmeijer
3468437
OWG Naturalisme
Dr. Saskia de Bodt en Dr. Herwig Todts
Januari 2012

Inhoudsopgave

Voorwoord	1
Inleiding	2
1. Naakt versus bloot	3
1.1. Het naakt als esthetisch genoeg	3
1.1.1. Academische richtlijnen	3
1.1.2. Manet en Courbet	4
1.1.3. Het naturalistisch vrouwelijk naakt	5
1.1.4. Het naturalistisch mannelijk naakt	6
1.2. De heldhaftige arbeider	7
1.3. De menselijke Christus	8
1.4. Het ontblote lichaamsdeel als teken van armoede	9
1.5. Het ontblote lichaamsdeel als symbool voor medische vooruitgang	9
2. Het naakt als onderdeel van het naturalistisch artistiek procedé	10
2.1. Schilderen naar het naaktmodel	10
2.2. Fotografie	10
3. Het naakt: een vergelijking tussen het naturalisme en andere contemporaine kunststromingen	11
3.1. (Post)impressionisme	11
3.2. Symbolisme	13
Tot slot	14
Bibliografie	16
Lijst van afbeeldingen	17

Voorwoord

In dit paper worden de betekenis en de uiterlijke verschijningsvorm van het naakte menselijk lichaam binnen de kunststroming van het naturalisme nader beschouwd. Het is geschreven naar aanleiding van de onderzoekswerkgroep Naturalisme in de periode december 2011-januari 2012. Dank gaat uit naar de docenten dr. S. de Bodt en dr. H. Todts voor hun begeleiding en adviezen.

Inleiding

Sinds mensenheugenis vormt het naakte menselijk lichaam een belangrijk aspect van de beeldende kunst. Door de tijden heen heeft het verschillende betekenissen gehad: het lichaam als symbool voor fertiliteit en erotiek, het naakte lichaam als representatie van het lijden van Christus of het lichaam als toonbeeld van de ideale schoonheid. Deze laatste vorm had zijn oorsprong in de antiek Griekse cultuur en werd vanaf de Renaissance, een periode waarin men bewust teruggreep op de klassieken, tot ver in de negentiende eeuw gangbaar in de Westerse beeldende kunst.¹ Rond 1850 ontstond er bij verschillende kunstenaars langzaam weerstand tegen deze manier van verbeelding. In plaats van het te idealiseren, wilde men het lichaam benaderen zoals het in werkelijkheid was.² Deze attitude vond zijn weerslag binnen verschillende kunststromingen van die tijd zoals het realisme, naturalisme en impressionisme. In dit paper zal hierop verder ingegaan worden met als uitgangspunt het naturalisme. Deze internationaal georiënteerde kunststroming beleefde zijn hoogtepunt in de periode 1870-1900 en liet zich kenmerken door een contemporaine rurale en stedelijke thematiek, een objectieve en gedetailleerde weergave van de werkelijkheid, een directe en onpersoonlijke stijl en de toepassing van vernieuwende technische procedés als fotografie bij de vervaardiging van werken.³

In dit paper wordt getracht op de volgende vragen antwoord te geven: wat was de rol van de verbeelding van het naakte menselijk lichaam binnen het naturalisme en hoe verhield dit zich met andere contemporaine kunststromingen en de richtlijnen vanuit de academie? Teneinde deze vragen te kunnen beantwoorden wordt onder andere ingegaan op het verschil tussen naakt en bloot, de academische en maatschappelijke invloed op de verbeelding van het naakt, en verschillende kunstenaars, waaronder naturalisten, die het naakt hebben geïntegreerd in hun werk.

¹ M. Gill, *Image of the Body. Aspects of the Nude*, London/New York 1989, pp. voorwoord.

² J. Sillevs, *De naakte waarheid. Courbet en het 19^e-eeuwse naakt*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum) 2006, p. 150.

³ G.P. Weisberg, *Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse*, New York 1992, pp. voorwoord.

1. Naakt versus bloot

Teneinde antwoord te kunnen geven op bovenstaande vragen is het nodig een definitie van het naakt te geven. Het naakt duidt op een gekunstelde verbeelding van het, minstens voor de helft ontklede, menselijk lichaam, waarbij geen sprake is van gêne bij het model en de beschouwer.⁴ Naakt onderscheidt zich hierin van het begrip bloot. Deze term wijst ook op het onbedekte lichaam, maar dan vaak op een kleiner gedeelte en gaat wel gepaard met schaamte.⁵ Het naakt dan wel bloot vertegenwoordigen in verschillende gedaantes een deel van het naturalisme.

1.1 Het naakt als esthetisch genoeg

1.1.1 Academische richtlijnen

Verschillende naturalistische kunstenaars hebben het naakt in hun werk geïntegreerd teneinde de esthetische aspecten, maar ook het natuurlijke karakter van het menselijk lichaam te benadrukken.⁶ Hun benaderingswijze week af van de contemporaine publieke en academische conventies omtrent het naakt. Volgens de negentiende-eeuwse esthetische normen bezat het ideale naakt een gestroomlijnd lichaam zonder zichtbare genitaliën en schaamhaar.⁷ Tot ver in de negentiende eeuw waren er twee geaccepteerde manieren om het naakt te representeren. De eerste was de, op de Klassieken geïnspireerde en door de academie en Salon uitgedragen, verbeelding van het geïdealiseerde naakt binnen een mythologische, allegorische of historische context. De andere geaccepteerde weergave van het naakt betrof de romantische benadering, waarin ontklede vrouwen werden gerepresenteerd binnen een exotische entourage als badhuis of harem.⁸

Verder bestond er een duidelijk verschil tussen de weergave van mannen en vrouwen. Mannen hadden sterk geaccentueerde spiermassa's, een ferme kaaklijn en een ruwe huid, terwijl vrouwen over gladde ronde contouren beschikten.⁹ Deze tegenstellingen waren onder andere het product van de maatschappelijke realiteit van de negentiende eeuw. In deze tijd was sprake van de opkomst van de burgerij. Deze nieuwe sociale en economische klasse zag de familie als basis van de samenleving.¹⁰ Gesterkt door de toen gangbare biologische en religieuze overtuiging dat mannen en vrouwen essentieel verschillende wezens waren, bestond er binnen het gezin een vaste rolverdeling: de man als hoofd en kostwinner, de vrouw als liefhebbende moeder en echtgenote.¹¹ Aan beide seksen werden verschillende karaktereigenschappen

⁴ K. Clark, *The Nude. A Study of Ideal Art*, London 1956, p. 1.

⁵ H. Klarenbeek, *Naakt of bloot. Vrouwelijk naakt in de negentiende eeuw*, Arnhem 2006, p. 7.

⁶ P. Ten-Doesschate Chu, *Nineteenth Century Art*, New Jersey 2006² (2003), p. 453.

⁷ Ten-Doesschate Chu 2006 (zie noot 6), p. 285.

⁸ Klarenbeek 2006 (zie noot 5), pp. 94-97.

⁹ T. Garb, *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, London 1998, p. 11.

¹⁰ Klarenbeek 2006 (zie noot 5), p. 15.

¹¹ Garb 1998 (zie noot 9), p. 11.

toegekend. De man gold als sterk en viriel, de vrouw als passief en zwak wezen.¹² Teneinde de samenleving goed te kunnen laten functioneren was het van essentieel belang dat zowel mannen als vrouwen zich in uiterlijk en gedrag conformeerden aan hun onderlinge tegenstellingen. Het negentiende-eeuwse lichaam was daarom de drager van het verschil. De beeldende kunst was een geschikt medium om het contrast tussen mannen en vrouwen inzichtelijk te maken.¹³ Het gegeven dat hieraan voldaan werd door veel kunstenaars, maar ook het feit dat zowel in de classicistische als de romantische werken de geïdealiseerde lichamen weinig met de werkelijkheid van doen hadden en dat zij binnen een imaginaire wereld verbeeld werden, maakte het naakt aanvaardbaar voor de negentiende-eeuwse beschouwer.¹⁴

1.1.2 Manet en Courbet

Eén van de kunstenaars die de toen gangbare picturale normen uitdaagde met zijn schilderijen was Edouard Manet (1832-1883). Zijn *Déjeuner sur l'herbe* (1863, afb. 1) en *Olympia* (1863, afb. 2) braken op meerdere punten met de academische regels.¹⁵ De werken, waarvan de thematiek terug te voeren was op de Renaissance, vertoonden in tegenstelling tot het tot dan toe gebruikelijke geïdealiseerde naakt in een imaginaire context, ontklede vrouwen met reële en geïndividualiseerde lichaamsverhoudingen in een omgeving met verwijzingen naar de contemporaine werkelijkheid. Verder stonden de scherpe contrasten van licht en donker in de schilderijen mijlenver af van de zachte overgang van kleur, die gebruikelijk was binnen de academische praktijk.¹⁶ De schilderijen, beiden afgewezen bij de officiële Salon, zorgden voor een schandaal. Het publiek en de kunstcritici beschouwden de in de werken aanwezige verwijzingen naar prostitutie, zoals de plaatsing van het model op het bed, de eigentijdse kleding van de mannen op *Déjeuner sur l'herbe* en de titel *Olympia*, een professionele naam gebruikt door vrouwen van lichte zeden als vulgair.¹⁷ Deze reactie is kenmerkend voor de negentiende eeuw, een tijd waarin buitenechtelijk verkeer en prostitutie taboe waren, maar tegelijkertijd werden beschouwd als een noodzakelijk kwaad.¹⁸ *Olympia* en *Déjeuner sur l'herbe* vormden ook een confrontatie met de traditionele rol van de vrouw op het gebied van seksualiteit. Voor respectabele dames was het in tegenstelling tot mannen niet gepast zich over te geven aan hun geslachtsdrift. In de beeldende kunst werd deze bescheiden en passieve houding gecombineerd met het geïdealiseerde naakt.¹⁹ Een illustratie hiervan is *Naissance de Venus* (1863, afb. 3) van Alexandre Cabanel (1823-1889), een schilderij wat in tegenstelling tot *Déjeuner sur l'herbe* op dezelfde Salon wel bewondering oogstte. De distantie, gecreëerd door de geïdealiseerde vormen van de godin, en haar contrasterende sensuele houding en schuchtere maar uitnodigende blik naar de beschouwer riepen in die

¹² Klarenbeek 2006 (zie noot 5), pp. 15-16.

¹³ Garb 1998 (zie noot 9), p. 11.

¹⁴ Klarenbeek 2006 (zie noot 5), pp. 94-97.

¹⁵ Ten-Doesschate Chu 2006 (zie noot 6), p. 296

¹⁶ Ten-Doesschate Chu 2006 (zie noot 6), pp. 296-297.

¹⁷ Gill 1989 (zie noot 1), p. 303.

¹⁸ Klarenbeek 2006 (zie noot 5), pp. 16-17.

¹⁹ Klarenbeek 2006 (zie noot 5), pp. 15-17.

tijd een legitieme erotische spanning op.²⁰ Dit stond in schril contrast met *Olympia* en *Déjeuner sur l'herbe*, waar de vrouwen, zich bewust van hun naaktheid, de beschouwer zelfverzekerd en direct aankeken.²¹

In vergelijking met Manet verbeeldde de realist Gustave Courbet (1819-1877) het vrouwenlichaam in zijn schilderij *L'Origine du monde* (1866, afb. 4) op een nog meer controversiële manier. Niet eerder had een Westerse kunstenaar het vrouwelijk geslachtsdeel op een dusdanige provocatieve manier weergegeven en daarmee de openbaarheid opgezocht.²²

1.1.3 Het naturalistisch vrouwelijk naakt

Zowel Manet als Courbet hadden een grote invloed op kunstenaars uit volgende generaties, waaronder de naturalisten. In hun streven eigentijds te zijn probeerde zij van de werkelijkheid uit te gaan, het menselijk lichaam individueel te benaderen en het natuurlijke karakter ervan te benadrukken.

De Zweedse kunstenaar Anders Zorn (1860-1920) schilderde vanaf de jaren tachtig van de negentiende eeuw verschillende vrouwelijke naakten in de open lucht. Het beeld van de badende vrouw was een traditioneel motief binnen de Westerse kunst. Zorn vernieuwde het door het vrouwelijk naakt te bevrijden van haar geïdealiseerde voorkomen en kunstmatige omgeving, die voorheen het motief zijn legitimatie verschafte. Geïntrigeerd door de werking van licht en atmosfeer op het menselijk lichaam en zijn omgeving, haalde de kunstenaar zijn model uit het atelier en plaatste het in de natuur, bij voorkeur aan zee of langs de oever van een rivier.²³ Om het spel van lichaam, water en reflectie kracht bij te zetten hanteerde hij in zijn impressionistisch georiënteerde werken van de jaren tachtig, zoals *Reflections* (1889, afb. 5), lichte, heldere kleuren en grote kleurcontrasten. In tegenstelling tot de impressionisten offerde Zorn hiervoor nooit de nauwkeurige afwerking van zijn schilderijen op.²⁴ In zijn latere werken, zoals het schilderij *Frileuse* (1894, afb. 6) illustreert, kregen zijn modellen meer volume en maakte hij gebruik van een meer donkere kleurstelling.²⁵ Zorns inspanningen leidde tot een oeuvre waarin het vrouwelijke naakt als natuurlijke vorm tussen andere verschijningen van de natuur werd geplaatst en opende daarmee de weg naar een bevrijde houding ten opzichte van het vrouwelijk lichaam.²⁶

De Amerikaanse schilder Alexander Harrison (1853-1930) verbleef een aantal jaar in Frankrijk, waar hij zijn voorliefde opdeed voor het schilderen en plein air.²⁷ Dit kwam onder andere tot uiting in zijn werk *In Arcadia* (1886, afb. 7), waarvoor hij vier vrouwelijke naakten plaatste in een bos. Deze keuze voor

²⁰ Ten-Doerschate Chu 2006 (zie noot 6), p. 285.

²¹ Gill 1989 (zie noot 1), p. 303.

²² Gill 1989 (zie noot 1), pp. 305-307.

²³ J. Cederlund, 'Introduction', in: J. Cederlund (red.), *Zorn. Masterpieces*, Malmö 2010, p. 13.

²⁴ B. Sandström, 'Reflections', in: Cederlund 2010 (zie noot 23), p. 84.

²⁵ G. Söderlund, 'Frileuse', in: Cederlund (zie noot 23), p. 116.

²⁶ Ten-Doerschate Chu 2006 (zie noot 6), p. 453.

²⁷ Weisberg 1992 (zie noot 3), p. 149.

omgeving kwam voort uit de morele controverse omtrent zijn werkwijze, waardoor Harrison genoodzaakt was zijn modellen te plaatsen in een beschutte omgeving, waar zij buiten het zicht van het publiek zouden zijn. Het boomrijke decor zorgde voor nieuwe artistieke uitdagingen. Zo heeft Harrison getracht de steeds veranderende lichtval binnen het bos en op de lichamen zo natuurlijk mogelijk weer te geven.²⁸ In zijn werk *In Arcadia* heeft Harrison het vrouwelijk naakt weliswaar gerepresenteerd binnen een idyllische omgeving, maar in tegenstelling tot de bij de Salon en academie geliefde geïdealiseerde naakten, heeft hij de lichamen van zijn modellen zo objectief mogelijk verbeeld in ongekleurde poses.²⁹

1.1.4 Het naturalistisch mannelijk naakt

In het midden van de negentiende eeuw ontstond een hernieuwde interesse in het verbeelden van het mannelijk naakt. In tegenstelling tot traditionele representaties van het naakt werd het mannelijk lichaam geplaatst binnen een contemporaine context, ontdaan van de traditionele verwijzingen naar mannelijkheid zoals wapens, heldhaftige pose en strategisch geplaatste lichaamsbedekking.³⁰ Het lichaam zelf werd de graadmeter van moderne mannelijkheid.³¹

De Franse schilder Gustave Caillebotte (1848-1894) ontdeed met zijn, naar het impressionisme neigende, werk *Homme au bain* (1884, afb. 8) het mannelijk naakt van al zijn heroïek. Op het schilderij toonde hij binnen een sober interieur een goedgebouwde man die bezig was met het dagelijkse ritueel van lichaamsverzorging. De brute realiteit en tegelijkertijd de kwetsbaarheid van het bestaande lichaam in een eigentijdse ruimte was confronterend voor het publiek wat gewend was aan de traditionele heroïsche afbeeldingen van mannelijkheid. Verder was het baadritueel van de man, een tafereel wat vanouds met Bijbelse en mythologische vrouwfiguren geassocieerd werd, omstreden in een tijd waarin de kunst de essentiële verschillen tussen mannen en vrouwen moest uitdragen.³² Ondanks deze controverse werd in de jaren tachtig en negentig van de negentiende eeuw het badend mannelijk naakt een belangrijk gegeven binnen de naturalistische kunst.³³

Eén van de kunstenaars die zich hiermee heeft beziggehouden is Henry Scott Tuke (1858-1929). Deze schilder, die het mannelijk naakt mogelijk vanuit zijn seksuele voorkeur als belichaming van schoonheid zag, vervaardigde verschillende werken met als motief naakte adolescenten jongens te midden van een waterrijke omgeving.³⁴ Uit zijn schilderij *Bathers* (1888, afb. 9), waarin hij de figuren op een gedetailleerde natuurgetrouwe wijze weergaf, blijkt Tukes voorliefde voor het schilderen in de open lucht als manier om

²⁸ Weisberg 1992 (zie noot 3), p. 150.

²⁹ Weisberg 1992 (zie noot 3), p. 151.

³⁰ Garb 1998 (zie noot 9), p. 26.

³¹ Garb 1998 (zie noot 9), p. 28.

³² Garb 1998 (zie noot 9), p. 28.

³³ Ten-Doesschate Chu 2006 (zie noot 6), p. 407.

³⁴ C. Wallace, *Catching the Light. The Art and Life of Henry Scott Tuke 1858-1929*, Edinburgh 2008, p. 11.

de werking van het licht op het menselijk lichaam te onderzoeken.³⁵ De verbeelding van het jeugdige naakt was in de negentiende eeuw niet omgeven met seksuele implicaties, zoals heden ten dage het geval zou zijn, maar gold als uiting van puurheid. Dit nam niet weg dat Tukes schilderijen populair waren bij hen die op zoek waren naar een visuele manifestatie van hun homoseksuele gevoelens.³⁶

De Amerikaan Thomas Eakins (1844-1916), een volgens eigen zeggen onafhankelijk kunstenaar die door zijn moderne thema's, de erkenning van de fotografie als artistiek hulpmiddel en zijn gedetailleerde manier van werken overeenkomsten vertoonde met de naturalisten, schilderde in 1884-85 *The Swimming Hole* (afb. 10).³⁷ Eakins, docent aan de academie van Pennsylvania, positioneerde in dit werk, naar aanleiding van een aantal zelfgemaakte foto's (1884, afb. 11), vijf badende studenten op een rotsachtige pier tegen een beboste achtergrond. Hij beeldde zichzelf zwemmend rechts onderin af. Het in een bevroren moment vastgelegde geïndividualiseerde naakt werd, versterkt door de landelijke omgeving, door Eakins als natuurlijke creatie gepresenteerd. De klassiek ogende poses van de mannen en de aan het zicht onttrokken genitaliën stonden echter wel op gespannen voet met de verder naturalistische uitwerking van de figuren.³⁸

1.2 De heldhaftige arbeider

De naturalisten betrokken het naakt ook in hun weergave van de, door de industrialisering nieuwe ontstane, werkende klasse. Dit uitte zich in het motief van de arbeider met ontklede gespierde torso. Belangrijk uitgangspunt hierbij was het tonen van de gevolgen van het geïndustrialiseerde bestaan op de werkende mens.³⁹ Een voorbeeld hiervan is de *Le puddleur au repos* (1884, afb.12) van Constantin Meunier (1831-1905). De zware fysieke belasting van het puddelen, oftewel het produceren van smeedijzer, is af te lezen uit de houding en gezichtsuitdrukking van de man. Daarbij geeft zijn gespierde torso, gecreëerd door het harde werken, hem een heroïsch karakter. Meunier evoceerde met zijn puddelaar bij de beschouwer zowel empathie als bewondering voor de arbeider.⁴⁰

Een andere voorbeeld van een schilderij waarin de arbeider als held van de moderniteit werd getoond is *Raboteurs de parquet* (1875, afb. 13) van Gustave Caillebotte. De kunstenaar beeldde zijn arbeiders af, geëngageerd in hun zware fysieke bezigheid van het schaven van een vloer. De magere gespierde lichamen, benadrukt door het door het raam invallende licht, representeerden in de ogen van de kunstenaar een nobele en authentieke vorm van mannelijkheid, die in het geval van de bourgeoisie was verzwakt. Verder bood dit motief de mogelijkheid om het menselijk lichaam ongeïdealiseerd te kunnen

³⁵ Wallace 2008 (zie noot 34), pp. 50-52.

³⁶ Wallace 2008 (zie noot 34), p. 52.

³⁷ Weisberg 1992 (zie noot 3), p. 167.

³⁸ L. Goodrich, *Thomas Eakins*, Cambridge (Mass)/London 1982, deel 1, p. 239.

³⁹ G.P. Weisberg 'Naturalistische thema's in tijden van verandering', in: G.P. Weisberg (red.), *Illusie en werkelijkheid. Naturalistische schilderijen, foto's, theater en film. 1875-1918*, tent.cat. Amsterdam/Helsinki (Van Gogh Museum/Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery) 2010, pp. 45-46.

⁴⁰ Ten-Doerschate Chu 2006 (zie noot 6), pp. 455-456.

tonen.⁴¹ Caillebotte verbond de arbeid van deze mannen met zijn eigen artistieke inspanningen. De schilderkunst was voor hem net als het schaven van een vloer een materiële praktijk.⁴²

De verbeelding van seminaakte arbeiders kon ook homo-erotische connotaties bevatten. De fysieke mannelijkheid van het werkende lichaam, de sociale betekenis hiervan en de manier waarop het uiterlijk door arbeid gevormd was, werd als zeer aantrekkelijk beschouwd door homoseksuele leden van de bourgeoisie.⁴³ Hamo Thornycroft (1850-1925) toonde met zijn sculptuur *The Mower* (1888, afb. 14) in tegenstelling tot Meunier en Caillebotte een romantisch beeld van de arbeider. Hij maakte zijn sculptuur naar aanleiding van een door hem waargenomen en op papier vastgelegde maaierende boer. In tegenstelling tot deze schets heeft Thornycroft in zijn sculptuur de arbeider met een naakte gladde gespierde torso in een landelijke idylle weergegeven en hiermee de schrijnende kanten van het werkende leven verhuld. De ambiguïteit tussen het gevoel van nabijheid en distantie bij de beschouwer, gecreëerd door het contrast tussen de driedimensionaliteit van het kunstwerk en de gepolijste, haast geïdealiseerde naaktheid van het lichaam, verhoogde het erotische karakter.⁴⁴

1.3 De menselijke Christus

Behalve in verbeeldingen van de arbeider nam het naakt ook een belangrijke plaats in binnen naturalistische religieuze voorstellingen. Ondanks de industrialisering, het groeiende materialisme en wetenschappelijke ontwikkelingen bleef het christelijk geloof sterk verankerd in de negentiende-eeuwse samenleving. De katholieke kerk probeerde in toenemende mate aansluiting te vinden bij de moderne wereld en spoorde de gelovigen aan tot een meer intense beleving van de religie. Binnen het naturalisme had dit tot gevolg dat de tot dan toe gebruikelijke symbolische beeldtaal werd ingewisseld voor een menselijke benadering van de christelijke thematiek. Het lijden van Christus moest toegankelijk worden gemaakt voor het gewone publiek. Een voorbeeld hiervan is de *Crucifixion* (1874, afb. 15) van Léon Bonnat (1833-1922). De negentiende-eeuwse beschouwer zal onmiddellijk gegrepen zijn door deze Christus, wiens lijden benadrukt werd door de gedetailleerde weergave van de magere torso, de gespannen benen met geprononceerde aderen en zijn getergde blik. Het naakte lichaam werd ingezet teneinde emotie bij het publiek te evoceren.⁴⁵

Vanuit ontevredenheid met contemporaine voorstellingen van de dood van Christus maakte de eerder genoemde kunstenaar Thomas Eakins zijn eigen versie van de kruisiging. Zijn streven was een

⁴¹ Garb 1998 (zie noot 9), p. 47.

⁴² Garb 1998 (zie noot 9), pp. 45-46.

⁴³ M. Hatt, 'Near and Far; homoeroticism, labour and Hamo Thornycroft's *Mower*', in: *Art History* Vol. 26 (2003) nr. 1 (februari), p. 39.

⁴⁴ Hatt 2003 (zie noot 43), pp. 49-50.

⁴⁵ Weisberg 2010 (zie noot 39), p. 71.

daadwerkelijk hangend figuur te tonen in de open lucht.⁴⁶ *The Crucifixion* (1880, afb. 16) staat ver af van traditionele representaties van de kruisdood door de focus op het lichaam van Christus. Het werk is een objectief portret van een jong stervend persoon. Christus heeft geen goddelijk aura om zich heen, maar is mens.⁴⁷

1.4 Het ontblote lichaamsdeel als teken van armoede

Tot nu toe zijn in dit paper verschillende voorbeelden genoemd, waarin er sprake was van een naturalistische verbeelding van het naakt. De toepassing van de term ‘naakt’ lijkt bij sommige werken problematisch. Het betreft hier schilderijen, waarin alleen ontklede lichaamsdelen te zien zijn en waarbij een bepaalde mate van schaamte aanwezig is, zowel bij de beschouwer als het model. De literatuur geeft geen verklaring, maar mogelijk is hier sprake van het begrip ‘bloot’ in plaats van ‘naakt’.

Het is denkbaar dat ontblote lichaamsdelen door naturalisten werden verbeeld, teneinde de miserabilistische thematiek van hun werken te vergroten. Dit komt bijvoorbeeld naar voren in het werk *Sans asile* (1883, afb. 17) van Fernand Pelez. Het schilderij toont een dakloos gezin, die als illustratie kan dienen voor de vele ontheemde families die in de laatste decennia van de negentiende eeuw, ten gevolge van de toegenomen industrialisering, naar de stad trokken met de hoop werk te vinden, maar hierin hadden gefaald.⁴⁸ Hun blote benen en voeten, maar ook de ontklede borst van de moeder duiden op de armoede waarin deze mensen leefden en vormden daarmee voor Pelez een middel om de ernst van deze sociale problematiek te benadrukken en tegelijkertijd de bourgeoisie te bekritisieren op hun afzijdige houding.⁴⁹ Ongetwijfeld veroorzaakte deze brute weergave van armoede een ongemak bij de burgerlijke beschouwer.⁵⁰

1.5 Het ontblote lichaamsdeel als symbool voor medische vooruitgang

De kunstenaar Thomas Eakins toonde door de verbeelding van ontblote lichaamsdelen in zijn schilderijen *The Gross Clinic* (1875, afb. 18) en *The Agnew Clinic* (1889, afb. 19) zijn interesse in de menselijke anatomie en de vooruitgang in de medische wetenschap. Beiden werken zijn een weergave van een operatie in een klinisch amfitheater, waarbij de chirurg tegelijkertijd lesgeeft aan zijn studenten. Het door Eakins gekozen onderwerp en de manier van weergeven was zeer vooruitstrevend in de negentiende eeuw. De kunstenaar gaf de operaties, de betrokken personen en het gebruikte instrumentarium zeer gedetailleerd weer.⁵¹ Deze benadering kon rekenen op kritiek. Het publiek, gewend aan geïdealiseerde lichamen, walgde van de rauwe werkelijkheid die getoond werd in *The Gross Clinic*. Vooral het bloed op de handen van de artsen en uit de

⁴⁶ Goodrich 1982 (zie noot 38), p. 190.

⁴⁷ Goodrich 1982 (zie noot 38), p. 191.

⁴⁸ Weisberg 2010 (zie noot 39), p. 79.

⁴⁹ Garb 1998 (zie noot 9), p. 152.

⁵⁰ Weisberg 2010 (zie noot 39), p. 79.

⁵¹ Goodrich 1982 (zie noot 38), p. 121-122.

operatiewond vervulden men met afschuw.⁵² In het geval van *The Agnew Clinic* richtte de kritiek zich, gevoed door de negentiende-eeuwse conservatieve normen omtrent seksualiteit, vooral op het gegeven dat een vrouwelijke patiënt met ontkleed bovenlichaam een borstamputatie onderging, terwijl zij geobserveerd werd door een zaal vol mannen.⁵³ Deze door schaamte gevoede reacties van het publiek op de gedeeltelijk ontklede figuren van Eakins lijken te wijzen op de veronderstelling dat het in deze werken de weergave van het ontblote lichaam betrof in plaats van het naakt.

2. Het naakt als onderdeel van het naturalistisch artistiek procedé

2.1 Schilderen naar het naaktmodel

Teneinde het menselijk lichaam in al zijn facetten object te kunnen weergeven, was het voor naturalisten belangrijk deze werkelijkheid te kunnen bestuderen.⁵⁴ Het aanbod van de officiële academies sloot lange tijd niet aan op deze wens. Tot ver in de negentiende eeuw werd er bijvoorbeeld op de Ecole des Beaux Arts naar klassieke gipsen beelden gewerkt. Daarnaast werd er door mannelijke studenten, voor vrouwen bleef dit lange tijd ongepast, ook getekend naar het levende naakt. Deze professionele mannelijke modellen poseerden echter alleen volgens antiek voorbeeld. Het vrouwelijke model werd pas in de laatste decennia van de negentiende eeuw geïntroduceerd. De regels omtrent het poseren waren zeer strikt en niet alle lichaamsdelen werden getoond.⁵⁵ De kunstenaar en docent Thomas Eakins tartte de regels toen hij in het bijzijn van vrouwelijk studenten de lendendoek van zijn mannelijke model verwijderde, teneinde zijn lessen op het gebied van de menselijke anatomie kracht bij te zetten. Het voorval leidde tot Eakins' ontslag bij de academie.⁵⁶

Bovengenoemde morele en academische conventies beperkten de naturalisten in hun streven de mens te benaderen zoals hij werkelijk was en zij zochten daarom net als veel andere kunstenaars hun heil bij tekengenootschappen of hun privéatelier, waar zij naaktmodellen, vaak afkomstig uit de lagere klassen van de samenleving, lieten poseren.⁵⁷

2.2 Fotografie

Een belangrijke element binnen het artistieke procedé van de naturalisten vormde de fotografie. Deze in 1839 uitgevonden techniek werd door de hoge substantiële waarde als middel geschikt geacht om de

⁵² Goodrich 1982 (zie noot 38), p. 126.

⁵³ L. Goodrich, *Thomas Eakins*, Cambridge (Mass)/London 1982, deel 2, p. 46.

⁵⁴ Weisberg 1992 (zie noot 3), p. 139.

⁵⁵ Klarenbeek 2006 (zie noot 5), p. 92.

⁵⁶ J. Wilmerding, 'The Tensions of Biography and Art in Thomas Eakins', in: J. Wilmerding (red.), *Thomas Eakins (1844-1916) and the Heart of American Life*, tent.cat. London (National Gallery) 1993, p. 27.

⁵⁷ Klarenbeek 2006 (zie noot 5), pp. 89-92.

werkelijkheid te onderzoeken.⁵⁸ Naaktfoto's werden gezien als rechtstreekse weergave van de natuur van het menselijk lichaam.⁵⁹ Mits gebruikt in artistieke context was naaktfotografie niet verboden en veel naturalistische kunstenaars werden enthousiaste amateurfotografen. De schilder Thomas Eakins gebruikte de fotografie om spontane gebeurtenissen buiten vast te leggen en artistieke beelden in zijn studio te creëren. Een aantal van zijn foto's zijn direct te relateren aan zijn schilderijen (afb. 10,11). Vanuit zijn vrije seksuele moraal maakte hij verschillende foto's van zijn naakte echtgenote en studenten. Vaak participeerde hij zelf ook in deze sessies. In eerste instantie werden deze foto's vooral gemaakt in zijn studio, later verplaatste hij zijn subjecten naar buiten, teneinde de nauwe relatie tussen het menselijk lichaam en de natuur te benadrukken.⁶⁰ Eakins werkte ook mee aan de revolutionaire bewegingsstudies van Eadweard Muybridge (1830-1904). Deze fotograaf, die zich in eerste instantie richtte op dieren, legde in de periode 1883-1887 met behulp van 36 camera's verschillende bewegingen van de mens in chronologische series vast (afb. 20).⁶¹ Deze bewegingsstudies gaven inzicht in de menselijke anatomie en beweging en waren daarom als artistiek hulpmiddel van onschatbare waarde voor kunstenaars.⁶²

3. Het naakt: een vergelijking tussen het naturalisme en andere contemporaine kunststromingen

3.1 (Post)impressionisme

Behalve de naturalisten waren er ook andere kunstenaars die het menselijk lichaam gingen verbeelden zoals het daadwerkelijk was. Een voorbeeld hiervan waren de impressionisten. De kunstenaars binnen deze stroming, die rond de jaren zeventig van de negentiende eeuw ontstond, richtten zich op de verbeelding van het moderne leven, zowel buiten als binnen de stad, met voornamelijk de bourgeoisie als uitgangspunt.⁶³ In hun verbeelding van het naakt benadrukten de impressionistische kunstenaars in vergelijking met hun naturalistische collega's in mindere mate het natuurlijke karakter van het menselijk lichaam en plaatsten hun modellen vaker in een gecultiveerde entourage. Ook was hun werk minder politiek geladen van aard dan dat van de naturalisten.⁶⁴ Zij deelden wel met een aantal naturalistische kunstenaars de voorkeur voor het schilderijen en plein air, teneinde de werking van licht en atmosfeer als aspecten van de veranderende realiteit te kunnen bestuderen.⁶⁵ In tegenstelling tot de naturalisten toonden

⁵⁸ Sillevius 2006 (zie noot 2), pp. 143-144.

⁵⁹ Sillevius 2006 (zie noot 2), p. 146.

⁶⁰ S. Danly, 'Thomas Eakins and the Art of Photography', in: Wilmerding 1993 (zie noot 56), p. 180-182.

⁶¹ Sillevius 2006 (zie noot 2), p. 151.

⁶² G.P. Weisberg en J.F. Raugier, 'Fotografie en het naturalisme', in: Weisberg 2010 (zie noot 39), p. 42.

⁶³ Ten-Doerschate Chu 2006 (zie noot 6), p. 395.

⁶⁴ Ten-Doerschate Chu 2006 (zie noot 6), p. 397.

⁶⁵ Ten-Doerschate Chu 2006 (zie noot 6), p. 384.

de impressionisten in hun schilderijen een subjectieve versie van de werkelijkheid. Zij tartten hierbij de academische normen op het gebied van compositie, perspectief, schaduw en afwerking.⁶⁶

De impressionist Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) vervaardigde verschillende naakten. Het werk *Torse de femme au soleil* (1875-1876, afb. 21) toont de gespannen relatie tussen moderniteit versus traditie en natuur versus cultuur. De klassiek ogende houding van het vrouwelijke figuur, die subtiel haar genitaliën bedekt, staat in contrast met haar contemporaine sieraden, die verwijzen naar haar leven als model: een wereld van dienstenuitwisseling. In tegenstelling tot naturalisten als Zorn en Eakins wees Renoir door zijn model in een groene omgeving te plaatsen niet zozeer op het natuurlijke karakter van het lichaam, maar meer op de immer aanwezige invloed van cultuur op de natuur, zich uitend in bijvoorbeeld de oorbellen van de vrouw.⁶⁷ De veelkleurige uitvoering van het naakt, waarin de verftoets duidelijk zichtbaar was, verwisselde Renoir vanaf de jaren tachtig, toen hij terugging naar zijn academische wortels, voor gestileerde ontklede vrouwen, zoals in *Les grandes Baigneuses* (1887, afb. 22).⁶⁸

Het naakt openbaarde zich binnen het impressionisme ook in taferelen, waarin vrouwen hun toilet maakten. De kunstenaar Edgar Degas (1834-1917) vervaardigde verschillende schilderijen, waar hij vrouwen toonde, die zich onbewust van de beschouwer, bezig hielden met het intieme ritueel van het baden. Het werk *Le tub* (1886, afb. 23), waarin Degas een gehurkte eigentijdse vrouw in een wasteil naast een radicaal afgesneden toilettafel laat zien, stond ver af van de traditionele sensuele weergaven van badende vrouwen.⁶⁹ Schilders als George Seurat (1859-1891) en Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), die door de abstraherende uitvoering van hun subjecten, verder afstonden van het impressionisme en daarmee nog verder verwijderd waren van het naturalisme, integreerden op verschillende wijze ook het thema van de toiletmakende vrouw in hun kunst. In zijn pointillistisch uitgevoerde *Jenne femme se poudrant* (1890, afb. 24) toont Seurat een deels ontklede vrouw die haar gezicht poedert. Het aanbrenge van cosmetica, waarmee de moderne vrouw haar imperfecties verborg, aan de toilettafel werd een populair thema onder kunstenaars. Dit tafereel bood een legitieme mogelijkheid om het half ontklede model weer te geven binnen een eigentijdse setting en zo de beschouwer een pikant kijkje te gunnen in het privédomein van de vrouw.⁷⁰ Toulouse-Lautrec verplaatste het vrouwelijk naakt naar een omgeving waar het daadwerkelijk aangetroffen kon worden: het bordeel. Met schilderijen als *Femme tirant son bas* (1894, afb. 25) toonde hij met behulp van vereenvoudigde, scherp gearceerde vormen en ongemengde kleuren de dagelijkse praktijk binnen de huizen van plezier. Uit zijn werken spreekt de sympathie die Toulouse-Lautrec voor de prostituees voelde.⁷¹

De schilder Paul Cézanne (1839-1906) schilderde in 1873 het op Manet geïnspireerde *Une moderne Olympia* (afb. 26), een werk waarin hij door de onthulling van het lichaam en het tonen van de mannelijke

⁶⁶ Ten-Doesschate Chu 2006 (zie noot 6), p. 409.

⁶⁷ Garb 1998 (zie noot 9), pp. 146-147.

⁶⁸ Ten-Doesschate Chu 2006 (zie noot 6), p. 424.

⁶⁹ Ten-Doesschate Chu 2006 (zie noot 6), p. 422.

⁷⁰ Garb 1998 (zie noot 9), p. 115.

⁷¹ G. Néret, *Henri de Toulouse-Lautrec 1864-1901*, Köln 2006, p. 155.

beschouwer het negentiende-eeuwse voyeurisme expliciet maakte.⁷² In dit werk brak hij door de vreemde lichaamsverhoudingen van de figuren, het gewaagde onderwerp en de vervorming van het perspectief met de traditionele regels.⁷³ Cézannes verbeeldingen van zowel mannelijke als vrouwelijke baders, zoals *Les grandes baigneuses* (1906, afb. 27) tonen het naakt als medium om nieuwe picturale effecten te testen. De statische en solide figuren in *Les grandes baigneuses*, die in een duidelijk zichtbare verftoets zijn uitgevoerd, zijn niet langer als individuen te herkennen: ze zijn gegeneraliseerd, hebben maskerachtige gezichten en lijken één te worden met hun fictieve omgeving.⁷⁴

3.2 Symbolisme

Rond de jaren tachtig van de negentiende eeuw ontstond nog een andere invloedrijke kunststroming; het symbolisme. Deze kunst kenmerkte zich door de representatie van ideeën en een onverschilligheid van de kunstenaar ten aanzien van de uiterlijke verschijningsvorm van de wereld, geïllustreerd door de manipulatie van kleur, vorm en compositie.⁷⁵ Deze kunstenaars waren in tegenstelling tot de naturalisten niet uit op nabootsing van de werkelijkheid, maar wilden een realiteit tonen die buiten de waarneembare wereld bestond.⁷⁶ Net als het naturalisme was de symbolistische kunst een reactie op de toenemende moderniteit. Waar de naturalistische kunstenaars zich echter toededen op de uiterlijke (negatieve) aspecten van deze veranderingen, speelden de symbolisten meer in op de angst die deze nieuwe wereld met zich meebracht.⁷⁷ Het naakt speelde hier een grote rol in, zoals geïllustreerd in het schilderij *Night* (1890, afb. 28) van Ferdinand Hodler (1853-1918). Dit werk kan gezien worden als een verwezenlijking van de toen vernieuwende hypothese van de psycholoog Sigmund Freud (1815-1896) dat dromen verborgen angsten onthullen. Hodler verbeeldde zichzelf te midden van een serie naakten in een irrationele ruimte, terwijl hij door een bedekt figuur, zwevend boven zijn bekken werd gewekt. De activiteit van deze figuur blijft onduidelijk, al suggereert de gezichtsuitdrukking van Hodler dat het een angstige situatie betreft. Mogelijk is deze scène gerelateerd aan de door Freud beschreven castratieangst: de angst van mannen voor het verlies van autoriteit en macht, een toenemend relevant gegeven door de opkomende vrouwenemancipatie.⁷⁸ Hodlers verbinding van het naakt met zijn innerlijke gevoelens en de naar abstrahering neigende benadering van hun subjecten van Seurat, Toulouse-Lautrec en Cézanne, stonden synoniem voor een ontwikkeling binnen de beeldende kunst, waarbij de realiteit in toenemende mate werd opgeofferd aan de persoonlijke visie van de kunstenaar.⁷⁹ Deze praktijk, die navolging zou vinden in de twintigste eeuw, stond ver af van de door de naturalisten nagestreefde natuurgetrouwe verbeelding van het menselijk naakt.

⁷² Garb 1998 (zie noot 9), p. 183.

⁷³ Ten-Doesschate Chu 2006 (zie noot 6), p. 428.

⁷⁴ Garb 1998 (zie noot 9), pp. 202-204.

⁷⁵ M. Facos, *Symbolist Art in Context*, London/Los Angeles 2009, p. 1.

⁷⁶ Facos 2009 (zie noot 75), p. 5.

⁷⁷ Facos 2009 (zie noot 75), pp. 6-7.

⁷⁸ Facos 2009 (zie noot 75), pp. 21-22.

⁷⁹ Garb 1998 (zie noot 9), p.197.

Tot slot

In dit paper is getracht antwoord te geven op de vraag welke rol de verbeelding van het naakte menselijk lichaam binnen het naturalisme speelde en hoe dit in verhouding stond met andere contemporaine kunststromingen en richtlijnen vanuit de academie. Naturalistische kunstenaars hebben met verschillende beweegredenen zowel het naakt als het ontblote lichaam in uiteenlopende taferelen geïntegreerd. Door middel van de verbeelding van het naakt toonden zij de esthetische aspecten van het menselijk lichaam, gaven zij in arbeiderstaferelen de werker een heroïsch en respectabel karakter en werd in religieuze voorstellingen het lijden van Christus begrijpelijker gemaakt voor het grote publiek. Het tonen van ontblote lichaamsdelen met het daarmee gepaard gaande gevoel van schaamte bij het publiek, werd door naturalisten gebruikt om bijvoorbeeld het miserabilistische karakter van hun schilderijen met betrekking tot de verbeelding van armoede te versterken.

Samen met kunstenaars van bijvoorbeeld het impressionisme verlieten de naturalisten de door de academie en Salon uitgedragen klassieke verbeelding van het geïdealiseerde naakt binnen imaginaire context. Het menselijk lichaam werd niet langer beschouwd als drager van eeuwige spirituele waarden, maar er kwam nadruk op de eigenlijke fysieke verschijningsvorm en het eigentijdse karakter.

Naturalistische kunstenaars gingen het naakt benaderen als objectieve vorm, die door middel van bijvoorbeeld de fotografie bestudeerd kon worden. Het naakt werd door schilders als Zorn en Harrison bevrijd van de studio en geplaatst in de natuur, teneinde de effecten van atmosfeer en licht op het lichaam te onderzoeken. Door deze benadering accentueerden zij het natuurlijke karakter van het lichaam.

Naturalistische kunstenaars daagden ook het door de academie en maatschappij opgelegde verschil tussen de weergave van mannen en vrouwen uit. Het mannelijk naakt werd door schilders als Caillebotte, Eakins en Tuke ontdaan van zijn traditionele referenties naar mannelijkheid en verbeeld binnen baadscènes, taferelen die voorheen aan vrouwen waren voorbehouden. Het lichaam zelf werd een maatstaf voor de moderne mannelijkheid.

Qua verbeelding van het naakt hechtten de naturalisten, in tegenstelling tot contemporaine kunstenaars als Degas, Toulouse-Lautrec en Cézanne, maar ook de symbolisten, aan een gedetailleerde weergave van de waargenomen werkelijkheid. Het naakt, maar ook het ontblote lichaam golden voor de naturalistische kunstenaars als dragers van verschillende maatschappelijke thema's, waarmee zij het grote publiek trachtten te bereiken. Een, zoals bij de postimpressionistische kunstenaars zichtbare, tendens naar abstractie was hierbij ongewenst. Deze houding, door critici bestempeld als onorigineel, leidde uiteindelijk tot een afnemende waardering voor het naturalisme ten gunste van het postimpressionisme en andere avant-gardistische kunststromingen.⁸⁰ Er werd voorbijgegaan aan het gegeven dat het naturalisme ontstond als een vernieuwend alternatief tegenover de toen dominante academische kunst en dat de naturalistische verbeelding van het naakt juist vooruitstrevend te noemen was in de negentiende eeuw. In een tijd waarin er strenge sociale en picturale normen golden op het gebied van seksualiteit, het lichaam en

⁸⁰ E. Becker en G.P. Weisberg, 'Inleiding tot het naturalisme', in: Weisberg 2010 (zie noot 39), p. 13.

de verhouding tussen man en vrouw, durfden de naturalisten de mens en zijn lichaam te tonen zoals het daadwerkelijk was: geen god in een Griekse tragedie, maar een product van de natuur met eigen imperfecties: de mens als wezen van vlees en bloed.

Bibliografie

Cederlund, J. (red.), *Zorn. Masterpieces*, Malmö 2010.

Clark, K., *The Nude. A Study of Ideal Art*, London 1956.

Doesschate Chu, P. ten-, *Nineteenth-Century European Art*, New Jersey 2006² (2003).

Facos, M., *Symbolist Art in Context*, London/Los Angeles 2009.

Garb, T., *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, London 1998.

Gill, M., *Image of the Body. Aspects of the Nude*, London/New York 1989.

Goodrich, L., *Thomas Eakins*, 2 delen, Cambridge (Mass)/London, 1982.

Hatt, M., 'Near and Far: homoeroticism, labour and Hamo Thornycroft's Mower', in: *Art History* Vol. 26 (2003) nr. 1 (februari), pp. 26-55.

Klarenbeek, H., *Naakt of bloot. Vrouwelijk naakt in de negentiende eeuw*, Arnhem 2006.

Néret, G., *Henri de Toulouse-Lautrec 1864-1901*, Köln 2006.

Sillevis, J., *De naakte waarheid. Courbet en het 19^e-eeuwse naakt*, tent. cat. Den Haag (Gemeentemuseum) 2006.

Wallace, C., *Catching the Light. The Art and Life of Henry Scott Tuke 1858-1929*, Edinburgh 2008.

Weisberg, G.P., *Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse*, New York 1992.

Weisberg, G.P. (red.), *Illusie en werkelijkheid. Naturalistische schilderijen, foto's, theater en film. 1875-1918*, tent. cat. Amsterdam/Helsinki (Van Gogh Museum/Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery) 2010.

Wilmerding, J. (red.), *Thomas Eakins (1844-1916) and the Heart of American Life*, tent. cat. London (National Portrait Gallery) 1993.

Lijst van afbeeldingen



Afb. 1. Edouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, 1863, olieverf op doek, 206 x 269 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Foto: website museum.

http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=000904&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26sz%3D9



Afb. 2. Edouard Manet, *Olympia*, 1863, olieverf op doek, 130 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Foto: website museum.

http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=000712&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26sz%3D9



Afb. 3. Alexandre Cabanel, *Naissance de Vénus*, 1863, olieverf op doek, 130 x 225 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Foto: website museum.

http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=0

00098&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26sz%3D9



Afb. 4. Gustave Courbet, *L'origine du monde*, 1866, olieverf op doek, 46 x 55 cm, Musée d'Orsay, Paris.

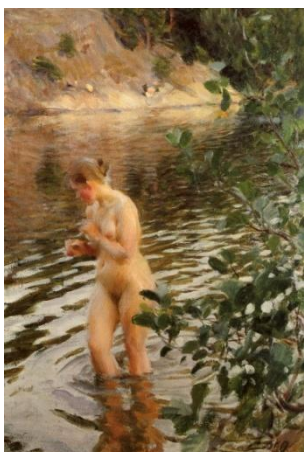
Foto: website museum.

http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=069330&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26sz%3D9



Afb. 5. Anders Zorn, *Reflections*, 1888, olieverf op doek, 120.5 x 84.5 cm, privécollectie.

Foto: Cederlund, J. (red.), *Zorn. Masterpieces*, Malmö 2010, p. 85.



Afb. 6. Anders Zorn, *Frileuse*, 1894, olieverf op doek, 98 x 66 cm, Prins Eugens Waldemärsudde, Waldemärsudde.

Foto: Cederlund, J. (red.), *Zorn. Masterpieces*, Malmö 2010, p. 117.



Afb. 7. Alexander Harrison, *In Arcadia*, 1886, olieverf op doek, 197 x 290 cm, Musée d'Orsay, Paris.

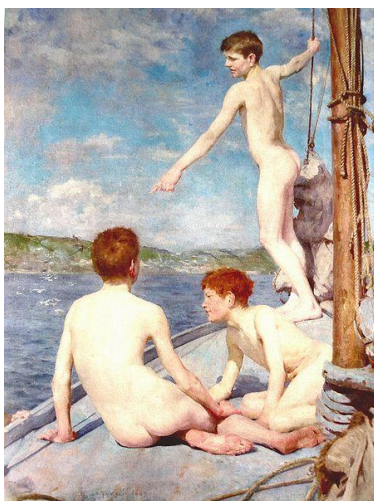
Foto: website museum.

http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=020411&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9



Afb. 8. Gustave Caillebotte, *Homme au bain*, 1884, olieverf op doek, 166 x 125 cm, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis.

Foto: Garb, T., *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, London 1998, p. 24.



Afb. 9. Henry Scott Tuke, *Bathers*, 1888, olieverf op doek, 30.3 x 22.8 cm, Temple Newsam House, Leeds.

Foto: Wikipedia.

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tuke,_Henry_Scott_\(1858%E2%80%931929\),_The_Bathers.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tuke,_Henry_Scott_(1858%E2%80%931929),_The_Bathers.jpg)



Afb. 10. Thomas Eakins, *Swimming Hole*, 1884-85, olieverf op doek, 69.2 x 92.1 cm, Amon Carter Museum, Fort Worth Texas.

Foto: website museum.

<http://www.cartermuseum.org/artworks/491>



Afb. 11. Kring van Thomas Eakins, *Thomas Eakins and students, swimming nude*, 1884, platinadruk, 22.9 x 27.9 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia.

Foto: website museum.

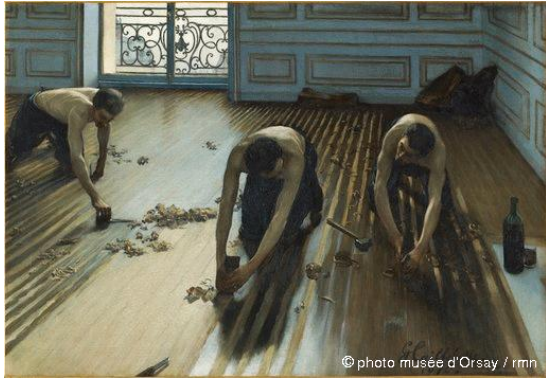
http://www.pafa.org/Museum/The-Collection-Greenfield-American-Art-Resource/Tour-the-Collection/Category/Collection-Detail/985/mkey--213/pageindex--1/search--thomas_20eakins/



Afb. 12. Constantin Meunier, *Le puddleur au repos*, 1884, brons, 145.5 x 81.5 x 87.5, Museum voor Schone Kunsten, Brussel.

Foto: website museum.

http://www.fine-arts-museum.be/site/asp/Oeuvre_details.asp?ID=92



Afb. 13. Gustave Caillebotte, *Les raboteurs*, 1875, olieverf op doek, 102 x 146 cm, Musée d'Orsay, Paris.
Foto: website museum.

http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=00105&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26sz%3D9



Afb. 14. Hamo Thornycroft, *The Mower*, 1888, brons, 58.5 x 33 x 87.5 cm, Tate Gallery, Liverpool.
Foto: website museum.

<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/picture-of-month/displaypicture.asp?venue=2&id=361>



Afb. 15. Leon Bonnat, *Crucifixion*, 1874, olieverf op doek, 229 x 160 cm, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, Paris.

Foto: Weisberg, G.P. (red.), *Illusie en werkelijkheid. Naturalistische schilderijen, foto's, theater en film. 1875-1918*, tent. cat. Amsterdam/Helsinki (Van Gogh Museum/Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery) 2010, p. 72.



Afb. 16. Thomas Eakins, *The Crucifixion*, 1880, olieverf op doek, 243.8 x 137.2 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Foto: website museum.

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/42505.html?mulR=28791> | 122



Afb. 17. Fernand Pelez, *Sans asile*, 1883, olieverf op doek, 87 x 100 cm, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, Paris.

Foto: Weisberg, G.P. (red.), *Illusie en werkelijkheid. Naturalistische schilderijen, foto's, theater en film. 1875-1918*, tent. cat. Amsterdam/Helsinki (Van Gogh Museum/Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery) 2010, p. 164.



Afb. 18. Thomas Eakins, *The Gross Clinic*, 1875, olieverf op doek, 96 x 78 cm, Medical College of Thomas Jefferson University, Philadelphia.

Foto: Goodrich, L., *Thomas Eakins*, Cambridge (Mass)/London, 1982, deel 1, p. 125.



Afb. 19. Thomas Eakins, *The Agnew Clinic*, 1889, olieverf op doek, 214 x 300 cm, John Morgan Building at the University of Pennsylvania, Philadelphia.

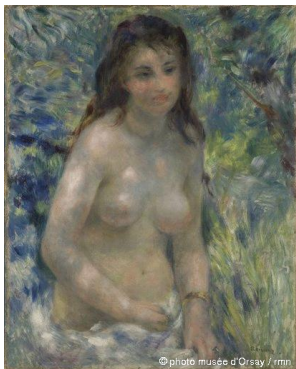
Foto: Goodrich, L., *Thomas Eakins*, Cambridge (Mass)/London, 1982, deel 2, p. 40.



Afb. 20. Eadweard Muybridge, *Untitled (Man Walking)*, 1887, colloïddruk, 19.7 x 38.6 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Foto: website museum.

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/231590.html?mulR=15784> | 5



Afb. 21. Pierre-Auguste Renoir, *Torse de femme au soleil*, 1875-1876, olieverf op doek, 81 x 65 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Foto: website museum.

http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=01094&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26sz%3D9



Afb. 22. Pierre-Auguste Renoir, *Les grandes baigneuses*, 1887, olieverf op doek, 115 x 170 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Foto: website museum.

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/59196.html?mulR=23995> | 24



Afb. 23. Edgar Degas, *Le tub*, 1886, pastel, 60 x 83 cm, Musée d'Orsay, Paris.

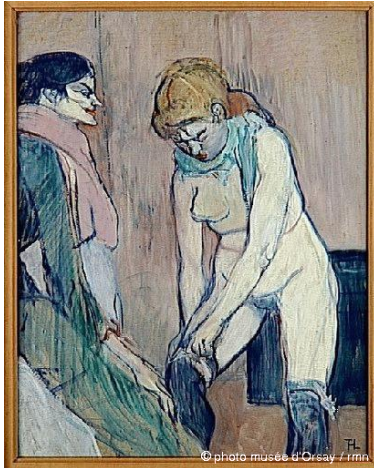
Foto: website museum.

http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=02086&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26sz%3D9



Afb. 24. George Seurat, *Jeune femme se poudrant*, 1890, olieverf op doek, 94.2 x 79.5 cm, Courtauld Institute Galleries, London.

Foto: Garb, T., *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, London 1998, p. 20.



Afb. 25 Henri de Toulouse-Lautrec, *Femme tirant son bas*, 1894, olieverf op karton, 58 x 48 cm, Musée d'Orsay, Paris.
Foto: website museum.

http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=000722&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26sz%3D9



Afb. 26. Paul Cézanne, *Une moderne Olympia*, 1873, olieverf op doek, 46.5 x 55.5 cm, Musée d'Orsay, Paris.
Foto: website museum.

http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=001478&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26sz%3D9



Afb. 27. Paul Cézanne, *Les grandes baigneuses*, 1906, olieverf op doek, 82 x 99 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Foto: website museum.

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/104464.html?mulR=12363|143>



Afb. 28. Ferdinand Hodler, *Night*, 1890, olieverf op doek, 116 x 299 cm, Kunstmuseum Bern, Bern.

Foto: Google images.

http://www.google.nl/imgres?q=Ferdinand+Hodler+Night&hl=nl&sa=X&biw=1429&bih=704&tbn=isch&prmd=imvns0&tbnid=0ASObW83JagV9M:&imgrefurl=http://www.wikipaintings.org/en/ferdinand-hodler/night-1890&docid=IKX518Wtg10qdM&imgurl=http://uploads6.wikipaintings.org/images/ferdinand-hodler/night-1890.jpg&w=4096&h=1570&ei=xEsQT7mDK4jY8AOr_PjfAw&zoom=1&iact=hc&vpx=148&vpy=159&dur=655&hovh=139&hovw=363&tx=244&ty=91&sig=117236566167101049781&page=1&tbnh=100&tbnw=223&start=0&ndsp=22&ved=1t:429,r:0,s:0