

# D E BIBELOTS VAN DE MODERNITEIT

OVER ALFRED STEVENS

Gepubliceerd in *Ons Erfdeel* 2009/4.

Zie [www.onserfdeel.be](http://www.onserfdeel.be) of [www.onserfdeel.nl](http://www.onserfdeel.nl).

De grote retrospectieve die de Belgische schilder Alfred Stevens (1823-1906) de voorbije maanden in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België in Brussel te beurt viel en die intussen naar het Van Gogh in Amsterdam is doorgereisd, zal velen hebben verbaasd. Wie was die Stevens dan? Waarom wilden de initiatiefnemers van de tentoonstelling hem, samen met het Brusselse Centre international pour l'Etude du XIXe siècle, "hulde" brengen — hij die in hun eigen woorden een "academisch schilder, werkend in de marge van het modernisme" was geweest?

De faam van Stevens is wisselvallig gebleken. Tijdens zijn leven kende zijn succes geen maat. Zijn clientèle was uitgebreid, internationaal en rijk, de critici loofden zijn kunde en vergeleken hem met de grote meesters uit het verleden. Stevens behoorde al snel zelf tot de *beau monde* die hij in beeld bracht. Maar in de loop van de twintigste eeuw raakte hij in de vergetelheid. De laatste tentoonstelling in België waarop zijn schilderijen schitterden, was de retrospectieve die in 1975 in het Palais des Beaux-Arts van Charleroi aan hem was gewijd. Daarna volgden nog slechts twee kleine tentoonstellingen in de Verenigde Staten, waar zijn werk al vroeg was verzameld. Verder bleef het stil. Pas enkele jaren geleden kwam daarin opnieuw verandering. Christiane Lefebvre publiceerde in 2006, bij het eeuwfeest van Stevens' overlijden, een voortreffelijke studie over deze vergane glorie. Onder haar impuls werd ook aan een *catalogue raisonné* van Stevens' oeuvre begonnen.

Hoe die lange vergetelheid te verklaren? Voor een schilder die volgens de organisatoren van de lopende tentoonstelling "op een scharnierpunt in de kunstgeschiedenis van de negentiende eeuw" stond, is dat geen overbodige vraag.

## JO TOLLEBEEK

werd geboren in 1960 te Mechelen. Is gewoon hoogleraar Cultuurgeschiedenis vanaf 1750 aan de K.U. Leuven. Publiceert onder meer over de geschiedenis van de historische cultuur en universiteitsgeschiedenis. Recent verscheen *Fredericq & Zonen. Een antropologie van de moderne geschiedwetenschap* (2008). Met Geert Buelens, Gita Deneckere, Chantal Kesteloot en Sophie de Schaepdrijver redigeerde hij *België, een parcours van herinnering* (2008) en met Henk te Velde *Het geheugen van de Lage Landen* (2009).  
Adres: Arthur Michielsplein 2, B-3090 Overijse

---

## IN PARIJS

Stevens behoorde tot een hechte en artistiek ingestelde familie. Zijn oudere broer Joseph genoot grote faam als dierenschilder. Vanaf 1845 volgde het ene hondentafereel van zijn hand het andere op, eerst als illustratie van literaire verhalen, daarna als metafoor om armoede en onrecht in de metropool te tonen. De jongere broer Arthur was kunsthandelaar en -criticus, en beheerde ook de schilderijenverzameling van Leopold II. De broers leefden in Brussel. Alfred werd er als schilder opgeleid aan de Academie voor Schone Kunsten en in het privéatelier van François-Joseph Navez.

Aanvankelijk ontwikkelde Stevens zich — in de lijn van zijn broer Joseph en zijn vriend Charles Degroux — tot een sociaalrealist, zij het met romantische trekken. Ook hij verbeeldde in de eerste helft van de jaren vijftig van de negentiende eeuw (hij was toen dertig) armoede en onrecht. Op *Wat men landloperij noemt / De Jagers van Vincennes* (circa 1854-1855) werd een bedelende vrouw met haar kinderen gearresteerd en door gewapende soldaten naar de gevangenis gevoerd, ondanks de crisis die haar tot haar “misdad” had gedwongen. Het schilderij viel niet bij iedereen in goede aarde. Maar maatschappijkritisch — zoals Gustave Courbet, de belangrijkste vormgever van het realisme, dat was — toonde Stevens zich slechts in geringe mate, net zoals hij zich nooit op politiek vlak zou engageren. *Wat men landloperij noemt / De Jagers van Vincennes* is door een latere commentator niet ten onrechte als een “veeleer sentimenteel” werk bestempeld.

Op het moment dat Stevens dit werk exposeerde, had hij Brussel al verruild voor Parijs. De vestiging van het Tweede Keizerrijk in 1853, onder Napoleon III, had Parijs een nieuw aureool gegeven. Het werd de stad van de boulevards en de *grands cafés*, van

de theaters en de warenhuizen. De jonge Stevens voelde zich uitstekend thuis in dit “moderne Babylon”. Hij werd uitgenodigd op de soirees in het Louvre, in de salon van prinses Mathilde, op de keizerlijke logeerpartijen in Compiègne. Hij sloot vriendschappen met schilders, schrijvers en actrices, en met vertrouwelingen van het hof.

In dat milieu van glans en schittering vond Stevens een nieuw thema voor zijn werk, het thema dat hem nooit meer zou verlaten: hij werd de schilder van de vrouw van het Tweede Keizerrijk, de mondaine Parisienne met al haar elegantie. Al in 1855 had hij het *format* voor zijn verdere werk te pakken. Op *Thuis*, een schilderij waarvan de verblijfplaats onbekend is, maar waarvan wél een foto bestaat, beeldde hij een jonge, rijk geklede vrouw af, in een al even rijk gevuld interieur. Zo maakte hij honderden schilderijen, telkens variaties op hetzelfde thema. Het resultaat was een bijna onoverzichtelijk oeuvre: Stevens produceerde veel, verspreidde van sommige schilderijen meer dan één versie, gebruikte dezelfde titel voor verschillende werken, versneed schilderijen om de stukken apart te kunnen verkopen.

De triomf was groot. Op de wereldtentoonstelling van 1867 — in Parijs — toonde Stevens niet minder dan achttien schilderijen. Het temperde zijn zucht naar succes en medailles niet. “Alfred had voortdurend behoefte aan bevestiging”, luidt het in de catalogus van de lopende tentoonstelling; het klinkt als een understatement. Dat veranderde niet toen het Tweede Keizerrijk in de woelige jaren 1870-1871 de Derde Republiek werd. Stevens bleef de elegante Parisienne schilderen, altijd opnieuw, nu ook om zijn stijgende schulden te kunnen afbetalen.

## DE ZEE IN HET ATELIER

De lopende retrospectieve toont dit oeuvre in al zijn omvang. De tentoonstellingsmakers brachten een honderdtal werken van Stevens samen, afkomstig uit openbare en privéverzamelingen in België, de Verenigde Staten, Frankrijk, Engeland, Nederland, Duitsland en Hongarije. Samen bieden ze een mooi overzicht van Stevens’ ambities. Toch mist de bezoeker ook veel: de verduidelijkingen bij de schilderijen zijn zeer beperkt gehouden, een heldere lijn ontbreekt, werk van andere schilders (zelfs van broer Joseph), dat de gelegenheid zou bieden Stevens’ oeuvre beter in perspectief te plaatsen, is er niet.

De catalogus maakt echter veel goed. Die bevat — naast een uitvoerig en uitstekend gedocumenteerd biografisch portret (geschreven door Danielle Derrey-Capon) en een opstel over de Parijse context waarin Stevens werkte — essays over specifieke themata als zijn sociaalrealisme, zijn verhouding tot de oude Hollandse meesters en zijn “burgerlijk exotisme”. Daaruit wordt onder meer de complexiteit van de — nationale — identiteit van de schilder duidelijk. Stevens was een Belg, die zich in Frankrijk had gevestigd en daar meer faam genoot dan in zijn vaderland. Maar zijn succes dankte hij



Afbeelding 1, Alfred Stevens, *Palmzondag*, ca. 1862-1863.

volgens de critici vooral aan zijn “Vlaamse” aard. Zelf beschouwde Stevens de “Vlaamse Primitieven” en de Hollandse schilders van de zeventiende eeuw als zijn modellen (in de catalogus verwijst Saskia de Bodt onder meer naar de genreschilderijen van Pieter de Hooch, Gabriël Metsu en Gerard ter Borch). Tegelijkertijd echter ontwikkelde hij zich tot de meest “Parijse” onder de schilders van het Tweede Keizerrijk.

Zijn verbondenheid met Frankrijk toonde Stevens ten volle in het panorama van de *Geschiedenis van de eeuw*, dat hij samen met Henri Gervex en een vijftiental medewerkers in het kader van de Parijse wereldtentoonstelling van 1889 vervaardigde. In een speciaal daartoe opgericht gebouw bracht hij — op een meer dan 120 meter lang schilderij — de geschiedenis van Frankrijk sinds de Revolutie van 1789 in beeld in de vorm van een nationaal pantheon, dat niet minder dan zeshonderd zestig figuren telde. Op de tentoonstelling in het Van Gogh Museum worden twee fragmenten van het panorama getoond; in Brussel waren daarnaast nog zestien voorbereidende tekeningen te zien. Over dit latere werk van Stevens is intussen in de reeks *Cahiers van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België* ook een afzonderlijke studie verschenen. Dit ruim geïllustreerde, zeer verzorgd uitgegeven boek bevat — naast een uitgebreide versie van het biografisch portret uit de catalogus — artikelen over onder meer het succes van de panorama’s in de negentiende eeuw.

Het panorama is niet het enige latere werk van Stevens dat door deze tentoonstelling opnieuw onder de aandacht wordt gebracht. Dat geldt ook voor de zeegezichten die Stevens in de jaren tachtig en negentig schilderde, toen hij om gezondheidsredenen vaak aan de Normandische kust verbleef. Ook in deze schilderijen zit veel herhaling. Toch experimenteerde Stevens wat meer in deze zeestukken, onder meer door er een losse toets te hanteren. Maar meer dan een afleiding was het niet. Zoals de *Geschiedenis van de eeuw* uiteindelijk vooral leek op “een reusachtige mondaine receptie georganiseerd in de Tuilerieën” (zoals Michel Draguet in de catalogus noteert), zo kon de societyfiguur Stevens het ook in zijn zeegezichten — als in *Een mooie dag in Le Tréport / Het strand van Le Tréport* (1890), zie de afbeelding in het portfolio verderop in dit nummer — niet laten er de Parijse wereld in te introduceren. Zodra de zeestukken op het strand waren geschilderd, bevolkte hij ze in zijn atelier met de elegante vrouwen die hij in Parijs had ontmoet.

## EEN SPEKTAKELCULTUUR

De hedendaagse toeschouwer vergaat het, mutatis mutandis, als Stevens zelf: in dit oeuvre zijn het niet de experimentele zeeschilderijen die blijven fascineren, wèl de beelden van de mondaine Parisiennes. Portretten zijn dat niet. Stevens schilderde maar zelden ondubbelzinnig identificeerbare vrouwen. Hij was een genreschilder, een schilder van interieurscènes, waarin aan een vrouwelijke figuur een centrale rol werd



Afbeelding 2, Alfred Stevens, *Dromerij*, 1885.

toegekend. Ook dat was een innovatie: de honderden schilderijen die sinds 1855 werden gemaakt, tonen alle *een* vrouw, een vrouw die ook *als* vrouw, als *moderne* vrouw, in beeld wordt gebracht, in een ruimte die *haar* ruimte is. Er wordt — dat maakt de schilderijen dan weer ouderwets — over elk van deze vrouwen een verhaal verteld, over een emotionele breuk bijvoorbeeld die moet worden verwerkt. Maar tegelijkertijd lijken deze vrouwen hun dagen in ledigheid door te brengen: zij dromen, zij lezen een brief, zij strekken zich uit op een divan, zij converseren of mediteren. Zij pronken.

Pronken doen deze vrouwen bovenal met hun jurken, hun handschoenen, hun halssnoeren en haarspelden, hun waaiers. Emile Zola zou in *In het paradijs voor de vrouw* (*Au bonheur des dames*, 1883), waaruit ook in de catalogus wordt geciteerd, beschrijven hoe de nieuwe warenhuizen telkens weer andere modes creëerden. Stevens toonde het kant, de zijde, het fluweel van de jurken met uiterste precisie, zoals hij ook elk stuk van het interieur op geraffineerde wijze liet zien. De schilderijen van de Pariisiennes waren het werk van een vakman, die oog had voor detail, een virtuoos.

De wereld die met zoveel nauwgezetheid werd opgeroepen, was de wereld van de negentiende-eeuwse burgerij (en de intussen verburgerlijkte aristocratie), een burgerij die zichzelf een progressief imago aanmat, of in elk geval eigentijds wilde zijn (*il faut être de son temps*, zo luidde het parool). Stevens toonde deze burgerij binnenskamers.

Hij liet interieurs zien, salons en boudoirs. Zij waren de theaters van de burgerlijke intimiteit. De schilderijen suggereerden een correspondentie tussen het interieur van de burgerwoning en de ziel — het innerlijke leven — van haar bewoners. Er heerste eenzaamheid, verveling, melancholie: stemmingen die een futiel bestaan verrieden.

Maar Stevens' interieurs zijn niet zomaar interieurs. Zij zijn *besloten* interieurs. Zij hebben geen buiten; Draguet spreekt over een “mondain *huis clos*”. Wanneer er toch een uitweg uit de besloten ruimte wordt gelaten, dan is die beperkt. Op *Dromerij* (1885; afb. 2) houdt een vrouw in een zetel het gordijn van het raam wat opzij. Zij kijkt naar buiten. Naar de straat? Naar het huis aan de overkant? Ziet ze iets? De wereld buiten is een wereld waartoe zij niet behoort. Op *Een schilder / Het atelier* (circa 1869; zie de afbeelding in het portfolio verderop in dit nummer) pauzeert een kunstenaar, samen met zijn model. Eén van de luikjes van het atelier is geopend, waardoor het groen van de planten buiten zichtbaar is. De opening creëert een tegenstelling. De natuurlijke frisheid van het groen benadrukt het artificiële karakter en de beslotenheid van het overvolle atelier — de meubels, de schildersezels, de zuilen, de zware stoffen, de jurk van het model, de schilderijen aan de wand, het portret van Baudelaire, de klok — nog meer.

*Een schilder / Het atelier* maakt duidelijk hoe groot het belang is van de *mise-en-scène* in het werk van Stevens. De objecten die doelbewust in de interieurs worden geplaatst, spelen daarbij een cruciale rol. Zij maken de interieurs tot eclectische gehelen, kleurrijke exposities van de meest uiteenlopende voorwerpen. Lampen, flacons, vazen, bloemen, een brief, een boek, een wereldbol, een klok, een haardscherm, kussens, een berenvel: het behoort allemaal, kunstig gearrangeerd, tot de inboedel van de Parijse bourgeoisie. En dan zijn er nog de snuisterijen, de bibelots. De tentoonstelling omvat ook een olifantenbeeldje — hout, ivoor en gekleurd glas — uit het atelier van Stevens. Het is een bibelot dat op meerdere van zijn schilderijen de aandacht trekt. Hetzelfde geldt voor een Chinese vaas met draak.

Het Indische olifantje en de Chinese vaas zijn de getuigen van het exotisme dat de negentiende-eeuwse burgerlijke leefwereld doortrok. De “japontist” Stevens vulde zijn schilderijen met gelakte meubels, Japanse kamerschermen, oosterse parasols, kasjmieren sjaals en — zoals op *Het geschenk / De verleiding* (circa 1865) — een prachtig drakenbeeldje. De mondaine Parijsiennes lieten er zich graag door betoveren. In *In het paradijs voor de vrouw* reageerden zij enthousiast op een door de directeur van het warenhuis ingerichte oosterse salon: “O, verrukkelijk ... Net alsof je er zelf bent.” — “Vind je het niet een echte harem? En niet duur!” — “Smyrna, o Smyrna! Wat een kleuren, wat mooi!” — “En die koerdistans, kijk, daar! Het lijkt wel een Delacroix!”

Al deze objecten worden in Stevens' interieurs opeengestapeld. De bewoners van zijn huizen leden zo te zien aan *horror vacui*. Zij vulden hun besloten ruimtes met een overdaad aan voorwerpen, steeds meer, tot alles vol was. In de catalogus worden deze



Afbeelding 3, Alfred Stevens, *Een schilder / Het atelier*, ca. 1869.

ruimtes daarom weinig eerbiedig vergeleken met “kitschbazaars”. Maar de vergelijking snijdt hout. Stevens en zijn clientèle leefden in weelderige, vaak ook protserige interieurs. De talloze spiegels in die interieurs — zoals op *Een Japanse Pariisienne* (circa 1872) — vermenigvuldigden de objecten bovendien. De volheid was zwanger van zichzelf.

De besloten en overvolle ruimtes die Stevens toont, met hun vreemde, opeengestapelde objecten en hun weerspiegelingen, wekken tenslotte de indruk magische grotten te zijn. Het zijn — om Walter Benjamin te citeren — “roesverwekkende interieurs”. Zij zijn de intieme plekken van de spektakelcultuur die de negentiende-eeuwse burgerij eigen was. Voor Stevens, die een nauwe relatie met Sarah Bernhardt onderhield, was de wereld een schouwtoneel. Voor zijn bewonderaars was dat niet anders. Zij trokken om zich heen decors op en creëerden een wereld waaruit elke verwijzing naar de buitenwereld was gebannen. De Pariisennes van Stevens lieten zich telkens opnieuw bekijken in een zelf geschapen wereld, die door excentrieke luxe werd gedragen en door geruchten werd bestendigd.

In dat universum — op schilderijen als *Wereldbol / Nieuws vanuit een ver land* (circa 1865; zie de afbeelding in het portfolio verderop in dit nummer) — is het niet de vrouw die “haar” verhaal maakt. Het zijn de haar omringende objecten, die daardoor veel meer worden dan rekwisieten, die het verhaal creëren. Zij zuigen, zoals door Draguet



in de catalogus wordt opgemerkt, de blik naar zich toe. Daardoor echter missen Stevens' composities vaak dynamiek. Het verhaal wordt een (al dan niet pikant) verhaaltje, de handeling van de centrale figuur wordt gereduceerd tot een pose. Daardoor ook vatten Stevens' schilderijen van mondaine Pariisiennes de moderniteit slechts ten dele. Zij tonen moderne, eigentijdse vrouwen, maar niet het vluchtige, het veranderlijke en het fragmentarische — de multiële beweging — waardoor de moderniteit is gekenmerkt. Zij verbeelden het moderne leven slechts theatraal, niet episch.

#### **“EEN LIEDERLIJKE MIDDELMATIGHEID”**

Moet het dan verwonderen dat Charles Baudelaire, de heraut van het moderne leven, niet van Stevens hield? Al in 1864 luidde het in *Pauvre Belgique*: “Alfred Stevens schildert gewoonlijk een vrouwtje (zijn eigen bloempje), altijd dezelfde, als ze een brief schrijft, als ze een brief leest, als ze een brief wegstopt, als ze een boeket krijgt, als ze een boeket verbergt. [...] Het grote ongeluk van deze pieteputerige schilder is, dat de brief, het boeket, de stoel, de ring, het kant et cetera ... om beurten het hoofdonderwerp en de blikvanger van het hele doek worden.” Drie jaar eerder reeds had Maxime du Camp vastgesteld dat de Belgen van de Parijse Salon “een alleraardigste stoffentoonstelling” hadden gemaakt: Stevens moest weten dat “het summum van metier nog geen kunst is”.

Zoveel beleefdheid toonde James Ensor drie decennia later niet. In een tirade tegen de gebroeders Stevens, in 1896 gepubliceerd in een Brussels avant-gardistisch tijdschrift, schreef hij over Alfred Stevens: “De kikker heeft zichzelf zo opgeblazen, dat hij niet anders kan dan ontploffen.” En over zijn schilderijen: “Zijn werken maken geen verheven gevoelens los en zetten je evenmin aan het denken. Ze zijn van een liederlijke middelmatigheid die tot alle toegevingen bereid is: van gebrek aan kwaliteit en valse chic tot de lage streken van een doortrapte goochemer.” Stevens, zo wierp Ensor hem voor de voeten, kende de kneepjes van het vak. Maar iets nieuws bracht hij niet.

Iets nieuws: dat was wat de impressionisten hadden betracht. Stevens wist dat zelf ook wel. Hij onderhield nauwe contacten met Edouard Manet (toen die in 1883 overleed, was hij één van de slippendragers bij de begrafenis, net als onder meer Zola en Claude Monet). Maar ondanks die gehechtheid bekeerde hij zich niet tot het impressionisme. Integendeel, in 1894 (hij was intussen de zeventig voorbij) schreef hij in een brief aan een vriend: “De zogeheten kunst van het impressionisme heeft alles kapotgemaakt. Ik weet niet waar het naartoe moet. U had zeer gelijk toen u ten strijde trok tegen deze kunst die er geen is. Kunst van machtelozen die tot niets in staat zijn. Kunst van psychiatrische inrichtingen. Ik hoop dat ik lang genoeg zal leven om nog mee te maken dat ze in de mand van de voddenraper wordt gegooid. Daar had ze trouwens nooit uit mogen komen.”

Was het jaloezie, nu de impressionisten ook succes kenden? In elk geval taxeerde Stevens de toekomst van de “machtelozen” verkeerd. Meer nog: het waren de impressio-



Afbeelding 4, Alfred Stevens, *Het geschenk / De verleiding*, ca. 1865.

nisten, wier faam bleef toenemen, die de blik van latere generaties op de negentiende-eeuwse kunstgeschiedenis bepaalden. Die blik richtte zich ten volle op de vernieuwers van het einde van de eeuw. Stevens verdween daarbij achter het scherm dat in de latere beoordeling van de artistieke evolutie bij de impressionistische schilderkunst werd opgetrokken. Hij raakte in de vergetelheid. Zijn bibelots verloren hun magie.

De tentoonstelling *Alfred Stevens* is nog tot 24 januari 2010 te bezoeken in het Van Gogh Museum, Paulus Potterstraat 7, NL-1071 CX Amsterdam (telefoon: +31 (0)20 570 52 00, fax +31 (0)20 570 52 22, info@vangoghmuseum.nl, www.vangoghmuseum.nl). In de eerste helft van 2009 was de expositie al te zien in Brussel.

#### LITERATUUR

*Alfred Stevens. 1823-1906 / Brussel-Parijs*, Mercatorfonds & Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel/ Van Gogh Museum, Amsterdam, 2009, 207 p.

*Alfred Stevens (1823-1906) en het panorama van de Geschiedenis van de eeuw* (Cahiers van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 5), Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel/ Snoeck, Gent, 2009, 224 p.

CHRISTIANE LEFEBVRE, *Alfred Stevens 1823-1906*, Brame & Lorenceau Editions, Parijs, 2006, 216 p.

*Rétrospective Alfred Stevens*, Palais des Beaux-Arts de Charleroi, Charleroi, 1975.

EMILE ZOLA, *In het paradijs voor de vrouw*, vertaling David de Jong, L.J. Veen,

Amsterdam/Antwerpen, 2009<sup>7</sup>.