

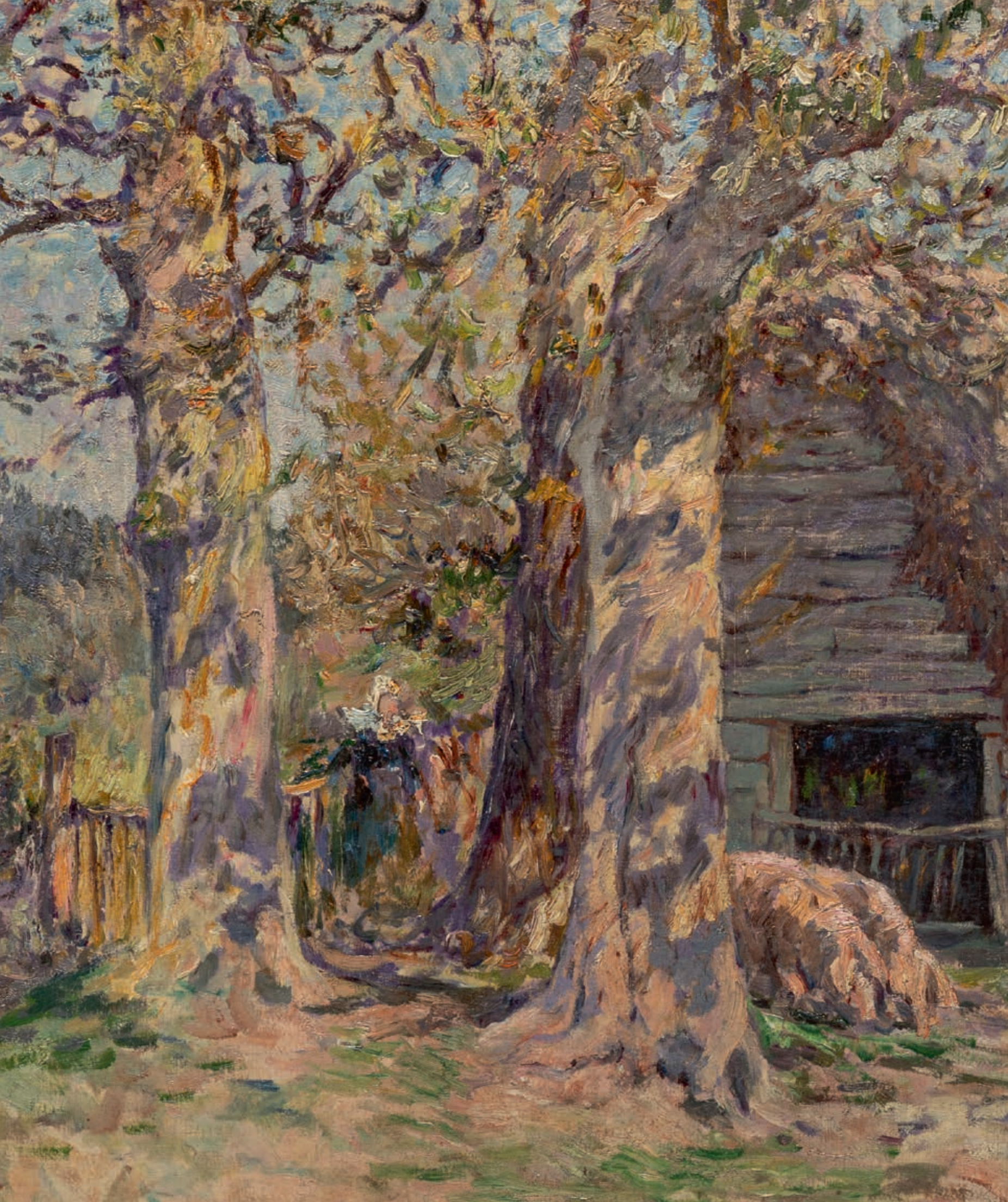
Anna Boch

Een impressionistische reis

HANNIBAL

- p. 8–17 **Woord vooraf**
Dominique Savelkoul, Sophie Kervran, Virginie Devillez & Thérèse M. Thomas
- p. 20–37 **Morisot, Cassatt, Boch en de “kring van de nieuwe kunst”**
Sylvie Patry
- p. 40–57 **“Vingtiste, confettiste, méridionaliste”
Stijlontwikkeling door het oog van de
kunstkritiek**
Stefan Huygebaert & Wendy Van Hoorde
- p. 60–73 **Anna Boch oog in oog met Marguerite Van de Wiele
De vrouwelijke kunstenaar in de spiegel van de vrouwelijke schrijver**
Laurence Brogniez
- p. 88–107 **De collectie als weerspiegeling van geestverwantschap**
Virginie Devillez
- p. 110–127 **Anna en Eugène Boch: het vervlochten artistieke parcours van een broer en een zus**
Barbara Caspers
- p. 130–147 **Landschappen en licht
Op reis met Anna Boch**
Eric Min

- p. 150–159 **In Bretagne**
Mireille de Lassus
- p. 172–191 **À la recherche des maisons perdues**
Een bezoek aan de woon- en werkplekken
Marjan Sterckx & Linda Van Santvoort
- p. 192–205 **“C’est une fête pour tout le monde”**
Anna Boch en muziek
Dominique Bauer & Stijn Paredis
- p. 208–219 **De aardewerkfabriek van Keramis en het**
culturele leven in La Louvière
Benoît Goffin & Ludovic Recchia
- p. 228–235 **Biochronologie van Anna Boch**
Wendy Van Hoorde
- p. 238–256 **Lijst van tentoongestelde werken**
Bibliografie
Over de auteurs
Index
Colofon





Het is met zeer veel trots en blijdschap dat we deze catalogus voorstellen als sluitstuk van de tentoonstelling *Anna Boch: een impressionistische reis*. Voor het eerst sinds bijna een kwart-eeuw krijgt deze buitengemeen boeiende vrouwelijke kunstenaar de aandacht die zij verdient. Voor Mu.ZEE in Oostende lag het voor de hand om Anna Boch die aandacht te schenken. Het concrete vertrekpunt is haar intrigerende pointillistische schilderij *Pendant l'élévation* (Tijdens de elevatie), dat het kerkje van Mariakerke bij Oostende – zo geliefd bij James Ensor, Willy Finch en vele anderen – in beeld brengt en dat we in Mu.ZEE bijzonder koesteren. Nog belangrijker dan dit werk in onze collectie is het feit dat Anna Boch rond 1900 de meest prominente vrouwelijke kunstenaar was in België. En laat die periode van het fin de siècle en de belle époque nu juist het chronologische beginpunt zijn van de focus van Mu.ZEE. Als museum voor Belgische kunst van 1880 tot heden vormt Mu.ZEE de evidente plaats waar Anna Boch thuis kan komen.

Anna Boch leefde een rijk leven, in meerdere betekenissen van het woord. Als geprivilegieerde erfgenaam van welgestelde keramiek-industriëlen genoot ze een financiële onafhankelijkheid waarmee ze haar passies en talenten ten volle kon ontplooien: reizen, muziek, interieur, kunst verzamelen én kunst maken. Bij dat alles overwon ze bovendien de hindernissen die inherent waren aan haar status van ongehuwde vrouw aan het eind van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw. Het hield haar niet tegen zich te ontpoppen als een onderlegde pleinairist en neo-impressionist die haar eigen stijl vormde op basis van contacten met *compagnons de route* als Isidore Verheyden en Théo van Rysselberghe en confrontaties met boeiende tijdgenoten binnen de kunstgroepen Les XX en La Libre Esthétique, waar ze zich als enige vrouw lid van mocht noemen. Ze ontmoette er ook James Ensor, een van de monografische sterkhouders in Mu.ZEE.

Zoals de bijdrage van Virginie Devillez, gevierd gastcurator van deze tentoonstelling, duidelijk maakt, koos Anna Boch bij het uitbouwen van haar ronduit indrukwekkende kunstverzameling resoluut voor eigentijdse kunstenaars. Het is de verdienste van Virginie Devillez en het team achter deze tentoonstelling dat dat ene, zeer bekende en tot in den treure herhaalde feit over

Sophie Kervran

Hoofdconservator,
directeur van het Musée
de Pont-Aven

Het Musée de Pont-Aven is bijzonder verheugd te kunnen samenwerken met Mu.ZEE. Het delen van werkmethode, visies en competenties over de grenzen heen is een must voor de dynamiek en openheid van geest van onze culturele instellingen. Mijn hartelijkste dank gaat dan ook naar het team van Oostende, dat met zijn flexibiliteit en professionalisme de totstandkoming van deze tentoonstelling aangenaam en vlot heeft doen verlopen.

Zonder Virginie Devillez, wetenschappelijk commissaris, die begin 2022 contact met mij opnam om dit project voor te stellen, was er geen tentoonstelling geweest. Zij heeft op een schitterende manier een licht laten schijnen op de nauwe banden tussen de Belgische kunstenaar Anna Boch, de artistieke geschiedenis van Bretagne en de doelstellingen van ons stedelijk museum.

Zoals Mireille de Lassus het in een van de essays in deze catalogus schrijft, is Anna Boch er inderdaad in geslaagd de essentie te vatten van de Bretonse kust, die ze in het begin van de twintigste eeuw samen met haar broer ontdekte. Ze deed dat met “een perfect gevoel voor de kleuren, de hardheid van de rotsen, de verrukkelijke finesse in de lucht en de omslaande golven en voor een ondefinieerbare luchtigheid, alomvattendheid waarin de hele poëzie van deze streek vervat zit.”¹

Maar ook de mecenas Anna Boch was belangrijk voor ons. Anna Boch verwierf verschillende schilderijen van de school van Pont-Aven. Op de salon van Les XX van 1889 exposeerde Gauguin zes Bretonse werken, en ondanks het ‘gegrinnik van de goegemeente’ viel de keuze van Anna Boch op zijn *Conversation. Bretagne* (Conversatie. Bretagne), dat hij in 1888 in Pont-Aven schilderde. Het eveneens geëxposeerde *Vision après le sermon* (Visioen na het sermoen) werd toen vast nog te radicaal bevonden (Gauguin exposeerde het trouwens niet in 1889 in Café Volpini), terwijl het vandaag gezien wordt als een sleutelwerk in het ontstaan van de moderne kunst. En het werd, ik herhaal het graag, geschilderd in ons kleine kunstenaarsstadje van minder dan drieduizend zielen. In 1895 hing Anna Boch boven het doek van de meester van Pont-Aven het schilderij *Falaise, Ouessant* (Klif, Ouessant) van Henry Moret. Ze bestelde eveneens een

1 “... un sentiment parfait des valeurs, de la solidité dans les masses, des finesse exquises dans le ciel et dans les vagues mourantes et je ne sais quoi d'aérien, d'enveloppé, qui est toute la poésie de cette contrée fière.” Pierre Verhaegen over het olieverfschilderij *Côte de Bretagne* (Bretonse kust), dat Anna Boch in 1902 op de salon van La Libre Esthétique exposeerde, geciteerd in Brussel 1993, p. 183.

De laatste jaren is heel wat onderzoek gewijd aan vrouwelijke kunstenaars, niet alleen aan al beroemde figuren (Berthe Morisot, Joan Mitchell...), maar ook aan door de academische wereld en het grote publiek miskende namen. Die laatsten hebben altijd weinig aandacht gekregen omdat ze reeds in hun eigen tijd door de kritiek werden genegeerd ten gunste van hun mannelijke collega's en/of vanwege de toen hardnekkig heersende vooroordelen dat vrouwelijke kunstenaars amateurs waren en niet professioneel konden zijn. De (her)ontdekking van deze vrouwelijke kunstenaars werd ook bevorderd door de huidige historiografische tendens om de geldende visie op de avant-gardistische stromingen te herzien. De al te grote nadruk op deze 'avant-gardes' heeft er immers vaak toe geleid dat de veel verscheidener en heterogener realiteit van de artistieke wereld verborgen bleef.

Zowel in het buitenland als in België werd de carrière van vrouwen ook lange tijd belemmerd door het feit dat ze geen les konden volgen aan de Academie voor Schone Kunsten, wat niet alleen een negatieve impact had op hun vorming, maar ook op de receptie van hun werk, dat precies daardoor als amateuristisch werd beschouwd. Die overheersende opvatting wordt bevestigd door de disproportie in de negentiende eeuw tussen het grote aantal vrouwen dat deelnam aan de salons en hun erkenning door officiële organen. Verschillende recente studies hebben vrouwelijke kunstenaars die toen een bijzonder actief sociaal en artistiek leven leidden, uit de vergetelheid getild – figuren als Jenny Montigny, Yvonne Serruys, Marguerite Verboeckhoven, Anna De Weert, Marie en Louise Danse.

Toch dachten velen tot voor kort maar aan één naam als het ging over de deelname van vrouwelijke kunstenaars aan de avant-gardesalons van Les XX: Anna Boch.¹ Zij was dan ook de enige vrouw die lid was van Les XX en van La Libre Esthétique, de invloedrijke kunstkringen geleid door haar neef Octave Maus. Daar stelde ze zich op gelijke voet met haar collega's, die – wat zeldzaam was voor die tijd – haar op hun beurt als gelijke behandelden toen ze samen het neo-impressionistische avontuur aangingen. Anna Boch kreeg binnen de groep erkenning voor haar sterke standpunten en schitterde er ook als mecenas, verzamelaar en

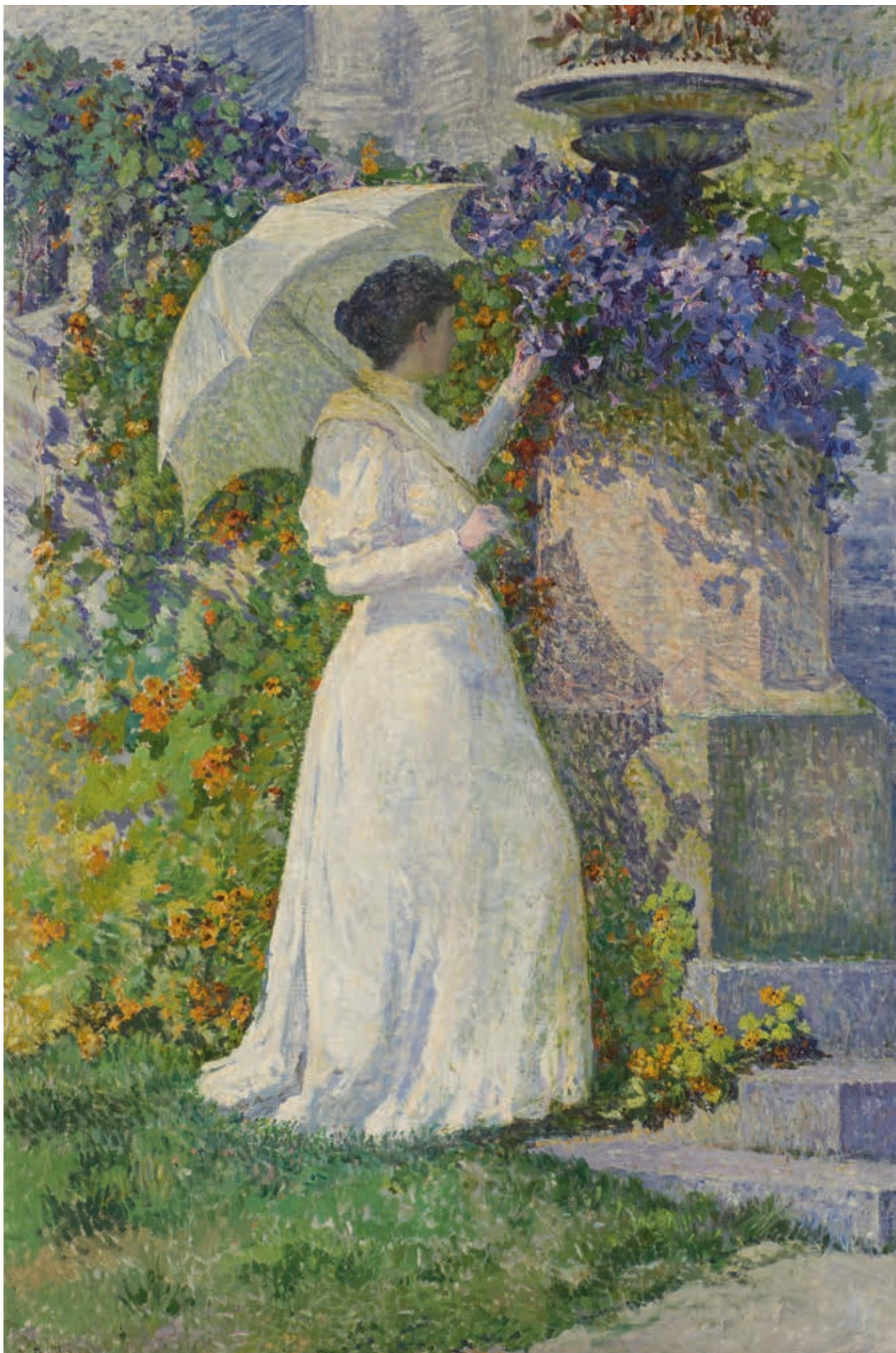
Van 1958 tot 1969 was ik verbonden aan het Koninklijk Museum van Mariemont, waar ik me enthousiast aan de studie van de regionale keramiek wijdde. De stad La Louvière dankt immers haar ontstaan aan deze industrie, die hier in 1841 door de gebroeders Eugène en Victor Boch werd gevestigd. Zij waren afkomstig uit Luxemburg en het Saarland en associeerden zich met hun schoonbroer Jean-Baptiste Nothomb, die toen premier was van het jonge België. De aardewerkfabriek Boch zou wereldfaam verwerven. Een twintigtal jaar geleden zette het bedrijf zijn activiteiten in Henegouwen stop, maar de andere tak van de familie Boch, geassocieerd met de familie Villeroy, ging elders door met de productie en breidde ze zelfs uit, vooral in Duitsland.

Eugène en Victor Boch waren allebei goede tekenaars, en rond 1960 ontdekte ik dat Anna Boch, dochter van Victor, het artistieke talent van haar vader had geërfd. Zo ontstond mijn fascinatie voor haar. In de loop der jaren had ik het geluk kennis te maken met enkele van Anna's neven en nichten die haar goed hebben gekend en ooit zelfs bij haar hebben gelogeed. Ik werd bevriend met haar petekind, Ida Van Haelewijn, die in Anna's mooie huis in de Brusselse Abdijstraat werd geboren. Ida vergezelde de kunstenaar op tal van haar reizen en bezoeken aan tentoonstellingen in Brussel en stond haar ook bij op haar sterfbed. Haar waardevolle getuigenissen gaven me meer inzicht in de persoonlijkheid van Anna Boch en deden mijn appreciatie voor de kunstenaar nog toenemen.

Anna Boch was een sterke vrouw die een onafhankelijk leven leidde in Brussel, maar tegelijk ook bleef zorgen voor haar vader die in La Louvière woonde en 103 werd. Ze was erg gehecht aan haar familie en bekommerde zich om haar jongere zussen en vooral haar 'broertje' Eugène, die een zwakke gezondheid had, maar toch 86 jaar zou worden. Voor hem deed ze alles wat in haar macht lag. Ze was trouw in de vriendschap, zoals blijkt uit de in de familie en bij de nazaten van haar vrienden bewaarde brieven. Hoewel ze de laatste jaren van haar leven door doofheid geïsoleerd raakte, bleef ze intensieve contacten onderhouden per brief. Ze bezat een gezonde nieuwsgierigheid en maakte reizen die in die tijd ongebruikelijk waren voor een vrouw. Zo trok ze in 1878 en 1879 met haar broer Eugène naar Spanje en Algerije en bezocht







Anna Boch
En juin (In juni), 1894
Olieverf op doek, 139 × 92 cm
Collectie van de Belgische Staat, door de Franse Gemeenschap van België in depot
gegeven aan het Museum voor Schone Kunsten van Charleroi, inv. 1028

Morisot, Cassatt, Boch en de “kring van de nieuwe kunst”

In hun gezaghebbende studie over de rol van vrouwen in de kunstkringen Les XX en La Libre Esthétique komen Laurence Brogniez en Vanessa Gemis tot de conclusie dat “vrouwen talrijke en complexe relaties hadden met de artistieke avant-garde van het begin van de twintigste eeuw”.¹ Ze namen deel aan het artistieke leven als exposanten, verzamelaars, organisatoren en bezoekers, en hun werk werd soms geprezen door critici en kunstliefhebbers. Op dat vlak stonden vooral onafhankelijke tentoonstellingen in de marge van de officiële circuits open voor vrouwen. Dat alles neemt niet weg dat zij, nog steeds volgens Laurence Brogniez en Vanessa Gemis, slechts bij grote uitzondering tot de eerste rangen doordrongen en ze, tot voor kort, onzichtbaar bleven in het grote verhaal van de moderne kunst.

Ook Anna Boch ontsnapte niet aan dit patroon, dat we hier willen belichten aan de hand van het voorbeeld van haar tijdgenotes – en dan vooral Berthe Morisot en Mary Cassatt en andere in Frankrijk actieve impressionisten van haar generatie. Voor zover bekend, had de Belgische kunstenaar geen directe contacten met haar Franse collega's. Toch hebben ze alle drie voor dezelfde kunstenaarscarrière gekozen en zodoende bijgedragen aan de groeiende faam van de impressionistische en postimpressionistische beweging, deze “kring van de nieuwe kunst”,² zoals Émile Verhaeren het formuleerde, die in het Europa van het fin de siècle de bonte verscheidenheid van avant-gardistische stromingen aan het begin van de volgende eeuw aankondigde.

Op het eerste gezicht staat de naamsbekendheid van Morisot en Cassatt in fel contrast met de buiten België toen nog relatief onbekende Anna Boch. In het verlengde van wat Charlotte Foucher-Zarmanian in haar studie *Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*³ aantoonde, zouden we zelfs kunnen stellen dat Cassatt en Morisot de bomen waren die het bos aan het oog onttrokken en veel andere talenten, in Frankrijk maar evengoed in de rest van Europa, overschaduwden. Voor vrouwen die een professionele artistieke carrière ambiëerden, was het impressionisme een “betoverende tussenperiode”.⁴ We willen nagaan of Anna Boch en Les XX hebben bijgedragen

aan de ontplooiing van die tussenperiode in België en voorbij de grenzen van het impressionisme.

Parijse vingtisten?

De vanaf 1874 in Parijs georganiseerde tentoonstellingen van het dissidente impressionisme vormden een precedent en een referentie voor de oprichters van Les XX,⁵ al had de Brusselse kunstkring Société libre des Beaux-Arts (actief tussen 1869 en 1876) reeds de weg geëffend voor onafhankelijkheid van, of toch minstens complementariteit met de driejaarlijkse salons. De Société libre telde slechts één vrouwelijk lid, Marie Collart, die dan nog erg onzichtbaar bleef – ze nam aan geen enkele van de vier tentoonstellingen van de vereniging deel. In 1884, het jaar van de eerste tentoonstelling van Les XX in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten, waren er in Parijs al zeven zogenaamde impressionistische tentoonstellingen georganiseerd. En hoewel ze gemengde kritieken hadden gekregen – tussen lof en afwijzing – zorgden die tentoonstellingen ervoor dat wat voortaan in Frankrijk en het buitenland als een groep, of zelfs een avant-garde zou worden beschouwd, op de kaart werd gezet.

Vanaf de eerste editie in 1874 werden de inzendingen van Berthe Morisot uitgebreider en gunstiger besproken dan die van haar collega's. Vooral *Le berceau* (De wieg, 1872, Parijs, Musée d'Orsay) kreeg veel bijval. De Franse kunstcriticus Jules-Antoine Castagnary rekende Morisot tot de “leiding van de nieuwe school”, en “zou geen bevalliger en subtieler neergezette werken kunnen vinden dan *Le berceau* en *Cache-Cache* (Verstopperij, privécollectie), en ik wil eraan toevoegen dat de uitvoering volledig in harmonie is met het onderliggende idee.”⁶ Die loftuiting mag dan seksistisch getint zijn, feit is wel dat Morisot door een eminent criticus wordt erkend als pionier en centrale figuur. De laatste ‘impressionistische’ tentoonstelling in Parijs vond plaats in 1886. Die verenigde naast enkele historische impressionisten de nieuwe garde symbolisten en neo-impressionisten met Gauguin, Redon, Seurat en Signac. Samen met de editie van 1880 was het ook de expo met het

hoogste aantal deelnemende vrouwen, want drie van de vijf vrouwen die aan de historische tentoonstellingen van de impressionisten deelnamen, waren present: Morisot, Cassatt en Marie Bracquemond – overigens de drie die onder hun eigen naam exposeerden.

Hoewel er tien jaar lag tussen de oprichting van beide kunstenaarsgroepen waren er talrijke contacten tussen de Franse impressionisten en de Belgen van Les XX. Vanaf 1886 werden de impressionisten geregeld uitgenodigd om in Brussel bij de kunstkring te exposeren. Het Brusselse tijdschrift *L'Art moderne* noemde hen zelfs de “Parijse vingtisten”. Zo ontstond tussen de twee bewegingen een opvallend gedecentraliseerde gelijkwaardigheid – helemaal anders dan de traditionele centrum/periferie-relatie. Er was nauwelijks sprake van enig ‘ouderdomsrecht’ of enige superioriteit van Parijs (‘ginds’) ten aanzien van Brussel (‘hier’). “Impressionisten” en “vingtisten” zijn twee neologismen die staan voor een “gemeenschappelijk doorbreken van de gevestigde artistieke formules; [voor een] oprechte expressie van een doorleefde emotie.”⁷

In deze artistieke uitwisseling speelden vrouwen een belangrijke rol. De eerste invitatie in 1886 was zo goed als paritair, want onder de vier aangeschreven impressionisten waren er twee vrouwen, Cassatt en Morisot. In de catalogus van dat jaar worden echter alleen Monet en Pissarro vermeld, hoewel Morisot dat jaar wellicht ook werk heeft ingezonden. In 1887 nam Morisot (evenals Renoir) deel met vijf werken, maar Cassatt bedankte (wederom) voor de uitnodiging. Als reden gaf zij op dat haar beschikbare werken zich in New York bevonden en dat de werken die ze in Parijs had, verkocht waren. Een weigering die kan worden verklaard door haar succes. In 1891 kreeg Morisot opnieuw een invitatie, maar ditmaal kon ze daar om gezondheidsredenen niet op ingaan.⁸ Morisot werd dus door Les XX even vaak uitgenodigd of geëxposeerd als Monet of Renoir, en zelfs meer dan Degas, Cézanne of Sisley. Dat er van Morisot en Cassatt minder dan tien werken werden tentoongesteld bij Les XX, en Monet, Renoir en Pissarro meer te zien waren in Brussel (die eerste was er in 1886 aanwezig met elf werken) had dus blijkbaar met persoonlijke omstandigheden te maken.

“De dag binnenlaten”, “Een figuur in de openlucht plaatsen”⁹

Alles wijst erop dat in de Belgische receptie van het Franse impressionisme de deelname van vrouwen aan de beweging, en vooral van Morisot, vanzelfsprekend werd bevonden. Kwam deze zichtbaarheid, die

niet toe te schrijven is aan specifieke persoonlijke banden met de vingtisten, door de belangrijke rol van Morisot binnen de groep? Nog voor de eerste zogenaamde impressionistische tentoonstelling in de lente van 1874 in Parijs nam Morisot actief deel aan de artistieke uitwisseling die in de tweede helft van de jaren 1860 de voorbode was van wat door criticus en romancier Louis-Edmond Duranty “La Nouvelle Peinture” (de nieuwe schilderkunst) werd genoemd. Het was de titel van een tekst die hij in 1876 publiceerde, het jaar van de tweede tentoonstelling van de impressionisten. Duranty bespreekt daarin enkele esthetische uitgangspunten van de beweging. Hij schetst het beeld van een generatie kunstenaars, geboren rond 1840 (waartoe ook Morisot behoorde), die het Franse Beaux-Arts-systeem achterhaald vindt en de schilderkunst van haar tijd grondig wil vernieuwen. In de bewoordingen van Duranty bestaat die vernieuwing uit “het weghalen van de muur die het atelier van het maatschappelijk leven scheidt of het openzetten van het raam naar de straat”¹⁰ anders gezegd: de openlucht en de “echte zon”¹¹ het moderne leven weergeven en geen reconstructies daarvan in het atelier.

Dat is waar Morisot zich vanaf haar debuut in de jaren 1860 op toelegde. Zij werd daarin gesteund door haar ouders, wat in die tijd onontbeerlijk was voor elk jong meisje uit de hoge burgerij dat een artistieke carrière ambieerde. Morisot werkte in de openlucht. Voor vrouwen was dat een aanvaarde praktijk in het kader van de ‘sierkunsten’, met andere woorden een amateurkunst die deel uitmaakte van een degelijke opvoeding. Voor Morisot en meer in het algemeen in de geschiedenis van de moderniteit vormde dat een niet te onderschatten gegeven. Al snel toonde ze haar ambitie door – net als Pissarro – Corot als leermeester te kiezen. Tot aan haar dood in 1895 bleef Morisot in de openlucht schilderen, zoals duidelijk blijkt uit het licht waarin haar werken baden en uit haar vrije en schetsmatige toets. De ‘echte zon’ en de daarmee gepaard gaande chromatische revolutie die centraal stond in de moderne stromingen van het fin de siècle waren dus ook bereikbaar voor vrouwen. Daardoor konden ze volop bijdragen aan de uitwerking van nieuwe visuele praktijken en idiomen – en dat beperkte zich niet tot het impressionisme. Anna Boch, Berthe Morisot, Marie Bracquemond of de neo-impressioniste Lucie Cousturier, maar ook Scandinavische vrouwelijke kunstenaars als de Noorse Kitty Kielland stonden mee aan de wieg van de vernieuwing van de kunst van hun tijd. Zowel bij Boch als bij Morisot leidde het schilderen in de openlucht tot het experimenteren met kleur en compositie. Het traditionele onderscheid tussen figuur en achtergrond, de opbouw van diepte volgens de wetten van de perspectief – allemaal regels van de traditionele



Berthe Morisot
Le berceau (De wieg), 1872
Olieverf op doek, 56 × 46,5 cm
Parijs, Musée d'Orsay, inv. RF 2849

Berthe Morisot
Eugène Manet à l'île de Wight
(Eugène Manet op het eiland Wight), 1875
Olieverf op doek, 38 × 46 cm
Parijs, Musée Marmottan Monet, legaat
Annie Rouart 1993, inv. 6029





Berthe Morisot
Autoportrait (Zelfportret), 1885
Olieverf op doek, 61 × 50 cm
Parijs, Musée Marmottan Monet, legaat Annie Rouart 1993, inv. 6022



Anna Boch, ca. 1880
Privécollectie

(broer van de schilder), die tien jaar eerder voor zijn vrouw poseerde bij het erkerraam van het huis dat ze voor hun huwelijksreis op het eiland Wight hadden gehuurd. In dat werk keerde Morisot terloops de traditionele negentiende-eeuwse verhoudingen om, namelijk die tussen de kijker (de echtgenote) en het bekeken (de echtgenoot), tussen werk (Morisot) en ledigheid (Eugène Manet), maar ook tussen de publieke ruimte (buiten wandelen een vrouw en een kind) en de privéruimte (Eugène neemt hier de plaats in die in de schilderkunst traditioneel aan vrouwen werd voorbehouden: die van de drempel, teruggetrokken, achter een venster). Door deze compositie tien jaar later als het ware weer tot leven te brengen, meet Morisot het verstrijken van de tijd. Is er in dit *Intérieur de cottage* ook sprake van melancholie bij het tot nietsdoen veroordeelde model? En is het nietsdoen of een geconcentreerd bezig zijn? Julie, die van haar moeder een artistieke opleiding kreeg en die zelf ook schilder zou worden,¹⁴ lijkt tegen het venster aan te tekenen. Is dit tafereel een ode aan de verbeeldingskracht van kinderen, de schoonheid van hun droomwereld, of symboliseert het de verboden en de verveling die in de negentiende eeuw ook het lot was van jonge meisjes – wat Morisot wel vaker in haar werk suggereerde? Of is dit kind dat zo dicht mogelijk bij het daglicht tekent (naar het voorbeeld van sommige werken van Chardin, die Morisot zeer bewonderde) een meditatie over het schilderen en het creëren? In dat geval is het werk veel méér dan een eenvoudige, liefvallige familieherinnering.



Mary Cassatt
La cueillette des coquelicots (Het plukken van klaprozen), 1875
 Olieverf op doek, 26,6 × 34,3 cm
 Privécollectie

Vervrouwelijking en zusterschap

Door Morisot en Cassatt op gelijke voet te brengen met Renoir, Monet of Sisley als vertegenwoordigers van het impressionisme, lijkt de kunstkring Les XX een ‘vervrouwelijking’ van het impressionisme vanzelfsprekend te hebben gevonden. Een vervrouwelijking via de deelnemers (drie vrouwen in 1886), een vervrouwelijking in de iconografie, met huiselijke tafereelen die als volwaardige tegenhanger van voorstellingen van het moderne leven golden, en die zeker niet exclusief aan vrouwen van de groep waren voorbehouden: “Ons bestaan voltrekt zich in kamers of op straat.”¹⁵ Vrouwen mochten de straat niet op, terwijl mannelijke kunstenaars niet alleen de straat, maar ook interieurs konden schilderen. We denken daarbij aan Monet en enkele van zijn familie-tafereelen, maar vooral ook aan Renoir. In de jaren 1870 concentreerde die zich met zijn bekende *Bal du Moulin de la galette* (Bal van de Moulin de la galette) en *Le déjeuner des canotiers* (Lunch van de roeiers) op wat er buiten gebeurde. In het begin van de jaren 1880 daarentegen exposeerde Renoir voornamelijk (vaak in pastel uitgevoerde) portretten van vrouwen



Anna Boch
Intérieur (Interior), 1906
Olieverf op doek, 70 × 60 cm
Privécollectie, Brussel



Anna Boch
Cueillette (De pluk), 1890
Olieverf op doek, 74 × 107 cm
Privécollectie





Berthe Morisot
L'enfant à la poupée (ou *Intérieur de cottage*) (Meisje met pop of Interieur van een cottage), 1886
Olieverf op doek, 50 × 61 cm
Museum van Elsene, legaat Frits Toussaint 1920, inv. FT. 104

of kinderen; hij combineerde dus een onderwerp en een techniek die in de negentiende eeuw als vrouwelijk werden beschouwd. Een vervrouwelijking van de schilderdaad zelf, met een herwaardering van emoties, van indrukken en het gevoel. Het is daarom dat Morisot vanaf de jaren 1880 meer en meer als de bij uitstek impressionistische schilder gold. Tamar Garb heeft echter aangetoond hoe dubbelzinnig die 'vervrouwelijking' van het impressionisme was, en hoe ze in de jaren 1880–1890, toen de beweging werd verdrongen door de opkomst van “kringen van de nieuwe kunst”, een geringschattende bijklank kreeg.¹⁶

Hoe moeten we in deze context dan de uitnodiging van Morisot en Cassatt door Les XX interpreteren? Zelfs al bleef de deelname van deze twee vrouwelijke kunstenaars door omstandigheden (niet-beschikbare werken, ziekte) beperkt tot een tiental werken, dan nog werd op de tentoonstellingen van Les XX geen enkele artistieke beweging zo goed vertegenwoordigd door vrouwen als het Franse impressionisme – en dat terwijl de vingtisten toch meer affiniteit hadden met de Franse neo-impressionisten. De enige uitzondering was de neo-impressionistische Lucie Cousturier, die de stroming ook promootte en erover publiceerde. Niettemin kunnen we stellen dat er geen sprake was van programmatische intenties, noch wat betreft de definitie van het impressionisme, noch wat betreft de plaats van de vrouw in de 'kringen van de nieuwe kunst'.

In 1885, het jaar waarin ook Anna Boch, als lid van de kunstkring, voor de eerste keer deelnam, werd Louise Breslau als eerste vrouwelijke kunstenaar gevraagd door Les XX. De in 1856 in Duitsland geboren maar in Zürich opgegroeide Breslau werd als Zwitserse uitgenodigd, maar vanaf de jaren 1870 verbleef ze, tot aan haar dood in 1927, in Frankrijk. Na haar in Parijs opgemerkte debuut evolueerde haar werk naar een lichter palet en begon ze in de openlucht te schilderen, zodat ze door de kunstkritiek van die tijd tot het impressionisme werd gerekend. In het begin van de jaren 1880 werkte Breslau geregeld mee aan het tijdschrift *La Vie moderne*, een programmatische titel. Hoewel het blad eclecticisch was in zijn keuzes verdedigde en exposeerde het, dankzij Edmond Renoir (broer van de schilder), het impressionisme. De term 'impressionistisch', afgeleid van Monets *Impression, soleil levant* (Impressie, opkomende zon, 1872, Parijs, Musée Marmottan Monet) – in 1874 overigens geïntroduceerd om dat schilderij alsook de werken van Cézanne, Degas, Pissarro, Morisot en anderen belachelijk te maken – werd al snel een breed en vrij vaag etiket. In de jaren 1880 verwees de term naar kunstenaars die zowel impressionistisch (Breslau werd vooral beïnvloed door Manet en Degas) als naturalistisch geïnspireerd waren, dat laatste in

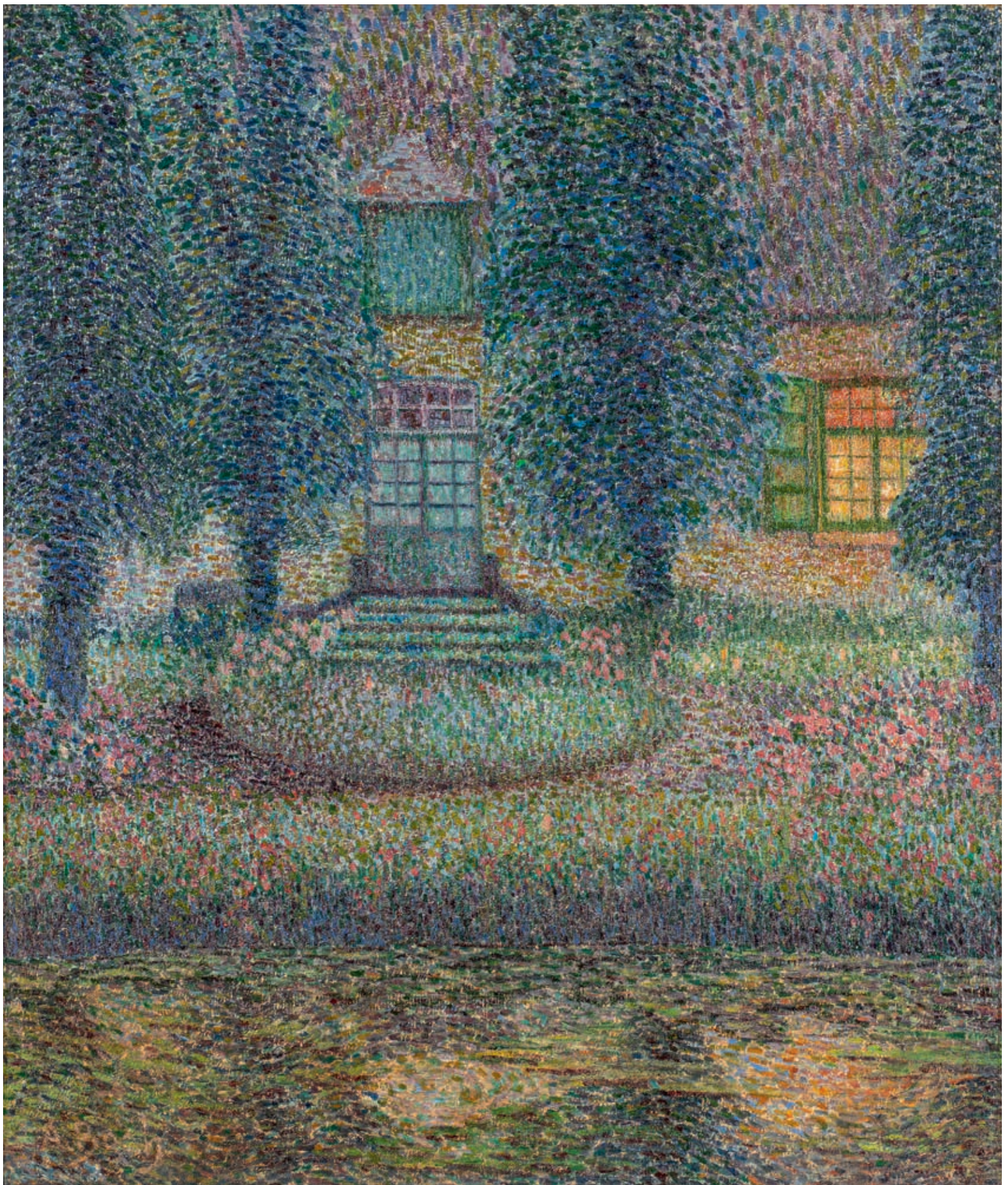
de voetsporen van kunstenaars als Bastien-Lepage of Jules Breton. De thema's van Breslau waren modern, zoals haar schilderij van een kunstenaar die in de openlucht schildert (Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts), haar kleuren helder en haar toets soepel, wat, in tegenstelling tot een academische techniek, resulteerde in een vibrerende factuur. Tegen het eind van de negentiende eeuw werd de term 'impressionistisch' vaak bij uitbreiding gebruikt voor een eerder degelijke, bezadigde, aanvaardbare moderniteit. De uitnodiging van Breslau, een als modern beschouwde gerenommeerde kunstenaar, en later ook die van Marie Cazin, moet in deze context worden bekeken. Net zomin als de impressionisten baseerden de vingtisten zich op een eenvormige definitie die de moderniteit verdedigde of hadden ze de intentie de moderniteit te verbinden met de erkenning van de plaats van vrouwen in de kunst.

Morisot, Cassatt en Boch waren alle drie vrouwen die vastberaden een eigen weg volgden. Het feit dat ze werden uitgenodigd door een vereniging waarvan Anna Boch in 1885 een belangrijk lid werd, leidde echter niet tot het ontstaan van een sterk vrouwelijk netwerk, of een soort 'internationale' van moderne en onafhankelijke vrouwelijke kunstenaars. In november 1886 bleek Boch er zelfs voorstander van om “onder Belgische collega's in ons kringetje van Les XX” te blijven.¹⁷ Net als Morisot was het idee van zusterschap haar vreemd. Morisot las wel het dagboek van Marie Bashkirtseff, dat bij de verschijning in 1890 veel ophef veroorzaakte, en becommentarieerde het parcours van Nélie Jacquemart, wier spectaculaire carrière eindigde toen ze trouwde. Ook had Morisot geregeld contact met Cassatt, die net als zij afkomstig was uit de gegoede burgerij. Ze wisselden artistieke ervaringen en ideeën uit, gaande van thema's als vrouwen en kinderen tot hun bewondering voor de Japanse kunst. Welke relatie ze onderhield met Marie Bracquemond, de derde vrouwelijke kunstenaar die onder haar naam deelnam aan de impressionistische tentoonstellingen, is niet bekend. Vermoedelijk waren die contacten veeleer afstandelijk. Wat hun werk betrof, deelden ze evenwel een aantal preoccupaties en thematieken, zoals de kwestie van de figuur in de openlucht. Met dat verschil echter dat voor Bracquemond de nadruk op tekening en contour – iets wat toen als mannelijk gold – een tegengif was voor een “vrouwelijke kunst”, die ze reduceerde tot het “schilderen van bloemen”.¹⁸ We kunnen vrijwel zeker stellen dat Morisot, Cassatt en Boch op geen enkel moment de intentie hadden om een aparte groep te vormen of binnen het impressionisme een strategie te ontwikkelen.

Op het moment dat de eerste feministische bewegingen het licht zagen, was een ander soort strategie







Anna Boch
Soir (Avond), 1891
Olieverf op doek, 66 × 56,5 cm
Privécollectie (lid van de familie)

“Vingtiste, confettiste, méridionaliste” Stijlontwikkeling door het oog van de kunstkritiek

Hoewel in verschillende publicaties over Anna Boch de kunstkritiek wordt aangehaald, ontbreekt een systematische analyse van hoe haar oeuvre is beoordeeld door critici van haar tijd.¹ Verschillende recente digitaliseringsinitiatieven maken het mogelijk een breed scala aan soms summiere maar bijzonder relevante recensies te onderzoeken.² Zo kan de kunsthistoriografische classificatie van de kunstenaar en haar stijl opnieuw worden geëvalueerd. Robert Hoozee schreef in 1980: “Het werk van Anna Boch is van ongelijke kwaliteit en evolueerde naarmate ze met de artistieke vernieuwingen om haar heen in contact kwam.”³ Dat Anna Bochs werk naast lof ook negatieve kritiek kreeg, zal inderdaad blijken. Daarenboven beoogt deze tekst een aantal stilistische categorieën – impressionisme, neo-impressionisme, luminisme – te nuanceren binnen de context van de kunstverenigingen die bij uitstek het forum vormden waar die confrontatie met “artistieke vernieuwingen” plaatsvond.

De schilderkunst van Anna Boch werd, zoals die van veel van haar collega’s, veelvuldig beoordeeld omdat ze meeging in wat het *Journal de Bruxelles* beschouwde als “de jaarlijkse artistieke karavanserai”: de terugkerende tentoonstellingsmomenten, waar kunstenaars meestal met één tot een handvol werken waren vertegenwoordigd.⁴ Al valt op te merken dat Anna Boch zich grotendeels weghield van de klassieke driejaarlijkse salon, die nochtans ook ten tijde van Les XX veel vaker besproken werd in de pers.⁵ De wildgroei aan kunstenaarsverenigingen rond 1900 ontging diezelfde pers niet. Bij de oprichting in 1904 van Vie et Lumière – met naast Anna Boch onder meer Georges Buysse, Émile Claus, James Ensor, Jenny Montigny en Anna De Weert als leden – kopte *Le Soir* veelzeggend: “Encore un!”⁶ Een analyse van de gedigitaliseerde artikelen levert ook de vermelding op van een aantal kleine of minder bekende tentoonstellingen die niet werden opgenomen in eerdere tentoonstellingslijsten.⁷ Tot die categorie behoort Anna Bochs deelname aan de salon van Bergen in 1875, wat meteen een van haar vroegste salonrecensies opleverde.⁸ Ze kreeg er de vermelding van “amateur de talent” voor haar *Peupliers au bord du Thirian* (Populieren aan de oevers van de Thirian).⁹ In 1878 gold “assez

ferme” als kwalificatie voor haar *En Campine* (In de Kempen), dat in de zevende zaal van de triënnale salon van Brussel te zien was.¹⁰

Uit Verheydens grijze schaduw

Die vroegste salons vallen samen met de periode tussen 1876 en 1886, waarin Anna Boch met de Antwerpse kunstenaar Isidore Verheyden heel wat tijd doorbracht aan de Belgische kust en op het platteland. Daar kreeg zij het schetsen *en plein air* onder de knie. Dat Verheyden voor Anna Boch veeleer een schildercompagnon dan een leermeester *strictu sensu* was, verdient om herhaald te worden, maar dit werd tijdens haar leven door de critici niet zo gepercipieerd. Daar werd stevast in termen van leermeester en leerlinge geschreven. Verheydens invloed op haar oeuvre werd alleszins opgemerkt: “Juffr. Anna Boch, zijn [Verheydens] leerling, heeft hem een beetje van zijn viriele energie ontfutseld en haar *Fleurs* (Bloemen), haar *Coin d’église* (Hoekje van een kerk) zouden makkelijk kunnen doorgaan voor werken van Verheyden.”¹¹

Halverwege de jaren 1880 was de diversificatie van de toets – de nood om verschillende zaken op een andere manier weer te geven – een punt van kritiek op Anna Bochs schilderkunst. Ook werd haar kleurgebruik te egaal grijs bevonden: “Een wat dof en nevelig coloriet [...] de kleuren zijn mat en hier en daar sponzig.”¹² Door dit “tekort”, dat ze bij Verheyden zou gehaald hebben, verspreidde het licht zich te uniform over haar schilderijen.¹³ Door die eenvormigheid ontbrak het haar werk op dat moment aan persoonlijkheid, zoals criticus Léon L. meermaals neerpende in het *Journal de Bruxelles*.¹⁴ Naast die toets als punt van kritiek werd het werk van Anna Boch soms ook oppervlakkigheid, een tekort aan poëzie en diepere betekenis verweten.¹⁵

Denkend aan haar pleinairistische uitstappen met Verheyden is het relevant te vermelden hoe Anna Bochs hang naar schilderen in openlucht niet onopgemerkt bleef.¹⁶ Haar *Le verger* (De boomgaard) en *Dimanche matin* (Zondagochtend) verraadden haar werk *en plein air*.¹⁷ Haar picturale uitwerking en



Anna Boch installeert zich om te schilderen, ca. 1906–1908
Privécollectie



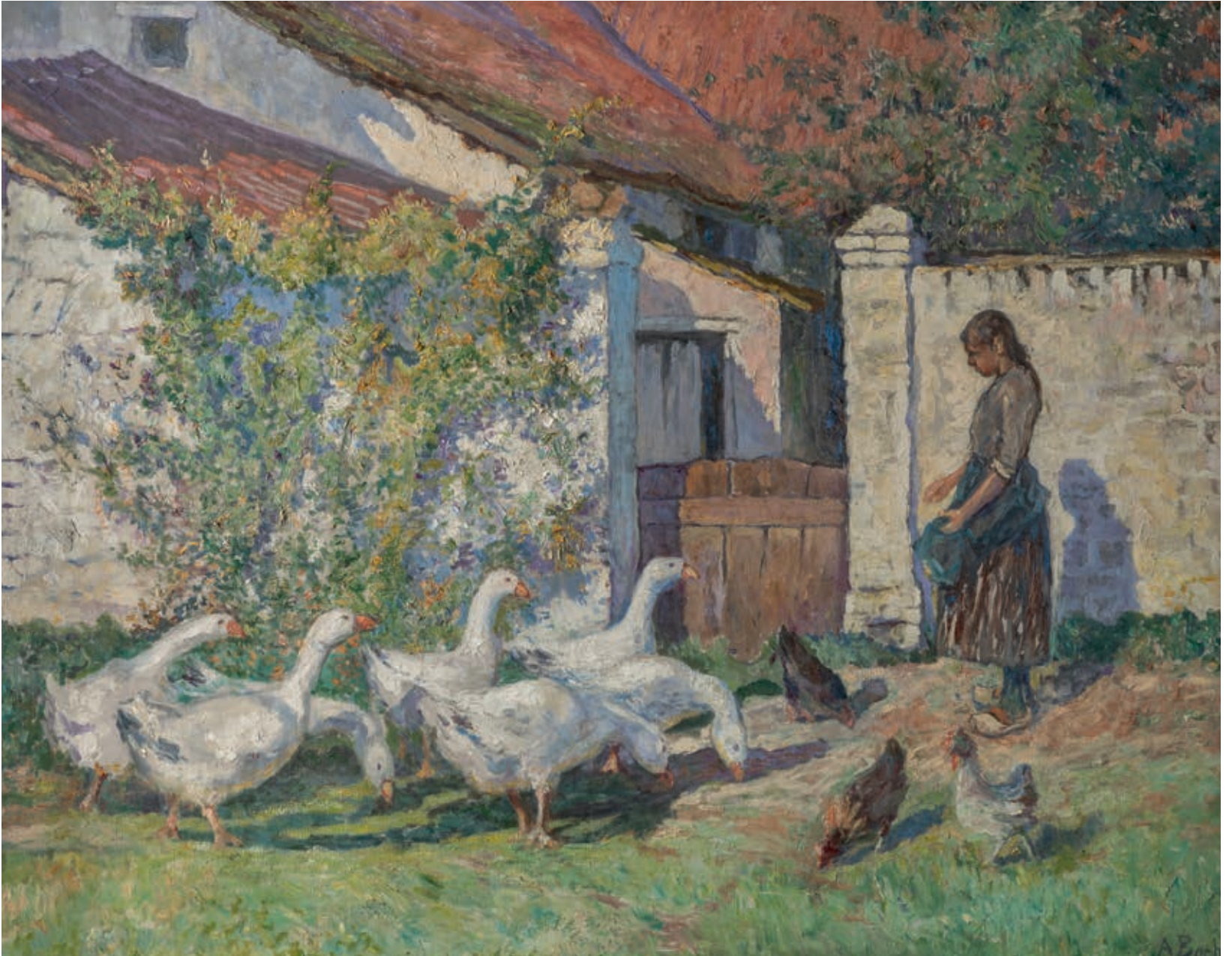
Anna Boch
La promenade du dimanche (De zondagswandering), 1906–1908
Olieverf op doek, 62,5 × 93 cm
Brussel, familie Blondel



Anna Boch
Ramendeuses de filets de pêche dans les dunes (Nettenboetsters in de duinen), 1895–1905
Olieverf op doek, 106,5 × 84,5 cm
Privécollectie



Anna Boch
Paysage animé à Veere (Landschap met figuren in Veere), 1906
Olieverf op doek, 72 × 91 cm
Privécollectie



Anna Boch
Les oies de la ferme (De ganzen van de boerderij), 1926
Olieverf op doek, 85 × 109 cm
Privécollectie

CATALOGUS

Concept

Virginie Devillez

Realisatie

Virginie Devillez
Stefan Huygebaert
Wendy Van Hoorde

Teksten

Dominique Bauer
Laurence Brogniez
Barbara Caspers
Virginie Devillez
Benoît Goffin
Stefan Huygebaert
Sophie Kervran
Mireille de Lassus
Eric Min
Stijn Paredis
Sylvie Patry
Ludovic Recchia
Dominique Savelkoul
Marjan Sterckx
Thérèse Thomas
Wendy Van Hoorde
Linda Van Santvoort

Beeldredactie Mu.ZEE

Stefan Huygebaert

Vertaling

Hilde Pauwels

Eindredactie

Sandra Darbé
Jan Haeverans (bibliografie)
Chantal Huys

Projectcoördinatie

Sofie Meert

Vormgeving

Jef Cuypers
Chloé D'hauwe

Uitgever

Gautier Platteau

Druk

die Keure, Brugge

Inbinding

IBW, Oostkamp



HANNIBAL
BOOKS

ISBN 978 94 6466 635 9
D/2023/11922/23
NUR 642

© Hannibal Books, 2023
www.hannibalbooks.be

Alle rechten voorbehouden. Niets van deze uitgave mag worden veeleenvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft geprobeerd voor alle teksten, foto's en afbeeldingen de wettelijke voorschriften inzake copyright toe te passen. Wie meent nog rechten te kunnen laten gelden wordt verzocht zich tot de uitgever te richten.

Frontcover

Anna Boch, *Falaise à Sanary* (De klippenkust van Sanary), 1924, olieverf op doek, 81,5 × 61,5 cm, CR 618, Gent, Museum voor Schone Kunsten, schenking Anna Boch, inv. 1936-O. Foto: Lukas – Art in Flanders VZW. Dominique Provost, Michel Burez.

Fotocredits

Alain Breyer: 208, 211, 212.1, 212.2
Anja Van Lerberghe: 183
Anton Brandl: 40
Bibliothèque nationale de France: 200
Catalogue raisonné Maurice Denis, foto Olivier Goulet: 95.1, 95.2
Cedric Verhelst: 43, 45
Collections Musées de Verviers, J. Spitz: 172
Courtauld Institute: 98.1
Famous paintings/Alamy Banque d'Images: 98.2
Florent Chevrot: 120
Galerie St-John, Gent: 93
Hôtel de Ventes Vanderkindere, Brussel: 63.1
J. Geelyns: 64, 70.2, 99.1, 103, 128-129, 132.1, 192
Jimlop collection/Alamy Banque d'Images: 30
John Polak: 60
© KIK-IRPA, Brussel, cliché B142250: 101.2
© KIK-IRPA, Brussel, cliché KN007441/Olivier De Pauw: 225
© KIK-IRPA, Brussel, cliché B203693: 63.2
Kunstmuseum Den Haag: 92
L'Atelier de l'Imagier: 117.1
Luc Schrobiltgen: 46
Lucien Arkas Collection. Foto door Hadiye Cangokce: 76-77, 168-169
Lukas – Art in Flanders VZW. Dominique Provost, Michel Burez (1936-O): 130
Musée des Beaux-Arts, Doornik: 206-207, 224
© Musée Marmottan Monet, Parijs: 23.2, 24
Musée royal de Mariemont, P.H.A. 399: 195
Museum van Elsene: 34, 54.2
Patrice Maurin Berthier: 101.1, 102, 122, 123
Paul Catoir: 84
Photo d'art Speltdoorn & Fils: 99.2
© Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c011762: 28.2
© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)/Adrien Didierjean: 110
© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)/Michel Urtado: 23.1
Steven Decroos: 20
ULB, Département des Bibliothèques et de l'Information Scientifique: 62
Van Troostenberghe: 176.1
Villeroy & Boch AG: 27, 28.1, 65, 135.2, 157.2, 162, 203.1, 213.1, 213.2, 215
Vincent Everarts: 6-7, 18-19, 25, 26, 31, 32-33, 38-39, 49, 50, 51.1, 51.2, 52.1, 52.2, 54.1, 54.2, 55.1, 55.2, 58-59, 66.1, 66.2, 67, 68, 69, 70.1, 75, 78-79, 80, 81, 82, 83, 88, 105, 108-109, 112.1, 112.2, 113.1, 113.2, 114, 115, 116.1, 116.2, 117.2, 118-119, 124, 125, 132.2, 133, 135.1, 136.1, 136.2, 137.1, 137.2, 138-139, 140, 143.1, 143.2, 144-145, 148-149, 150, 152, 153.1, 153.2, 153.3, 154.1, 154.2, 154.3, 155, 156, 157.1, 161, 163, 164-165, 166.1, 166.2, 167.1, 167.2, 170-171, 174, 175, 176.2, 177, 178, 180*, 181*, 182*, 185.2, 186, 187, 188, 190, 196, 197, 198, 202.1, 202.2, 203.2, 216.1, 216.2, 219, 222, 223, 226-227, 236-237
*© Stichting Jean Delhaye & Hortamuseum