

Camille Claudel

De rol van de biografische speelfilm *Camille Claudel* (1988) in de waardering voor het beeldend werk van Camille Claudel

19 juni 2013



Japke van Uffelen / 3611132

Onderzoekswerkgroep II - Moderne Kunst: Biopics (201000203)

Dr. Sandra Kisters

Universiteit Utrecht

Inhoud

Inleiding	3
1. De waardering voor het beeldend werk van Claudel tijdens haar leven	5
2. De waardering voor het beeldend werk van Claudel na haar overlijden en voor het uitbrengen van de biografische speelfilm <i>Camille Claudel</i>	9
3. Het beeld dat de biografische speelfilm <i>Camille Claudel</i> van het leven en beeldend werk van Claudel schetst	12
4. De waardering voor het beeldend werk van Claudel nadat de biografische speelfilm <i>Camille Claudel</i> werd uitgebracht	16
Conclusie	19
Lijst van afbeeldingen	21
Bibliografie	22
Bijlagen	27

Inleiding

De waardering voor het oeuvre van een kunstenaar kan niet alleen tijdens zijn of haar leven ontstaan, maar ook na zijn of haar dood. Er zijn kunstenaars die gedurende hun leven al succesvol zijn, maar er zijn ook kunstenaars waarbij de waardering voor het werk pas later komt. Dan zijn er ook nog kunstenaars wiens werk om andere redenen dan de artistieke kwaliteit wordt gewaardeerd. In deze scriptie staat de waardering voor het beeldend werk van Camille Claudel (1864-1943) centraal en de vraag welke rol de biografische speelfilm *Camille Claudel* uit 1988 heeft gespeeld in deze waardering.

Claudel is het voorbeeld van een vrouwelijke kunstenaar wiens werk als gevolg van de tweede feministische golf in de jaren tachtig opnieuw werd gewaardeerd.¹ Vanwege het feit dat ze dertig jaar in een krankzinnigengesticht verbleef was Claudel in de vergetelheid geraakt. Tijdens haar leven werd op een monografie uit 1898 van kunstcriticus, en redacteur van het tijdschrift *Le Temps*, Mathias Morhardt na niks over Claudel gepubliceerd.² Na haar leven verschenen de meeste publicaties pas in de jaren tachtig. In deze periode werd ook de biografische speelfilm *Camille Claudel* uitgebracht. Recensenten waren kritisch over het beeld dat de film over Claudel en haar werk schetst. Volgens docent filmstudies Joan Driscoll Lynch (1998) werd de beeldhouwster tijdens haar leven door Auguste Rodin (1814-1917) uitgebuit, zodat hij succes kon hebben.³ Om de film succesvol te laten zijn zou ze opnieuw zijn uitgebuit.⁴ Eenzelfde kritische houding ten aanzien van het beeld dat van het oeuvre van Claudel en haarzelf in de jaren negentig ontstaan is, kan worden teruggevonden bij kunsthistoricus Anne Higonnet (1993).⁵ Zij stelt dat de bekendheid die Claudel in de jaren tachtig heeft gekregen gepaard gaat met het vrouwelijke stereotype van het slachtoffer, in dit geval van Rodin.⁶ De mening van Lynch en Higonnet vormen samen de relevantie voor dit onderzoek. Er kunnen vraagtekens worden geplaatst bij de redenen waarom het beeldend werk van Claudel wordt gewaardeerd. Aanleiding voor het onderzoek is de biografische speelfilm *Camille Claudel*.⁷ Een biografische speelfilm bereikt meestal een groter publiek dan boeken over het bestaande personage doen.⁸ Voor sommigen is het zelfs

¹ Louise R. Witherell, 'Camille Claudel rediscovered', *Woman's Art Journal* 6 (1985) nr. 1, p. 1.

² Claudine Mitchell, 'Claudel, Camille', in: Delia Gaze (ed.), *Dictionary of women artists*, London/Chicago 1997, (Volume I: Introductory surveys, Artists A-I), p. 399.

³ Joan Driscoll Lynch, 'Camille Claudel. Biography constructed as melodrama', *Literature Film Quarterly* 26 (1998) nr. 2, p. 122.

⁴ In hoofdstuk 4 op pagina 16 wordt dit nader toegelicht.

⁵ Anne Higonnet, 'Myths of creation: Camille Claudel & Auguste Rodin', in: Whitney Chadwick en Isabelle de Courtivron, *Significant others. Creativity and intimate partnership*, London 1993, pp. 28-29.

⁶ In hoofdstuk 4 op pagina 18 wordt dit nader toegelicht.

⁷ Bruno Nuyten (dir.), *Camille Claudel*, Paris (Lilith Films), 1988.

⁸ John Albert Walker, *Art and artists on screen*, Manchester/New York 1993, p. 1.

de eerste kennismaking met de persoon. Het is daarom des te belangrijker welk beeld de film van een bestaand personage schetst. Neemt de film dezelfde visie aan als de literatuur over de persoon of wordt er voor een afwijkende visie gekozen? Kan de film eventuele verandering in een visie over een bestaand personage teweeg brengen? Vragen als deze vormen de aanzet van het onderzoek.

In hoofdstuk 1 wordt antwoord gegeven op de vraag hoe de waardering voor het beeldend werk van Claudel tijdens haar leven was. De waardering voor het beeldend werk van Claudel in de periode na haar overlijden in 1943 en voor het uitbrengen van de biografische speelfilm in 1988 staat in hoofdstuk 2 centraal. Hoofdstuk 3 geeft antwoord op de vraag welk beeld de biografische speelfilm van Claudel en haar beeldend werk schetst. Ten slotte wordt in hoofdstuk 4 antwoord gegeven op de vraag hoe de waardering voor het beeldend werk van Claudel is nadat de biografische speelfilm is uitgebracht. Samen zullen deze vier hoofdstukken antwoord geven op de volgende onderzoeksvraag: welke rol heeft de biografische speelfilm *Camille Claudel* (1988) gespeeld in de waardering van Camille Claudel als beeldend kunstenaar?

Door middel van literatuuronderzoek zal antwoord worden gegeven op deze vragen. Daarbij wordt gebruik gemaakt van zowel wetenschappelijke als geromantiseerde biografieën, wetenschappelijke artikelen, filmrecensies, artikelen in kranten en opiniebladen en kunsthistorische handboeken. In het geval van kunsthistorische handboeken is gekeken naar handboeken met diverse invalshoeken. Voorbeelden hiervan zijn handboeken die een overzicht proberen te geven van de gehele kunstgeschiedenis, van beeldhouwers en van vrouwelijke kunstenaars. In hoofdstuk 1 wordt als methode de feministische visie van kunsthistoricus Griselda Pollock (2003⁹) aangenomen.⁹ Zij spreekt van een feministische interventie in de kunstgeschiedenis. Bij deze interventie wordt gekeken naar machtsverhoudingen tussen de seksen, de sociale constructie van het verschil in deze machtsverhoudingen en de rol van culturele representatie in die constructie. Daarnaast zal de feministische visie op kunsthistorische literatuur van kunsthistorici Roszika Parker en Pollock (1981) in hoofdstuk 2 worden gebruikt.¹⁰ Filmtheorieën van docent Engels en filmstudies Dennis Bingham (2010) over de vrouwelijke biografische speelfilm worden in hoofdstuk 3 toegepast.¹¹ Ten slotte worden in datzelfde hoofdstuk ook de feministische filmtheorieën van filmtheoretici Ann Kaplan (1983) en Laura Mulvey (2009²) over het filmgenre melodrama gebruikt.¹²

⁹ Griselda Pollock, *Vision and difference. Feminism, femininity and the histories of art*, London/New York 2003² (1988), p. 12 en p. 17.

¹⁰ Roszika Parker en Griselda Pollock, *Old mistresses. Women, art and ideology*, London/Henley 1981, p. 3.

¹¹ Dennis Bingham, *Whose lives are they anyway? The biopic as contemporary film genre*, New Brunswick/New Jersey/London 2010, pp. 213-222.

¹² E. Ann Kaplan, *Women and film. Both sides of the camera*, New York/London 1983, p. 26; Laura Mulvey, *Visual and other pleasures*, Hampshire 2009² (1989), p. 42.

1. De waardering voor het beeldend werk van Claudel tijdens haar leven

Camille Rosalie Claudel (1864-1943) groeide op met haar vader Louis-Prosper Claudel, moeder Louise-Athanaïse Cerveaux, zus Louise en broer Paul.¹³ Op aanraden van de beeldhouwer Alfred Boucher (1850-1934) ging ze vanaf 1881 aan de Académie Colarossi in Parijs studeren. Daar ontmoette ze in 1883 de Franse beeldhouwer Auguste Rodin (1814-1917) waarna ze in zijn studio als één van zijn assistenten ging werken. De twee kregen een relatie die in 1893 eindigde, waarna Claudel naar een eigen studio verhuisde. Ze brak echter pas in 1898 definitief met Rodin. Haar geestelijk welzijn ging vanaf 1906 achteruit. Claudels familie liet haar daarom, kort na het overlijden van haar vader, op 10 maart 1913 opnemen in een krankzinnigengesticht in Ville-évryard in Frankrijk. Claudel maakte hier tot haar overlijden geen werken meer.¹⁴

Tijdens haar leven had Claudel naast haar familie en collega-kunstenaars, ook te maken met kunstcritici en het publiek. Het beeld dat zij allen van haar werk hadden, wordt besproken in dit hoofdstuk. De vraag die centraal staat is hoe de waardering voor het beeldend werk van Camille Claudel (1864-1943) was tijdens haar leven.

In de negentiende eeuw was men over het algemeen van mening dat een vrouw er in de eerste plaats moest zijn voor haar gezin.¹⁵ Het hoogste doel in een vrouwenleven was het krijgen van kinderen. Indien een vrouw kunst maakte werd er verondersteld dat deze haar vrouwelijkheid zou reflecteren. Tegelijkertijd ontwikkelde zich het idee dat een kunstenaar juist niet huiselijk maar wild en excentriek was.¹⁶ Het beeld dat men had van de vrouw stond daarmee haaks op het beeld dat er van de kunstenaar bestond. Claudels moeder stond niet achter het kunstenaarschap van haar oudste dochter. Zij zag liever dat Claudel de traditionele rol van huisvrouw en moeder vervulde, zoals haar jongere zus Louise deed.¹⁷ Haar vader, daarentegen, steunde haar artistieke carrière. Hij bleef voor zijn werk als belastinginspecteur in Rambouillet wonen, terwijl zijn vrouw en kinderen in april 1881 naar Parijs verhuisden zodat hun kinderen een goede opleiding konden krijgen.¹⁸

¹³ Reine-Marie Paris, *Camille. The life of Camille Claudel, Rodin's muse and mistress*, Vert. Liliane Emery Tuck, New York 1988, p. xxiii.

¹⁴ Paris 1988 (zie noot 13), pp. xxiii-xxviii.

¹⁵ Parker en Pollock 1981 (zie noot 10), p. 99.

¹⁶ Parker en Pollock 1981 (zie noot 10), p. 99.

¹⁷ Witherell 1985 (zie noot 1), p. 2.

¹⁸ Paris 1988 (zie noot 13), p. 6.

Vrouwen werden tot 1897 niet toegelaten tot de kunstenaarsopleiding in Frankrijk, de École des Beaux-arts.¹⁹ Claudel ging daarom aan de privé-kunstacademie, Académie Colarossi, studeren waar naast mannen ook vrouwen werden aangenomen en waar ze naar naaktmodel mochten werken.²⁰ Vanaf 1883 werkte Claudel als assistent in het atelier van Rodin waar ze, onder andere, de handen en voeten van grote beeldhouwwerken maakte. Uit het feit dat Rodin een dergelijke opdracht aan Claudel toevertrouwde kan worden opgemaakt dat hij in haar artistieke kunnen geloofde. Rodin hechtte namelijk erg veel waarde aan goed uitgevoerde handen.²¹ Daarnaast blijkt uit zijn testament dat hij later in zijn leven veel waardering had voor Claudels werk, omdat Rodin hierin liet opnemen dat er een ruimte in Musée Rodin in Parijs permanent aan Claudel gewijd zou moeten worden.²² De ouders van Claudel, vooral haar moeder, stonden niet achter de liefdesrelatie die zij later met Rodin kreeg.²³ Het werd als schandaal beschouwd om als vrouw een affaire te krijgen met een veel oudere man die al een relatie had.²⁴ Haar broer Paul Claudel, waarmee ze een innige band had, hield Rodin verantwoordelijk voor Claudels ongeluk.²⁵ Desondanks bleef hij haar tijdens haar carrière steunen, al bleef die steun beperkt tot een aantal brieven die hij naar haar stuurde.²⁶

Beeldhouwers konden in de negentiende eeuw alleen erkenning krijgen door op Salons te exposeren, omdat geen van de enkele kunstgalerieën in Parijs beeldhouwers vertegenwoordigde.²⁷ Eén van de oudste Salons was de Salon des Artistes Français. Hoewel deze Salon door de École des Beaux-Arts werd ondersteund, mocht Claudel als 'leerling van Rodin en Boucher' hier in 1883 werk tentoonstellen.²⁸ Vanaf 1890 ging ze bij de Société Nationale des Beaux-Arts exposeren.²⁹ Het doel van deze Salon was om - zowel mannelijke als vrouwelijke - kunstenaars die niet aan de École des Beaux-Arts gestudeerd hadden of die geen goedkeuring van leden van het instituut kregen de ruimte te geven hun werk aan het publiek te laten zien. In 1891 werd Claudel lid van de jury van de Société Nationale des Beaux-Arts.³⁰

Kunstkritici vonden de afwerkingen van haar werk oneffen, onmatig gemodelleerd en ze misten zachtheid in haar vrouwelijke werken.³¹ Daarnaast was het exposeren van sommige

¹⁹ Nancy Mowll Mathews, '2. France. 19th century', in: Delia Gaze (ed.), *Dictionary of women artists*, London/Chicago 1997, (Volume I: Introductory surveys, Artists A-I), p. 88.

²⁰ Mathews 1997 (zie noot 19), p. 92.

²¹ Paris 1988 (zie noot 13), p. 9.

²² Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Auguste Rodin and Camille Claudel*, Vert. John Ormrod, New York 1994, p. 11.

²³ Angelo Caranfa, *Camille Claudel. A sculpture of interior solitude*, London 1999, p. 34.

²⁴ Schmoll gen. Eisenwerth 1994 (zie noot 22), p. 109.

²⁵ Schmoll gen. Eisenwerth 1994 (zie noot 22), p. 110.

²⁶ Witherell 1985 (zie noot 1), p. 5.

²⁷ Paris 1988 (zie noot 13), p. 217.

²⁸ Penny Dunford, *A biographical dictionary of women artists in Europe and America since 1850*, Cambridge 1990, p. 67.

²⁹ Paris 1988 (zie noot 13), p. 218.

³⁰ Paris 1988 (zie noot 13), p. 218.

³¹ Paris 1988 (zie noot 13), pp. 219-220.

werken voor haar een probleem, omdat ze te seksueel zouden zijn.³² Voor mannelijke kunstenaars was dit geen probleem, maar van vrouwelijke kunstenaars werd nog altijd verwacht dat ze zich niet met het naakte lichaam bezighielden.³³ Desondanks verkocht ze werk aan verzamelaars en stelde kunsthandelaar Eugène Blot haar werk vanaf 1890 permanent tentoon in zijn galerie.³⁴ Kunstcriticus, en redacteur van het tijdschrift *Le Temps*, Mathias Morhardt schreef in 1898 een monografie, getiteld *Mlle. Camille Claudel*, over de beeldhouwster.³⁵

Claudel bevond zich in een onzekere positie. Enerzijds waren kunstkenner lovend over haar. Journalist en kunstcriticus Octave Mirbeau noemde haar in 1895 een genie en ook schrijver en kunstcriticus Camille Mauclair zag haar in 1901 als de meest belangrijke vrouwelijke kunstenaar van dat moment.³⁶ Aan de andere kant trok de staat eerdere commissies terug en mocht ze het werk *L'âge mûr ou la destinée* (1899, afb. 1) van Rodin niet tentoonstellen op de Exposition Universelle van 1900, omdat het te veel zou onthullen over zijn privéleven.³⁷ Claudel begon te beseffen dat ze zich los moest maken van de invloed van Rodin, zodat critici haar niet meer als 'leerling en assistent van' zouden beschouwen, maar als volwaardige en onafhankelijke kunstenaar. Net als elke beginnende kunstenaar die met Rodin had samengewerkt, ondervond ze dat het moeilijk was om uit zijn schaduw te stappen.³⁸ Rodin werd immers als de grootste beeldhouwer van zijn generatie beschouwd.³⁹ Daarnaast was Claudel een liefdesrelatie met hem begonnen, waardoor de mannen die controle hadden over de regelgeving in de kunstwereld haar werk niet gescheiden konden zien van haar privéleven.⁴⁰ Morhardt vond echter dat er geen vergelijking tussen het werk van Claudel en Rodin kon worden gemaakt.⁴¹ Minder duidelijk is hoe andere kunstcritici precies keken naar de vergelijking tussen de beeldhouwers. Wel is bekend dat Rodin Claudel met ze in contact bracht, waaruit blijkt dat hij haar steunde in het opbouwen van haar eigen carrière.⁴²

Vanuit de feministische interventie van kunsthistoricus Griselda Pollock (2003²) gezien, kan worden geconcludeerd dat Claudel tijdens haar leven te maken had met het verschil in machtsverhouding tussen de seksen.⁴³ Ondanks Claudels studie aan de kunstacademie en haar contacten met prominente figuren als Boucher, Rodin, Morhardt en Blot had ze met de

³² Mitchell 1997 (zie noot 2), p. 401.

³³ Higonnet 1993 (zie noot 5), pp. 24-25

³⁴ Mitchell 1997 (zie noot 2), p. 401.

³⁵ Mitchell 1997 (zie noot 2), p. 399.

³⁶ Paris 1988 (zie noot 13), p. 220.

³⁷ Caranfa 1999 (zie noot 23), p. 102.

³⁸ Schmoll gen. Eisenwerth 1994 (zie noot 22), p. 101.

³⁹ Schmoll gen. Eisenwerth 1994 (zie noot 22), p. 101.

⁴⁰ Higonnet 1993 (zie noot 5), p. 17 en p. 19.

⁴¹ Caranfa 1999 (zie noot 23), p. 34.

⁴² Paris 1988 (zie noot 13), p. 18.

⁴³ Pollock 2003² (1988) (zie noot 9), p. 12 en p. 17.

beperkingen van het vrouw zijn te maken. Als vrouw zijnde mocht ze niet aan de kunstacademie van Parijs studeren. Daarnaast ontving Claudel kritiek op haar werk, terwijl werk van mannelijke collega's met dezelfde kenmerken positief werd ontvangen.⁴⁴ Hoewel Rodin haar in contact bracht met kunstcritici en haar veel leerde, werkte hij haar tegelijkertijd tegen wanneer het hem uitkwam. De vooraanstaande kunstcritici en -handelaars mochten dan grote waardering voor het werk van Claudel hebben gehad, de meerderheid van de mannen met zeggenschap in de kunstwereld kon haar werk niet los zien van haar privéleven.

⁴⁴ Higonnet 1993 (zie noot 5), pp. 25-26.

2. De waardering voor het beeldend werk van Claudel na haar overlijden en voor het uitbrengen van de biografische speelfilm *Camille Claudel*

Na dertig jaar in verschillende krankzinnigengestichten te hebben geleefd, overleed Claudel in 1943 in Montdevergues, Frankrijk. Daar werd ze in een anoniem en openbaar graf begraven.⁴⁵ Van de bescheiden bekendheid die ze voor haar opname in 1913 had verworven was weinig over. Uit het feit dat er in 1988 wel een biografische speelfilm over Claudel is gemaakt kan echter worden geconcludeerd dat ze niet geheel in de vergetelheid is geraakt. Dit hoofdstuk zal antwoord geven op de vraag hoe de waardering voor het oeuvre van Claudel door kunsthistorici, journalisten en andere schrijvers was in de periode na haar overlijden in 1943 en voor het uitbrengen van de biografische speelfilm *Camille Claudel* in 1988.

De eerste retrospectieve tentoonstelling van Claudels werk vond in 1951 plaats in Musée Rodin.⁴⁶ Na deze tentoonstelling werd er over een periode van bijna dertig jaar weinig aandacht besteed aan het leven en werk van Claudel, in zowel exposities als onderzoek en publicaties.⁴⁷ Tijdens de tweede feministische golf, die zich eind jaren zestig ontwikkelde, vroegen kunsthistorici als Linda Nochlin (1988) zich af waarom er geen vrouwelijke equivalenten van grote mannelijke kunstenaars bestonden.⁴⁸ Als reactie namen sommige kunsthistorici het initiatief om vrouwelijke kunstenaars terug te schrijven in de kunstgeschiedenis. Daarnaast werd er ook gezocht naar de oorzaak van het feit dat vrouwelijke kunstenaars nagenoeg afwezig waren in kunsthistorische overzichten. Als gevolg van deze feministische golf vond er in de jaren tachtig een herwaardering van Claudel plaats. In 1984 werd er een solotentoonstelling in Musée Rodin en Musée Sainte-Croix in Poitiers over haar werk georganiseerd, waarbij een uitgebreide catalogus werd gepubliceerd.⁴⁹ Daarnaast werden er een aantal publicaties over het leven en werk van Claudel uitgebracht. Regisseur van een toneelstuk over de beeldhouwster, Anne Delbée, publiceerde in 1982 een roman waarin het leven van Claudel vanuit haar eigen ogen is beschreven.⁵⁰ In 1987 verscheen een wetenschappelijke publicatie geschreven door historicus Jacques Cassar.⁵¹ Er werden daarnaast nog twee boeken gepubliceerd. Kunsthistoricus Anne Rivière schreef in 1983 een bescheiden, maar wetenschappelijk, boek en de kleindochter van Claudels broer, Reine-Marie

⁴⁵ Paris 1988 (zie noot 13), p. 84.

⁴⁶ Schmoll gen. Eisenwerth 1994 (zie noot 22), p. 11.

⁴⁷ Caranfa 1999 (zie noot 23), p. 9.

⁴⁸ Linda Nochlin, *Women, art, and power and other essays*, New York 1988, p. 145.

⁴⁹ Witherell 1985 (zie noot 1), p. 1.

⁵⁰ Anne Delbée, *Camille Claudel. Een vrouw*, Vert. Michel Perquy, Breda 2009⁹ (1989).

⁵¹ Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel*, Paris 1987.

Paris, schreef een op documentatie gebaseerde biografie in 1984.⁵² Hoewel de auteurs verschillende perspectieven in hun publicaties gebruikten, hebben zij allemaal geprobeerd om een chronologisch overzicht te bieden van het leven van Claudel. Geen van allen legde dan ook uitsluitend de nadruk op de periode waarin Claudel een relatie had met Rodin of op haar geestelijke conditie.

Ondanks de pogingen van deze auteurs om de beeldhouwster om haar werk te waarderen en om haar een plaats te geven in de kunstgeschiedenis ontbreekt haar naam in veel kunsthistorische handboeken die dateren uit de periode 1943-1988.⁵³ Zelfs wanneer in deze handboeken over Rodin wordt geschreven, wordt Claudel zelden of alleen als leerling en minnares van hem genoemd.⁵⁴ Volgens kunsthistorici Rozsika Parker en Griselda Pollock (1981) is het niet vreemd dat in kunsthistorische literatuur uit de twintigste eeuw erkenning van vrouwelijke kunstenaars ontbreekt.⁵⁵ Zij zijn in de veronderstelling dat dit het resultaat is van de twintigste-eeuwse gedachte dat kunst door mannen wordt gecreëerd en niet door vrouwen.⁵⁶ Deze gedachte houdt verband met het vrouwelijke stereotype dat een product is van de negentiende-eeuwse patriarchale cultuur. In deze cultuur kreeg de man meer betekenis dan de vrouw. Vrouwelijkheid werd niet met creativiteit geassocieerd, maar met huiselijkheid. Opmerkelijker is echter dat Claudels naam ook vaak ontbreekt in literatuur specifiek over vrouwelijke kunstenaars.⁵⁷ Wanneer ze wel genoemd wordt, is dat slechts in enkele regels.⁵⁸ Er wordt geschreven over haar opleiding tot beeldhouwster, de gespannen gezinsituatie en haar relatie met Rodin. Naar aanleiding van de grote overzichtstentoonstelling in 1984 verschenen er diverse artikelen in Nederlandse opiniebladen en kranten als *Vrij Nederland*, *Het Financieel*

⁵² Paris 1988 (zie noot 13); Anne Rivière, *L'Interdite. Camille Claudel 1864-1943*, Paris 1983.

⁵³ Camille Claudel ontbreekt in de volgende kunsthistorische handboeken: Harvard H. Arnason, *A history of modern art. Painting, sculpture and architecture*, London 1969; Ernst H. Gombrich, *The story of art*, Oxford 1986¹⁴ (1950); Georg Heard Hamilton, *19th and 20th century art. Painting, sculpture, architecture*, New York 1970; Hugh Honour en John Fleming, *A world history of art*, London/Basingstoke 1982; Horst Woldemar Janson, *History of art. A survey of the major visual arts from the dawn of history to the present day*, New York 1962.

⁵⁴ Camille Claudel wordt in het volgende kunsthistorische handboek genoemd als leerling en minnares van Auguste Rodin: Horst Woldemar Janson, *Nineteenth-century sculpture*, London 1985, pp. 203.

⁵⁵ Parker en Pollock 1981 (zie noot 10), p. 3.

⁵⁶ Parker en Pollock 1981 (zie noot 10), p. 6.

⁵⁷ Camille Claudel ontbreekt in de volgende literatuur over vrouwelijke kunstenaars: Donna G. Bachmann en Sherry Piland, *Women artists. An historical, contemporary and feminist bibliography*, Metuchen 1978; Clara Erskine Clement, *Women in the fine arts. From the seventh century b.c. to the twentieth century a.d.*, Brooklyn 1974² (1904); Elsa Honig Fine, *Women and art. A history of women painters and sculptors from the Renaissance to the 20th century*, Montclair 1978; Charlotte Yeldham, *Women artists in nineteenth-century France and England. Their art education, exhibition opportunities and membership of exhibiting societies and academies, with an assessment of the subject matter of their work and summary biographies*, New York 1984.

⁵⁸ Nancy G. Heller, *Women artists. An illustrated history*, London/New York 1987, pp. 106-108; Chris Petteys, *Dictionary of women artists. An international dictionary of women artists born before 1900*, Boston 1985, p. 144.

Dagblad en De Volkskrant.⁵⁹ Hierin wordt voornamelijk geschreven over de relatie van Claudel en Rodin, waarbij de nadruk ligt op de invloed die ze op zijn werk zou hebben gehad.

Het beeldend werk van Claudel wordt door het grootste gedeelte van de kunsthistorici, journalisten en schrijvers vergeleken met het werk van Rodin. Claudel wordt niet zelden als 'minnares en leerling van Rodin' geïntroduceerd. De periode waarin ze een relatie met Rodin had, de verhouding met haar familieleden en haar opname in het krankzinnigengesticht krijgen de meeste aandacht. De auteurs lijken soms een wedstrijd te beschrijven, waarin het gaat om de vraag wie wie het meest heeft geïnspireerd en geïmiteerd. Onduidelijk blijft wat die wederzijdse invloed exact inhoud en waarin hun artistieke visie verschilt. Een aantal auteurs, als Delbéc, Cassar, Rivière en Paris, proberen de nadruk op haar artistieke carrière te leggen. Dat doen ze door een overzicht te geven van tentoonstellingen waar Claudel geëxposeerd heeft en door haar in de kunstwereld van het einde van de negentiende eeuw te plaatsen.

⁵⁹ B., 'Zomaarwatvrouwelijkheid', *Vrij Nederland* 2 juni 1984; Walter Barten, 'Camille Claudel en de relatie met Rodin', *Het Financieel Dagblad*, 19 en 21 mei 1984; Lambiek Berends, 'Een tragisch leven in dienst van Rodin', *De Volkskrant* 9 maart 1984.

3. Het beeld dat de biografische speelfilm *Camille Claudel* van het leven en beeldend werk van Claudel schetst

De Franse actrice Isabelle Adjani nam het initiatief om een film over het leven en werk van Claudel te maken waarin zij de beeldhouwster zou spelen.⁶⁰ Ze richtte hiervoor een productiemaatschappij op, Lilith Films, en vroeg de Franse acteur Gérard Depardieu voor de rol van Rodin. De Franse regisseur Bruno Nuytten regisseerde de film en schreef tevens samen met de Amerikaanse scenario schrijfster Marilyn Goldin het scenario voor de film. Dit scenario is gebaseerd op de biografie van Paris uit 1984.⁶¹ De werken die in de film te zien zijn, zijn reproducties gemaakt door een creatief team onder leiding van de Fransman Hervé Boutard.⁶² *Camille Claudel* begint op het moment dat Claudel Rodin voor het eerst ontmoet in 1883 en eindigt met haar opname in 1913. In dit hoofdstuk staat de vraag centraal welk beeld de biografische speelfilm *Camille Claudel* van het leven en werk van Claudel schetst.

Biografische speelfilms over vrouwen behoren tot een ander genre dan die over mannen en ieder genre heeft zijn eigen kenmerken.⁶³ Volgens docent Engels en filmstudies Dennis Bingham (2010) kenmerkt de biografische speelfilm met een vrouwelijke hoofdrolspeler zich doordat deze gericht is op de spanning tussen de publiekelijke successen van de vrouw en de traditionele rol van de vrouw, als moeder, echtgenote en huisvrouw.⁶⁴ Als gevolg van deze spanning wordt de dramatiek vaak gezocht in het zogenaamde onvermogen van de vrouw om haar eigen beslissingen te nemen en haar eigen lot te bepalen. Daarnaast wordt de ambitie en het succes van de vrouw in het openbaar aan de mannelijke partner toegedicht. Wanneer er een biografische speelfilm over een vrouw wordt gemaakt, lijkt er vaak te worden gekozen voor vrouwen die bekender zijn vanwege hun lijden dan om hetgeen ze bereikt hebben.⁶⁵ Kenmerkend voor vrouwelijke biografische speelfilms van na de Tweede Wereldoorlog is het neerwaartse traject dat de belangrijkste narratieve structuur vormt en twee soorten plotstructuren kent.⁶⁶ Een twee-akte-structuur van stijgen en dalen en een drie-akte-structuur van stijgen, dalen en rehabiliteren. Het neerwaartse traject wordt meestal door een relatie met een man gemotiveerd. Deze man staat de carrière van de vrouw in de weg of hij gebruikt de succesvolle vrouw.⁶⁷

⁶⁰ Miriam Rosen, 'Isabelle Adjani: the actress as political activist', *Cineaste* 17 (1990) nr. 4, p. 23.

⁶¹ Walker 1993 (zie noot 8), p. 79.

⁶² Walker 1993 (zie noot 8) pp. 86-87.

⁶³ Bingham 2010 (zie noot 11), p. 10.

⁶⁴ Bingham 2010 (zie noot 11), p. 213.

⁶⁵ Bingham 2010 (zie noot 11), p. 214.

⁶⁶ Bingham 2010 (zie noot 11), p. 219.

⁶⁷ Bingham 2010 (zie noot 11), p. 222.

In *Camille Claudel* wordt gebruik gemaakt van de twee-akte-structuur. Claudels leven lijkt in de film te draaien om haar relatie met Rodin. Hij helpt haar bekendheid te verwerven in de kunstwereld - dit is het stijgen - maar zorgt er ook voor dat ze paranoïde wordt - dit is het dalen. Het grootste gedeelte van de film beslaat de periode van 1883 tot 1898 waarin de twee kunstenaars een relatie hadden. De film wekt - net als de literatuur tussen 1943 en 1988 doet - het beeld dat Claudel gedurende deze periode de inspiratiebron voor veel van Rodin's werken vormde. Meerdere keren wordt ze als model voor zijn werk gefilmd. Daarnaast lijkt hij na zijn ontmoetingen met haar geïnspireerd te raken om nieuw werk te maken of oudere werken aan te passen. Claudel, daarentegen, gebruikt zowel bekenden als onbekenden als model voor haar werk, maar niet direct Rodin. Hij is dan ook erg onder de indruk als hij een buste van hemzelf ontdekt die ze vanuit haar verbeelding heeft gemaakt. Wat het beeldhouwen betreft wordt Claudel neergezet als een koppig persoon die er een eigen visie op nahoudt. Deze visie wordt in de film niet uitgesproken, maar blijkt wel uit haar handelen. Zo kiest ze voor het moeilijkste soort marmer - Grieks marmer uit Paros dat snel breekt - in plaats van het marmer dat haar door een collega van Rodin wordt geadviseerd. Uiteindelijk slaagt Claudel erin om met het Griekse marmer succesvol te werken. Ze lijkt echter wel advies van Rodin te accepteren, ook al geeft hij dit zelden. In de meeste gevallen kijkt en voelt hij alleen aan haar werk. Uit de laatste confronterende scène tussen de twee blijkt dat Claudel zelfs haar eigen visie blijft volgen wanneer het geestelijk minder goed met haar gaat. Wanneer Rodin eist dat ze afstand doet van het werk *L'âge mûr ou la destinée* (1899, afb. 1) en stelt dat al haar kennis en vaardigheid van hem afkomstig is, verdedigt ze haar eigen werk. Net als in de literatuur tussen 1943 en 1988, wordt ook in de film door middel van de cinematografie de suggestie gewekt dat het werk van Claudel en Rodin een reflectie van hun relatie is. Wanneer de twee een conversatie voeren of samen in beeld komen staat er vaak een werk op de achtergrond waar de camera op inzoomt. Daarnaast is er onder fragmenten waarin Claudel en Rodin te zien zijn dramatische muziek gezet. Dezelfde dramatische muziek wordt afgespeeld wanneer er op een werk wordt ingezoomd die op hun relatie lijkt te zijn geïnspireerd.

Door het narratief van de film lijkt de periode vanaf 1898 tot 1913 waarin Claudel alleen leefde van veel kortere duur dan de periode waarin ze met Rodin een relatie had.⁶⁸ Er blijft daardoor weinig tot geen ruimte over om een genuanceerde aanleiding te schetsen voor de achteruitgang van haar geestelijke gezondheid. De enige aanleiding voor deze achteruitgang lijkt nu de verbreking van haar relatie met Rodin te zijn, wat betwijfeld kan worden. Wellicht hebben

⁶⁸ Walker 1993 (zie noot 8), p. 86.

de teruggetrokken commissies hier ook aan bijgedragen.⁶⁹ Dit is echter niet het enige gevolg van de verkorting van de periode waarin Claudel alleen leefde. In de film lijkt het alsof Blot de enige kunsthandelaar is die haar steunt, terwijl ze juist rond 1900 door de kunstwereld van Parijs als meest belangrijke beeldhouwer werd aangewezen.⁷⁰

De biografische speelfilm vervalst in een melodrama. Kenmerken van dit genre waaraan *Camille Claudel* voldoet zijn de onderwerpen van een moeder-kind relatie en een verboden liefdesrelatie, het patroon van stijgen en dalen en de ondersteuning van muziek bij het narratief.⁷¹ Het verhaal van de film wordt gezien vanuit een vrouwelijk hoofdpersonage, in dit geval Claudel. Volgens de feministische filmtheoreticus Laura Mulvey (2009²) vormt het gezichtspunt van de vrouwelijke hoofdrolspeler een identificatiebron voor het vrouwelijke publiek.⁷² Om herkenning mogelijk te maken zou een melodrama ideologische tegenstellingen tussen de seksen aan de oppervlakte brengen die uiteindelijk altijd in het nadeel van de vrouw zijn.⁷³ De feministische filmtheoreticus Kaplan (1983) vindt in de psychoanalyse een verklaring voor Mulvey's stelling dat vrouwen positieve herkenning zouden vinden in het melodrama.⁷⁴ Volgens het oedipuscomplex van meisjes - het elektracomplex - zou een meisje wanneer ze erachter komt dat haar moeder geen penis heeft haar afhankelijkheid op haar vader richten. Daarbij fantaseert een meisje dat ze zwanger van haar vader wordt, omdat ze gelooft dat de zwangerschap het gebrek aan een penis compenseert. Tevens gelooft een meisje hierdoor dezelfde status als haar vader te krijgen.⁷⁵ Het hebben van een penis is in deze theorie een statussymbool en het bezit ervan zorgt voor een hogere status. Kaplan redeneert dat een vrouw door het elektracomplex openstaat voor mannelijk verlangen, waarbij de man een dominante rol heeft en de vrouw een onderdanige.⁷⁶ Een vrouwelijke kijker zou zich daarom herkennen in de vrouwelijke hoofdrolspeler die in het melodrama door de man onderdrukt wordt.

Ondanks verscheidende momenten in de film waaruit moet blijken dat Claudel over een eigen visie en artistieke capaciteiten beschikt en ondanks de nadruk die wordt gelegd op de invloed die Claudel heeft op Rodin, slaagt de film er niet in om haar uit de slachtofferrol te halen waarin ze voornamelijk bekend is geworden. Dit is vanuit de visies van Kaplan en Mulvey gezien voornamelijk het gevolg van het genre waarin de film geproduceerd is. In het melodrama staan ideologische tegenstellingen tussen de man en vrouw centraal. Om de vrouwelijke kijker met het

⁶⁹ Mitchell 1997 (zie noot 2), p. 402.

⁷⁰ Walker 1993 (zie noot 8), p. 86.

⁷¹ Kaplan 1983 (zie noot 12), p. 25; Christine Gledhill (ed.), *Home is where the heart is. Studies in melodrama and the woman's film*, London 1987, p. 44 en p. 52.

⁷² Mulvey 2009² (1989) (zie noot 12), p. 42.

⁷³ Kaplan 1983 (zie noot 12), p. 26.

⁷⁴ Kaplan 1983 (zie noot 12), p. 26.

⁷⁵ Kaplan 1983 (zie noot 12), p. 26.

⁷⁶ Kaplan 1983 (zie noot 12), p. 26.

vrouwelijke hoofdpersonage te laten identificeren, neemt het vrouwelijke personage een onderdanige rol in. Hierbij moet wel opgemerkt worden dat er weinig tot geen bewijs is dat een vrouw altijd herkenning vindt in een onderdanige positie en daar eventueel van geniet. Desondanks kan geconstateerd worden dat in het geval van *Camille Claudel* Claudel een lagere status inneemt dan Rodin.

4. De waardering voor het beeldend werk van Claudel nadat de biografische speelfilm *Camille Claudel* werd uitgebracht

De biografische speelfilm *Camille Claudel* lijkt, ondanks de nuances, in grote lijn meer gemeen te hebben met het beeld dat de literatuur van voor 1988 over het leven en werk van Claudel schetst. Zowel in de literatuur als in de film wordt de nadruk gelegd op de relatie van de beeldhouwster met Rodin en de eventuele invloed van hem op haar geestelijke gesteldheid. Daarbij ontbreekt informatie over de inhoud van de wederzijdse invloed tussen Claudel en Rodin en over de periode waarin Claudel werkzaam was. Er wordt ook geen informatie gegeven over welke factoren van invloed waren op haar geestelijke gesteldheid en de opname in het krankzinnigengesticht. Centraal in dit hoofdstuk staat de vraag hoe kunsthistorici, journalisten en andere schrijvers het beeldend werk van Camille Claudel waarden nadat de biografische speelfilm *Camille Claudel* in 1988 is uitgebracht.

Camille Claudel heeft een discussie doen ontstaan over het beeld dat tot dan toe over Claudels leven en haar werk bestond. In 1989 werd de film voor verscheidene awards genomineerd en won deze vijf César Awards, waaronder die voor beste film en actrice.⁷⁷ Daarnaast ontving Adjani een Zilveren Beer voor beste actrice op het internationale filmfestival van Berlijn.⁷⁸ Desondanks waren recensenten minder lovend over de film.⁷⁹ Men vond de cinematografie te onrustig, de muziek te dramatisch en het acteerwerk van Adjani was te teatraal. De kritiek op het beeld dat de film van Claudel en haar werk schetst richt zich op verschillende punten. Docent Engels Susan Jhirard (1990) is van mening dat er weinig tot geen aanleiding wordt gegeven voor de psychische neergang van Claudel aan het einde van de film.⁸⁰ Op spontane emotionele uitbarstingen na lijkt het alsof ze ineens gek wordt. Daarnaast vindt Jhirard het jonge uiterlijk van Adjani aan het eind niet geloofwaardig, aangezien Claudel dan al 48 jaar is. Docent filmstudies Joan Driscoll Lynch (1998) stelt dat Claudel als slachtoffer in de film wordt neergezet.⁸¹ Daarbij gaat Lynch zelfs zo ver door te stellen dat de beeldhouwster twee keer het slachtoffer is geworden; tijdens haar leven en door de film. Sympathieker recensenten vinden dat de regisseur erin geslaagd is om de strijd

⁷⁷ Informatie over de César Awards van 1989 ontleend aan: website *Internet movie database* <<http://www.imdb.com/event/ev0000157/1989>> (7 juni 2013).

⁷⁸ Informatie over de Zilveren Beer voor beste actrice gegeven aan Isabelle Adjani ontleend aan: website *Berlinale* <http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/1989/03_preistr_ger_1989/03_Preistraeger_1989.html> (20 mei 2013).

⁷⁹ P.v.B., 'Isabelle Adjani neemt het op voor Camille Claudel', *De Volkskrant* 5 oktober 1989; Maarten Kloos, 'Camille Claudel', *De Volkskrant* 16 februari 1989; W. Wielek-Berg, 'Geen smeltende harten, Camille laat je koud. Isabelle Adjani laat haar hoofdpersoon in te veel types uiteenvallen', *Trouw* 5 oktober 1989.

⁸⁰ Susan Jhirard, 'Camille Claudel', *Cineaste* 17 (1990) nr. 4, pp. 42-43.

⁸¹ Lynch 1998 (zie noot 3), p. 120.

voor erkenning, het vinden van creatieve voldoening en de relatie tussen genie en gekte voldoende te laten zien.⁸²

In de discussie over het onjuiste beeld dat de film van Claudels leven en werk zou geven wordt Delbée, auteur van *Une Femme. Camille Claudel* (1982), aangehaald.⁸³ Delbée suggereert dat dit onjuiste beeld is ontstaan doordat de film gebaseerd is op de biografie van Paris, *Camille Claudel, 1864-1943* (1984). Claudels familie zou het niet eens zijn geweest met Delbée's geromantiseerde biografie en daarom de kleindochter van Paul Claudel, Paris, een biografie hebben laten schrijven. Dat is een interessant gegeven, gezien het feit dat Adjani toestemming van de familie ontving om de film op het boek van Paris te baseren, terwijl de Franse filmregisseur Claude Chabrol geen toestemming kreeg omdat hij zijn film op een biografie wilde baseren die kritisch over de familie was.⁸⁴

Hoewel er door de discussie een bewustzijn groeide over het beeld dat van Claudel en haar werk door zowel de film als de literatuur was neergezet, begon dit beeld pas in de loop van de jaren negentig te kantelen. Tot die tijd, maar ook daarna, ontbreekt haar naam nog opvallend vaak in kunsthistorische handboeken, zelfs wanneer er informatie over Rodin wordt gegeven.⁸⁵ In meerdere gevallen wordt Claudel als assistent of pupil geïntroduceerd en blijft de informatie over haar beperkt tot de periode waarin ze een relatie met Rodin had.⁸⁶ De kanteling in de waardering voor het beeldend werk van Claudel is te zien in twee versies van het kunsthistorische handboek van kunsthistoricus Harvard H. Arnason. Haar naam ontbreekt in de editie uit 1969, maar komt wel voor in de editie uit 2010.⁸⁷ In deze editie wordt Claudel een origineel talent genoemd dat uitblonk in kleine composities bestaande uit meerdere figuren. In de literatuur waarin vrouwelijke kunstenaars centraal staan wordt ook meer de nadruk gelegd op de artistieke capaciteiten van Claudel.⁸⁸ Haar relatie met Rodin wordt wel benoemd, want het vormt een belangrijk aspect in haar carrière, maar krijgt niet de nadruk. Er wordt meer ingegaan op haar werk en werkwijze

⁸² Steve Hopkins, 'Seeking love and creative fulfilment, a talented sculptor finds tragic self destruction instead', *Alberta Report/News magazine* 21 (1994) nr. 8 (juli), p. 36.

⁸³ Anoniem, 'Begaafder dan Rodin', *De Waarheid* 6 oktober 1989; Paul Depondt, 'Biografie beticht filmer van geschiedvervalsing', *De Volkskrant* 22 februari 1989; Bas Roodnat, 'Artistieke zelfmoord', *NRC Handelsblad* 5 oktober 1989.

⁸⁴ Rosen 1990 (zie noot 60), p. 23.

⁸⁵ Camille Claudel ontbreekt in de volgende kunsthistorische handboeken: Julian Bell, *Mirror of the world. A new history of art*, New York 2007; Ernst H. Gombrich, *The story of art*, London/New York 2010¹⁶ (1950); Charles Harrison, *An introduction to art*, New Haven/London 2009; Hugh Honour en John Fleming, *A world history of art*, London 2005⁷ (1982); Marilyn Stokstad, *Art history*, New York 1995.

⁸⁶ Zie introductiezin: 'The nineteenth century produced few women sculptors of note, but one shining exception is Rodin's pupil Camille Claudel (1864-1943).' in Frederick Hartt, *Art. A history of painting, sculpture, architecture*, New Jersey/New York 1993⁴ (1989), p. 939; en introductiezin: 'Rodin employed various assistants throughout his career. One of them, Camille Claudel (1864-1943), has been recognized in recent years as an important artist in her own right.' in Horst Woldemar Janson en Anthony F. Janson, *History of art*, London/New York 2001⁶ (1962), p. 725.

⁸⁷ Harvard H. Arnason en Elizabeth C. Mansfield, *History of modern art. Painting, sculpture, architecture, photography*, London/Toronto/Tokyo 2010⁶ (1969), pp. 68-69.

⁸⁸ Dunford 1990 (zie noot 28), pp. 66-67; Mitchell 1997 (zie noot 2), pp. 399-402.

waarbij een aantal werken worden geanalyseerd. Daarnaast wordt informatie gegeven over de Salons waar ze geëxposeerd heeft, wat voor recensies ze ontving en met wie ze contact had in de kunstwereld. De psychische opname van Claudel in 1913 wordt niet alleen aan Rodin of haar familie verweten. Een andere factor die van invloed kan zijn geweest op de opname zijn de commissieopdrachten die werden teruggetrokken.⁸⁹ Eenzelfde kritische houding ten aanzien van het beeld van Claudel als assistent, liefde en slachtoffer van Rodin is te ontdekken in het artikel van kunsthistoricus Claudine Mitchell (1989).⁹⁰ Mitchell gaat in op het werk van de beeldhouwster en kijkt daarbij naar Claudels artistieke visie en de rol van de negentiende-eeuwse cultuur op haar carrière. Academicus Angelo Caranfa (1999) neemt ook het werk van Claudel als uitgangspunt voor zijn boek. De focus ligt hier echter meer op de wederzijdse beïnvloeding tussen Claudel en Rodin en op de vraag wat het verschil is in hun artistieke visie.⁹¹ Claudel en Rodin's relatie wordt door kunsthistoricus Anne Higonnet (1993) als uitgangspunt genomen.⁹² Zij probeert het beeld te weerleggen dat Claudel door Rodin werd gebruikt. Higonnet sluit haar artikel af met dezelfde stelling als Lynch, namelijk dat de bekendheid die Claudel in de jaren tachtig heeft verworven gepaard gaat met het vrouwelijke stereotype van slachtoffer.⁹³ Ze stelt dat Claudels professionele reputatie nog niet is losgeweekt van haar relatie met Rodin.

Onder academici, kunsthistorici en journalisten is vanaf de jaren negentig een bewustzijn gegroeid over de redenen waarom het beeldend werk van Claudel tot die tijd gewaardeerd is. De verschillende auteurs proberen kritisch te kijken naar de relatie tussen haar leven en werk. Desondanks is er nog tijd nodig voor het grote publiek met grotere afstand naar de eventuele relatie tussen haar werk en leven kan kijken. Dit is wellicht te wijten aan de weinige tentoonstellingen die over haar werk worden georganiseerd. Na de retrospectieve tentoonstelling in 1984 hebben er bijna alleen exposities in Frankrijk plaatsgevonden, omdat Claudels werk zich alleen in Franse collecties bevindt.⁹⁴ In de tentoonstelling die wel in Nederland werd georganiseerd in 2001, in het Singer Museum in Laren, werd Claudels leven te veel aan haar werk verbonden en werd ze als slachtoffer van haar tijd en Rodin neergezet.⁹⁵

⁸⁹ Mitchell 1997 (zie noot 2), p. 402.

⁹⁰ Claudine Mitchell, 'Intellectuality and sexuality: Camille Claudel, the fin de siècle sculptress', *Art History* 12 (1989) nr. 4 (December), pp. 419-420.

⁹¹ Caranfa 1999 (zie noot 23), p. 9.

⁹² Higonnet 1993 (zie noot 5), p. 17.

⁹³ Higonnet 1993 (zie noot 5), p. 29.

⁹⁴ Emmanuel Bénézit, *Dictionary of artists*, Paris 2006 (No. 3 Bülow-Cossin), p. 1081.

⁹⁵ Sandra Heerma van Voss, 'Expositie toont Claudel als martelares', *NRC Handelsblad* 28 februari 2001.

Conclusie

De waardering voor het beeldend werk van Claudel heeft verschillende ontwikkelingen doorgemaakt. Tijdens haar leven werd het werk van Claudel zowel positief als minder positief gewaardeerd. Hoewel vrouwen door het machtsverschil tussen de seksen niet werden toegelaten tot de École des Beaux-Arts kon Claudel toch aan een privékunstacademie, Académie Colarossi, studeren. Na haar ontmoeting met Rodin ging Claudel voor ruim tien jaar als assistent van hem werken en had ze een liefdesrelatie met hem. Ondanks Rodin's grote waardering voor het werk van Claudel, misbruikte hij zijn macht als bekende mannelijke kunstenaar ook wanneer zijn carrière in gevaar kwam. De meningen onder kunstkenneren over het werk van Claudel waren al evenzeer verdeeld. Sommige, als Morhardt, Blot, Mirbeau en Mauclair, waren lovend over haar. Andere kunstcritici, waaronder opdrachtgevers van de staat, vonden dat haar werk niet aan de verwachtingen voldeed waaraan een beeldend werk van een vrouwelijke kunstenaar zou moeten voldoen. Claudel's werk was onmatig gemodelleerd, de afwerkingen te oneffen en het was te seksueel. Diezelfde critici hadden ook moeite om haar werk los te zien van haar privéleven.

Claudel's werk wordt in de periode na haar overlijden in 1943 en voor het uitbrengen van de biografische speelfilm *Camille Claudel* in 1988 voornamelijk niet gewaardeerd of met het werk van Rodin vergeleken. In veel kunsthistorische handboeken ontbreekt haar naam. Wanneer er wel over haar werk geschreven wordt, wordt ze meestal alleen als 'leerling en minnares van Rodin' genoemd. Daarnaast is het opvallend dat het in de literatuur en artikelen uit deze periode meer over het leven van Claudel gaat dan over haar werk. Ze wordt neergezet als slachtoffer van de tijd waarin ze leefde, van haar familie en van Rodin. Wanneer er wel over het werk van Claudel wordt geschreven, wordt het aan haar leven verbonden of worden er vergelijkingen gemaakt met het werk van Rodin. Vanaf de jaren negentig wordt er kritiek geuit op de redenen waarom het werk van Claudel tot dan toe gewaardeerd is. Auteurs verbinden niet meer zomaar haar werk aan haar leven. In plaats daarvan wordt geprobeerd om Claudel's werk in de kunstgeschiedenis te plaatsen, waarbij naar formele aspecten van het werk wordt gekeken.

De biografische speelfilm *Camille Claudel* is een filmische vertaling van het beeld dat in de literatuur na haar overlijden tot 1988 van Claudel en haar werk is ontstaan. Hoewel ze in de film wordt neergezet als een persoon met een eigen visie en artistieke capaciteiten, is het beeld van Claudel als slachtoffer van Rodin en haar familie het meest aanwezig. Het beeld dat de film schetst heeft bij kunsthistorici en journalisten voor discussie gezorgd. Hun reactie heeft er tot geleid dat het beeld van het leven en werk van Claudel in de jaren negentig is gaan kantelen. *Camille Claudel* speelt daarmee een belangrijke rol waar het gaat om de herwaardering voor het

beeldend werk van Claudel. Door de film is Claudel bij een groter publiek bekend geworden. Er kan niet met zekerheid worden gezegd dat de film de oorzaak is voor de verandering in de waardering van Claudels werk. Wellicht was het beeld ook veranderd als de film er niet was geweest. Desondanks is het opvallend te noemen dat het werk van Claudel na het uitbrengen van de film meer gewaardeerd werd om de kwaliteit en de artistieke waarde van haar werk dan om haar leven zelf.

De waardering bij het grote publiek voor Claudels beeldend werk moet nog enige verandering doormaken, aangezien ze bij hen voornamelijk nog bekend is als 'leerling en minnares van Rodin'. Wellicht kan een nieuwe tentoonstelling of de nieuwe biografische speelfilm van de Franse regisseur Bruno Dumont over Camille Claudel, *Camille Claudel 1915* (2013) hier een rol in spelen.

Lijst van afbeeldingen

Afb. voorpagina. Filmstill *Camille Claudel*, 1988, 1.25.48 min. Foto: auteur.

Afb. 1. Camille Claudel, *L'âge mûr ou la destinée/Le chemin de la vie/La fatalité*, 1899, brons, 121 x 181,2 x 73 cm, Musée Rodin, Parijs. Foto: website Musée Rodin, ©ADAGP Paris, <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/lage-mur-ou-la-destinee-ou-le-chemin-de-la-vie-ou-la-fatalite>.

Bibliografie

Anoniem, 'Begaafder dan Rodin', *De Waarheid* 6 oktober 1989.

Arnason, Harvard H., *A history of modern art. Painting, sculpture and architecture*, London 1969.

Arnason, Harvard H. en Elizabeth C. Mansfield, *History of modern art. Painting, sculpture, architecture, photography*, London/Toronto/Tokyo 2010⁶ (1969).

B., P.v., 'Isabelle Adjani neemt het op voor Camille Claudel', *De Volkskrant* 5 oktober 1989.

B., 'Zomaarwatvrouwelijkheid', *Vrij Nederland* 2 juni 1984.

Bachmann, Donna G. en Sherry Piland, *Women artists. An historical, contemporary and feminist bibliography*, Metuchen 1978.

Barten, Walter, 'Camille Claudel en de relatie met Rodin', *Het Financieel Dagblad*, 19 en 21 mei 1984.

Bell, Julian, *Mirror of the world. A new history of art*, New York 2007.

Bénézit, Emmanuel, *Dictionary of artists*, Paris 2006 (No. 3 Bülow-Cossin).

Berends, Lambiek, 'Een tragisch leven in dienst van Rodin', *De Volkskrant* 9 maart 1984.

Bingham, Dennis, *Whose lives are they anyway? The biopic as contemporary film genre*, New Brunswick/New Jersey/London 2010.

Chadwick, Whitney en Isabelle de Courtivron (ed.), *Significant others. Creativity and intimate partnership*, London 1993.

Caranfa, Angelo, *Camille Claudel. A sculpture of interior solitude*, London 1999.

Cassar, Jacques, *Dossier Camille Claudel*, Paris 1987.

Clement, Clara Erskine, *Women in the fine arts. From the seventh century b.c. to the twentieth century a.d.*, Brooklyn 1974² (1904).

Delbée, Anne, *Camille Claudel. Een vrouw*, Vert. Michel Perquy, Breda 2009⁹ (1989).

Depondt, Paul, 'Biografie beticht filmer van geschiedvervalsing', *De Volkskrant* 22 februari 1989.

Dunford, Penny, *A biographical dictionary of women artists in Europe and America since 1850*, Cambridge 1990.

Fine, Elsa Honig, *Women and art. A history of women painters and sculptors from the Renaissance to the 20th century*, Montclair 1978.

Gaze, Delia (ed.), *Dictionary of women artists*, London/Chicago 1997, (Volume I: Introductory surveys, Artists A-I).

Gledhill, Christine (ed.), *Home is where the heart is. Studies in melodrama and the woman's film*, London 1987.

Gombrich, Ernst H., *The story of art*, Oxford 1986¹⁴ (1950).

Gombrich, Ernst H., *The story of art*, London/New York 2010¹⁶ (1950).

Hamilton, Georg Heard, *19th and 20th century art. Painting, sculpture, architecture*, New York 1970.

Harrison, Charles, *An introduction to art*, New Haven/London 2009.

Hartt, Frederick, *Art. A history of painting, sculpture, architecture*, New Jersey/New York 1993⁴ (1989).

Heerma van Voss, Sandra, 'Expositie toont Claudel als martelares', *NRC Handelsblad* 28 februari 2001.

Heller, Nancy G., *Women artists. An illustrated history*, London/New York 1987.

Honour, Hugh en John Fleming, *A world history of art*, London/Basingstoke 1982.

Honour, Hugh en John Fleming, *A world history of art*, London 2005⁷ (1982).

Hopkins, Steve, 'Seeking love and creative fulfilment, a talented sculptor finds tragic self destruction instead', *Alberta Report/Newsmagazine* 21 (1994) nr. 8 (July), pp. 36-38.

Janson, Horst Woldemar, *History of art. A survey of the major visual arts from the dawn of history to the present day*, New York 1962.

Janson, Horst Woldemar, *Nineteenth-century sculpture*, London 1985.

Janson, Horst Woldemar en Anthony F. Janson, *History of art*, London/New York 2001⁶ (1962).

Jhirad, Susan, 'Camille Claudel', *Cineaste* 17 (1990) nr. 4, pp. 42-43.

Kaplan, E. Ann, *Women and film. Both sides of the camera*, New York/London 1983.

Kloos, Maarten, 'Camille Claudel', *De Volkskrant* 16 februari 1989.

Lynch, Joan Driscoll, 'Camille Claudel. Biography constructed as melodrama', *Literature Film Quarterly* 26 (1998) nr. 2, pp. 117-123.

Mitchell, Claudine, 'Intellectuality and sexuality: Camille Claudel, the fin de siecle sculptress', *Art History* 12 (1989) nr. 4 (December), pp. 419-447.

Mulvey, Laura, *Visual and other pleasures*, Hampshire 2009² (1989).

Nochlin, Linda, *Women, art, and power and other essays*, New York 1988.

Paris, Reine-Marie, *The life of Camille Claudel. Rodin's muse and mistress*, Vert. Liliane Emery Tuck, New York 1988.

Parker, Rozsika en Griselda Pollock, *Old mistresses. Women, art and ideology*, London/Henley 1981.

Petteys, Chris, *Dictionary of women artists. An international dictionary of women artists born before 1900*, Boston 1985.

Pollock, Griselda, *Vision and difference: femininity, feminism, and histories of art*, London/New York 2003² (1988).

Rivière, Anne, *L'Interdite. Camille Claudel 1864-1943*, Paris 1983.

Roodnat, Bas, 'Artistieke zelfmoord', *NRC Handelsblad* 5 oktober 1989.

Rosen, Miriam, 'Isabelle Adjani: the actress as political activist', *Cineaste* 17 (1990) nr. 4, pp. 22-24.

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A., *Auguste Rodin and Camille Claudel*, Vert. John Ormrod, New York 1994.

Stokstad, Marilyn, *Art history*, New York 1995.

Walker, John Albert, *Art and artists on screen*, Manchester/New York 1993.

Wielek-Berg, W., 'Geen smeltende harten, Camille laat je koud. Isabelle Adjani laat haar hoofdpersoon in te veel types uiteenvallen', *Trouw* 5 oktober 1989.

Whiterell, Louise R., 'Camille Claudel rediscovered', *Woman's Art Journal* 6 (1985) nr. 1, pp. 1-7.

Yeldham, Charlotte, *Women artists in nineteenth-century France and England. Their art education, exhibition opportunities and membership of exhibiting societies and academies, with an assessment of the subject matter of their work and summary biographies*, New York 1984.

Overige

Bruno Nuyten (dir.), *Camille Claudel*, Paris (Lilith Films), 1988.

Website *Berlinale*:

<http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/1989/03_preistr_ger_1989/03_Preistraeger_1989.html> (20 mei 2013).

Website *Internet movie database*: <<http://www.imdb.com/event/ev0000157/1989>> (7 juni 2013).

Bijlagen

Afbeeldingen



Afb. 1. Camille Claudel, *L'âge mûr ou la destinée/Le chemin de la vie/La fatalité*, 1899, brons, 121 x 181,2 x 73 cm, Musée Rodin, Parijs.