

Belgische kunstenaressen in de 19e eeuw De saloncarrière van Louise De Hem (1866-1922)

door

J. DEWILDE

Op 22 november 1914, nu 75 jaar geleden, startte de vernietiging van de stad Ieper. Samen met een uniek architectonisch patrimonium verdwenen tijdens de Eerste Wereldoorlog het uitermate rijk stadsarchief alsook de belangrijke collecties van het Stedelijk Museum, ondergebracht in het Vleeshuis.

De schenking, in 1927, van vijftig kunstwerken van de hand van Louise De Hem (1866-1922) betekende een nieuwe start voor laatstgenoemde instelling¹ (ill. 1) De verzameling „Louise De Hem” werd sedertdien uitgebreid door middel van schenkingen en aankopen waardoor het museum momenteel een tachtigtal werken van deze kunstenaar bezit².

Dit uitzonderlijk ruim aantal kunstwerken van één en dezelfde meester wekte van meet af aan mijn nieuwsgierigheid. Het feit dat een vrouw ze vervaardigd had versterkte de drang om meer te weten te komen omtrent de sociale en culturele achtergrond, de gedrevenheid, de motivatie, de opleiding, en zo voort van deze schilderes.

Ik ondervond al gauw dat ik volkomen onontgonnen gebied betrad: aan het leven en werk van Louise De Hem zijn slechts enkele artikels gewijd³. Als gevolg hiervan besloot ik tot een onderzoek naar de sociologische achtergronden van de Belgische kunstenaressen uit de 19de eeuw. Alhoewel deze studie verre van voltooid is willen

1. Louise De Hem had reeds in 1912 te kennen gegeven een ruime selectie van haar artistieke productie aan haar geboortestad te willen schenken. Pas na het overlijden van haar zus Hélène, in 1927, werd haar wens verwezenlijkt door toedoen van testamenteur Florimond Lambin.

2. Als schenkers vermelden we nog de families Colaert, Struye, Osterrieth en Lambin. Het heropgebouwde Vleeshuis werd opnieuw ingericht als museum en in 1929 plechtig ingehuldigd. Bij het begin van de jaren zeventig kreeg het Vleeshuis een nieuwe bestemming als... jeugd ontmoetingscentrum. De collecties van het Stedelijk Museum werden gedurende vijftien jaar opgeborgen. In 1985 heropende deze instelling opnieuw haar deuren, ditmaal in het prachtig gerestaureerde Sint-Jansgodshuis.

3. „Salon de 1894 - Louise De Hem”, in „L'art” (Parijs, 1894), blz. 152-153; A. HIRSCH, „Die bildenden Künstlerinnen der Neuzeit” (Stuttgart, 1905), blz. 171-173 en H. ALLAEYS, „Louisa De Hem” in „Ons volk ontwaakt”, jg. 3 (1913), nr. 9, blz. 97-100.



Louise De Hem in haar atelier te Ieper — Ca. 1900

we hier een aantal interessante bevindingen alsook enkele specifieke problemen aanhalen.

We hebben vooreerst zoveel mogelijk tentoonstellingscatalogi uit de vorige eeuw uitgepluisd. De voorlopige naamlijst van Belgische kunstenaressen die wij hieruit distilleerden bedraagt reeds meer dan 600 namen.

Wie de inventarissen van onze openbare verzamelingen doorneemt zal al gauw ondervinden dat in deze collecties wel degelijk werk van onze kunstenaressen aanwezig is. Vijfennegentig procent hiervan — soms zelfs meer — wordt nochtans veilig opgeborgen in de reserves.

Het antwoord op de vraag of dit veroorzaakt wordt door de — eventuele — minderwaardige kwaliteit van deze kunstwerken ligt niet zomaar voor de hand.

We geven onmiddellijk toe dat onze namenlijst inderdaad een aantal vrouwen vermeldt die zich enkel en alleen uit tijdverdrijf met kunst bezighielden. De opvoeding van meisjes uit de hogere sociale klassen omvatte in de vorige eeuw immers eveneens het pianospelen alsook lessen tekenen en akwalleren.

Het spreekt vanzelf dat we dergelijke patronaatskunst niet behandelen: het werk van deze, veelal adellijke, jongedames werd tot de 19de-eeuwse tentoonstellingen toegelaten, en door sommige critici zelfs welwillend behandeld, om het prestige van de expositie te verhogen!

Er zijn nog andere problemen die onze studie bemoeilijken: sedert eeuwen wordt de schilderkunst aanzien als het meest prestigieuze plastisch uitdrukkingsmiddel. De beeldhouwkunst, de grafische kunsten en de decoratieve kunsten staan willens nillens minder in aanzien. Tijdens de eerste helft van de 19de eeuw was bijvoorbeeld de porseleinschildering zeer ruim vertegenwoordigd op onze salons. Porseleinen borden en plaquettes werden voorzien van een geschilderde afbeelding: ofwel een copie van een populair kunstwerk ofwel een eigenhandige compositie. Het monopolie van deze kunsttak was in handen van vrouwelijke kunstenaars. Het genre verdween uit de belangstelling tijdens de tweede helft van de 19de eeuw, net zoals de vervaardigers ervan.

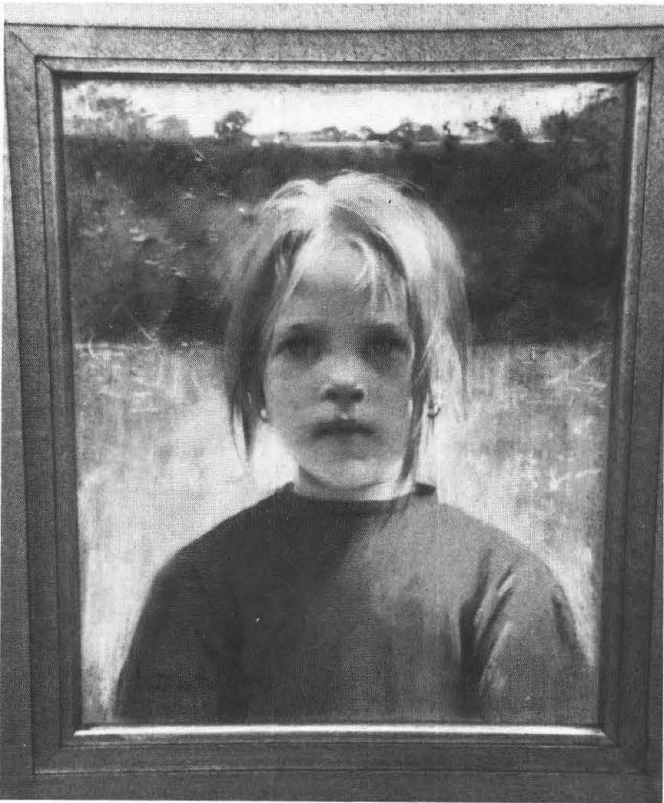
De reeds genoemde voorliefde voor schilderkunst is tevens één van de redenen waarom er gedurende de gehele 19de eeuw slechts een dertigtal Belgische vrouwen de beeldhouwkunst beoefenden.

In de 19de-eeuwse schilderkunst zelf heerste er eveneens gedurende lange tijd een hiërarchie: het hoogste doel was de historieschil-

derkunst. Het afbeelden van gedenkwaardige gebeurtenissen werd onmiddellijk gevolgd door het schilderen van religieuze taferelen. Een trapje lager in aanzien stonden de portretschilders, gevolgd door de schilders van genrestukken. Het weergeven van landschappen tenslotte werd net iets hoger gequoteerd dan het schilderen van stillevens.

Het is opvallend dat heel veel van onze schilderessen zich nooit verder gewaagd hebben dan deze twee, indertijd minstgewaardeerde, genres: het landschap en vooral het stilleven. Figuren als Berthe Art (1857-1934) en Georgette Meunier (1859-1951), niet van Constantin Meunier, hebben hun hele leven lang het ene stilleven na het andere geschilderd.

Het aantal schilderessen dat zich aan het afbeelden van de menselijke figuur waagde was gering en steeg pas op het einde van de eeuw, toen de opleidingsmogelijkheden verruimd werden.



Plattelandsmeisje — 1892
(Pastel - Ieper, Stedelijk Museum)

Onze akademies bleven immers tot op het einde van de 19de eeuw voor vrouwen gesloten. De meeste kunstenaressen, en vooral deze werkzaam in de eerste helft van die eeuw, waren dan ook afkomstig uit kunstenaarsfamilies en genoten hun opleiding bij hun vader, oom of broer. Het zal niemand verwonderen dat velen onder hen dan ook onder de invloed van hun familie bleven.

Vanaf 1850 verbeterde deze situatie geleidelijk. Een bekend voorbeeld is de schildercursus voor vrouwen, gegeven door de uitermate populaire Alfred Stevens (1823-1906) in Parijs en waar onder meer de reeds genoemde Berthe Art en Georgette Meunier, maar ook Alix d'Anethan (1848-1921) en Louise De Hem naartoe trokken. Nochtans gaf ook Stevens zijn leerlingen de raad „om vooral bloemen te schilderen”...

Toen onze akademies eindelijk hun deuren openen voor vrouwen bleek dat de belangrijkste klas, waar gewerkt werd naar het naakt model, toch nog verboden terrein bleef!

Om bekendheid te verwerven beschikte de 19de-eeuwse kunstenaar over minder mogelijkheden als nu. Men was voornamelijk aangewezen op de groepstentoonstellingen of „salons”. De kunstenaar kon niet zomaar hieraan deelnemen: zijn werk werd ter goedkeuring voorgelegd aan een aanvaardingsjury.

Tot hiertoe hebben wij slechts één enkele vermelding aangetroffen van een jury waarin een Belgische kunstenaar zeggenschap had⁴. Onze kunstenaressen waren aldus volledig afhankelijk van de goodwill van deze exclusief mannelijke aangelegenheden, waar vriendschapspolitiek schering en inslag was!

Enkele voorbeelden: de schilderes Fanny Corr (1807-1883), gehuwd met de succesrijke beeldhouwer Willem Geefs, probeerde naar aanleiding van de salon in Gent in 1859 het werk van haar leerlingen op te dringen door middel van een brief aan de secretaris, waarin ze, heel terloops, laat vallen dat er schilderijen ingezonden werden van twee jongedames Degrelle „nichts van Charles Rogier, de Minister van Binnenlandse Zaken”.

In het geval van haar eigen nicht Fanny Louton ging ze nog een stap verder door erop te wijzen dat „vader Louton schatbewaarder

4. Ter gelegenheid van de grote tentoonstelling in Charleroi in 1911 zetelde de welgestelde schilderes Anna Boch (1848-1936), lid van „Les XX”, in de „jury d'admission et de placement”.

was van koning Leopold I en dat zijne majesteit grote interesse toonde voor de carrière van diens dochter''⁵!

Minder populaire kunstenaressen bedelden werkelijk om aandacht. De doofstom geboren Luikse schilderes Victorine de Sartorius (1828-?) hoopte dat een werkje van haar hand, geëxposeerd te Gent in 1862, aangekocht zou worden voor de tombola. Daarom schreef ze een brief naar de inrichters waarin ze op aandoenlijke nederige wijze haar onstabiele gezondheidstoestand uiteenzette om te besluiten dat „een meisje zoals zij, die sedert haar geboorte in een isolement leefde, nog slechts weinig aanmoedigingen gekregen had vanwege officiële instanties''⁶.

De meeste kunstenaressen verkochten hun kunstwerken dan ook aan lage, soms duidelijk té lage, prijzen.

Alle hierboven aangehaalde problemen ten spijt blijft het merkwaardig dat er in de vorige eeuw hier toch nog kunstenaressen leefden die werkelijk carrière gemaakt hebben in de kunstwereld. Een mooi voorbeeld hiervan is de loopbaan van de schilderes Louise De Hem, waarvan we hier een beknopt overzicht willen geven⁷.

Ludovica-Maria-Antonia De Hem werd op 10 december 1866 in de Boterstraat 67 te Ieper geboren als jongste dochter van Henri Dehem en Eulalie Bartier die een handelszaak in fantasie-artikelen dreven. Uit dit huwelijk werden acht kinderen geboren waarvan er slechts twee volwassen werden: Louise en haar negen jaar oudere zus Hélène (1857-1927).

De vader van Louise overleed in 1872 toen zij nog geen zes jaar oud was. Als jong meisje volgde ze lessen aan de stadsmeisjesschool waar ze tijdens de jaarlijkse prijsuitreiking opgemerkt werd voor haar „gevoelig pianospel en allerkeurigste staaltjes van prachtig handwerk''.

Haar artistieke talenten werden reeds vroeg opgemerkt door kunstschilder Théodore Ceriez (1832-1904), directeur van de kunstacademie. Deze succesvolle schilder van genretafereeltjes was sedert 1876

5. *Brief van Fanny Geefs aan secretaris Vander Haeghen*, Schaarbeek, s.d. (1859), (Gent, Centrale Bibliotheek van de Rijksuniversiteit, Hs 2504 nr. 536).

6. *Brief van Victorine de Sartorius aan secretaris Vander Haeghen*, Luik, 4 juli 1862, (Gent, Centrale Bibliotheek van de Rijksuniversiteit, Hs 2504, nr. 1395).

7. We zijn er ons zeer goed van bewust slechts enkele problemen te hebben vermeld. De geïnteresseerde lezer verwijzen we dan ook graag naar andere publicaties waar o.m. de maatschappelijke problemen van de zelfstandige kunstenaars aan bod komen zoals: Germaine GREER, „*Vrouwenwerk - Wedloop vol hindernissen*'' (Amsterdam, 1979).

gehuwd met Hélène Dehem en dit niettegenstaande een leeftijdsverschil van zo'n 26 jaar. Allen woonden onder één dak.

Ceriez heeft van in den beginne zijn schoonzusje onder zijn hoede genomen en heeft haar hele opleiding, en zelfs een groot stuk van haar carrière, voor haar uitgestippeld. Hijzelf leerde haar de eerste principes van het tekenen en schilderen.

In 1885 zorgde hij ervoor dat een schilderij van zijn pupil, die net geen 19 jaar oud was, aanvaard werd op de salon van Spa. Ze toonde er een eenvoudig stilleven: „De oesters”. Het weekblad „l'Avenir de Spa” omschreef haar inzending als volgt: „Ceriez nous présente une élève douée de brillantes dispositions et digne de lui: Mademoiselle De Hem est une jeune talent qui nous envoie des huitres parfaitement traitées. Aussi ont elles un beau succès qui nous inspire beaucoup de confiance en cette jeune artiste”.

Een gelijkaardig stilleven werd in 1886 tentoongesteld op de veel belangrijker salon van Gent. Van dan af aan zal Louise met steeds meer succes deelnemen aan bijna alle belangrijke tentoonstellingen in België alsook in het buitenland.

In 1886 verbleef ze ongeveer een jaar lang in Brussel waar ze haar opleiding verder zette door middel van het copiëren van schilderijen van bekende meesters als Rembrandt, Frans Hals, Alfred Cluysenaar en ... Alfred Stevens. In het Koninklijk Museum ontmoette ze de Franse schilder Jules Breton (1827-1906) die haar adviseerde haar studies in Parijs te voltooien.

Vanaf 1887 tot 1893 verbleef Louise aldus gedurende lange periodes in Parijs, gechapperonneerd door ofwel haar moeder of door Théodore Ceriez. Ze werd vooreerst — zoals reeds vernoemd — een van de leerlingen van Alfred Stevens. Onder zijn leiding legde ze zich toe op het schilderen van stillevens, een genre waarin ze op korte tijd excelleerde.

Die periode in Parijs was zeer opwindend: de voorbereidende werkzaamheden voor de wereldtentoonstelling in 1889 waren in volle gang met onder meer de bouw van de Eiffeltoren terwijl in 1890 het japonisme een hoogtepunt bereikte met de tentoonstelling van Japanse prenten in de Ecole des Beaux-Arts. Aan Louise De Hem ging dit alles niet onopgemerkt voorbij, wat blijkt uit een aantal van haar werken zoals „Hoekje van een boudoir”, de „Japanse pop” of „Mijmering”.

Omstreeks 1890 stapte ze over naar de Académie Julian waar ze zich toelegde op de schildering van de menselijke figuur, met als leermeesters gevestigde kunstenaars als Fernand Cormon (1845-1924), J. Benjamin-Constant (1845-1902) en Jules Lefebvre (1836-1912). Om de anatomische structuur van de mens beter te leren kennen zou ze zelfs lessen ontleedkunde gevolgd hebben aan de faculteit Geneeskunde. Vanaf 1888 tot aan de Eerste Wereldoorlog exposeerde ze haar recentste doeken jaarlijks op de conservatieve „Salon des artistes français”. Pas in 1891 waagde ze het een afbeelding van een menselijk figuur in te zenden. Het schilderij in kwestie, „de Koster”, kreeg onmiddellijk een eervolle vermelding toegekend. In de „Moniteur des Arts” van 9 mei 1891 verscheen volgende vermelding: „Mademoiselle De Hem a un coup de pinceau rare pour son sexe; son Sacristain révèle une largeur de facture, une hardiesse de main qu'on ne s'attendrait pas à trouver chez une femme. Tous nos compliments”.

In het atelier van Stevens leerde ze eveneens werken met pastelkrijt, een techniek die op het einde van de vorige eeuw een merkwaardige renouveau kende. Louise De Hem ontdekte op zeer korte tijd de mogelijkheden van dit medium en mag op dat vlak zeker en vast een virtueuze genoemd worden. Haar manier van werken met het pastelkrijt zou uiteindelijk zelfs haar olieverftechniek beïnvloeden. (ill. 2).

In 1893 vestigde ze zich terug in Ieper waar ze als portrettiste faam verwierf. Zowat de volledige „fine fleur” van Ieper en omgeving poseerde voor haar. Enkele portretten werden met veel succes op meerdere salons tentoongesteld, zoals het portret van Ridder Hynderick (1892), burgemeester Arthur Surmont de Volsberghe (1899) en twee imposante pastelportretten van Emma Osterrieth en haar broer Léon (1899).

Daarnaast produceerde ze met evenveel succes een aantal genre-taferelen. We vermelden hier: „Terugkeer van een processie in Vlaanderen” (1892), „De lijkbidders” (1893), „De pedel” (1898), „De Japanse pop” (1904) of „De Venetiaanse lantaarn” (1905).

Haar werk werd veelvuldig bekroond op diverse tentoonstellingen zoals te Chicago (1893), Rijsel (1896 en 1902) en Saint-Louis (1904). In Parijs, in 1904, won ze de gouden medaille met haar doek „de Japanse pop”.

Een speciale vermelding verdient de onderscheiding, gewonnen in 1900 te Londen waar in het Queens' Palace een tentoonstelling ge-



Het atelier van Louise De Hem te Vorst — Ca. 1920
(Copyright Stedelijk Museum Ieper)

organiseerd werd waarbij enkel kunstwerken door vrouwen vervaardigd, aanvaard werden. Louise De Hem won er de hoogste onderscheiding: een gouden medaille.

In 1900 behoorde ze tot de vijftig stichters van de „Société Nationale des Aquarellistes et Pastellistes de Belgique”. Tot in 1914 organiseerde dit genootschap jaarlijks een tentoonstelling: de inzendingen van Louise De Hem werden er steevast tot de meest interessantste gerekend.

In 1904 overleed haar mentor, eerste leraar en schoonbroer Théodore Ceriez. Het jaar daarop verliet ze haar geboortestad en verhuisde ze met haar moeder en zuster naar Vorst waar ze haar intrek nam in een mooie dubbelwoning in Art-Nouveaustijl, gelegen in de Darwinstraat 15 en 17, speciaal voor haar ontworpen door architect Ernest Blérot. Het ene huis deed dienst als atelier en tentoonstellingsruimte, het andere gedeelte was de feitelijke leefruimte van de familie De Hem. (ill. 3) In Vorst werd Louise een heel geliefde portrettiste van de Brusselse adel en bourgeoisie.

Op 2 mei 1908 trad ze in het huwelijk met ingenieur Frédéric Lebbe (1859-1926). In 1911 benoemde de koning haar tot ridder in de Leopoldsorde.

Tot aan de Eerste Wereldoorlog bleef ze als kunstenares actief. Daarna werd het stil rond deze typische vertegenwoordigster van de burgerlijke fin-de-siècle kunst. Louise De Hem stierf in Vorst op 22 november 1922, bijna 56 jaar oud.