

Un genre qui lui appartient en toute propriété

Marie-Antoinette Marcotte (1867-1929) en de weergave van de serre in de West-Europese schilderkunst tussen 1850 en 1930

Aantal woorden: 38.338

Marie Harteel

Studentennummer: 02111734

Promotor: Prof. Dr. Marjan Sterckx

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad Master in de richting

Kunstwetenschappen

Academiejaar: 2024-2025



Dankwoord

Heel erg bedankt aan mijn papa voor zijn toegewijde haviksoog, mijn mama voor haar eindeloos geduldig luisterend oor en mijn zus voor haar onvoorwaardelijke steun.

Dankjewel aan mijn medestudenten, in het bijzonder Lieke Zuiderwijk en Johanna Dams.

Bedankt aan het academisch personeel van de universiteit, met name Dr. Apolline Malevez voor haar uitzonderlijke hulp en betrokkenheid, en de medewerkers van de bibliotheken in Vlaanderen, in de eerste plaats Sofie Corneillie en Sandra Vervynck.

Dankjewel aan Prof. Dr. Marjan Sterckx voor haar onbeperkte toewijding en leerrijke begeleiding tijdens deze opleiding.

Dankjewel aan Marie-Antoinette Marcotte.

Inhoudstafel

Inleiding.....	9
Methodologie en afbakening.....	11
Status quaestionis	12
Inhoud en doelstelling	15
Hoofdstuk 1 - De constructie van de idylle: bestaansvoorwaarden en -context van de serre in West-Europa	17
1.1. Marie-Antoinette Marcotte en de Europese serrecultuur	18
1.1.1. Een fenomeen met internationale allure	18
1.1.2. De lokale context als inspiratie	29
1.2. Koloniale machtsdynamieken: van burgerhuis tot koninklijk bezit	39
1.2.1. Machtsvertoon door de adel	39
1.2.2. De domesticering van de kolonie in de burgerlijke woning	51
1.3. De selectieve voorstelling van arbeid door de werkende klasse	56
1.3.1. Door “onzichtbare” handen.....	56
1.3.2. Tuinders in schilderijen	63
Hoofdstuk 2 - De bourgeoisie in de serre: beperkingen en veelzijdigheid	73
2.1. Horticultuur als ‘vrouwelijke’ bezigheid.....	74
2.1.1. Verantwoordingen voor de vrouwelijke tuinier	74
2.1.2. Arbeid en elegantie	84
2.2. Ontspanning, visueel genot en een scala aan sociale dynamieken	91
2.2.1. Domestieke waarden en publieke profilering	91
2.2.2. Een blik op de vrijetijdsbesteding van burgervrouwen in de serre	103

Hoofdstuk 3 - Het bloemstuk architecturaal omkaderd: een uitdaging van de conventies	115
3.1. Genderdynamieken en genrehiërarchieën	116
3.1.1. Marie-Antoinette Marcotte en het bloemstuk.....	116
3.1.2. Originaliteit binnen een ‘traditioneel’ genre	125
3.2 De visuele kracht van het bouwwerk	137
3.2.1. De serre in Marcottes oeuvre	137
3.2.2. Destiné à célébrer la grâce?.....	153
Conclusie	161
Bibliografie	165
Onuitgegeven primaire bronnen	166
Gepubliceerde primaire bronnen	169
Secundaire bronnen	175
Online bronnen	184
Afbeeldingsverantwoording	187

INLEIDING

Mlle Marcotte a eu cette bonne fortune d'attacher son nom à un genre qui lui appartient en toute propriété: les intérieurs de serres. Elle y déploie un réel talent: l'impression de moiteur chaude qu'elle sait donner à l'atmosphère, la vérité [...] des plantes épanouissant et de vibrantes et fraîches colorations les [sic] fleurs les plus diverses [...] Chatoiements des plus belles couleurs de la palette; la femme seule sait ainsi voir la fleur, en rendre toute l'élégance et tout le charme.¹

In zijn lovende kritiek over de artistieke verbeelding van serres door Marie-Antoinette Marcotte (1867-1929) raakt Léon Abry (1857-1905) aan verschillende kwaliteiten van het werk die het enerzijds artistiek bewonderenswaardig maken en anderzijds verankeren in de maatschappelijke context waarin het tot stand kwam. Talloze recensies prijzen de originaliteit van het onderwerp en Marcottes talent om de zonnige kleurwerking van de bloemen en broeierige atmosfeer van de serre op doek weer te geven. De contemporaine pers benadrukt de originaliteit van het onderwerp dat inspeelt op de maatschappelijke belangstelling voor de serrecultuur in West-Europa. Wanneer Marcotte de serre begint te verbeelden in de jaren 1890 is de plantenkas een architecturaal fenomeen dat al decennialang maatschappelijk verankerd en alomtegenwoordig is in het stadsbeeld en de visuele cultuur.²

Al in de victoriaanse periode was de serrecultuur enorm populair, bijvoorbeeld zichtbaar in en versterkt door Paxtons gevierde Crystal Palace op de 1e Londense Wereldtentoonstelling in 1851. Al aan het begin van de 19e eeuw werd beargumenteerd dat een tuin onvolledig was zonder serre.³ De constructie ontwikkelde zich voornamelijk uit de botanische interesse om 'exotische' plantensoorten, verkregen uit koloniale ondernemingen, in een ongunstig klimaat te doen gedijen, alsook te catalogiseren, bestuderen en controleren.⁴ In de tweede helft van de 19e eeuw werd het bouwwerk toegankelijk voor de stedelijke middenklasse, die de serre doorgaans aan de woning bouwde.⁵ De botanische belangstelling maakte plaats voor de culturele, esthetische

¹ L. Abry, 'Mlle Marie-Antoinette Marcotte', *L'Art Moderne* 22, nr. 44 (november 1902): 364.

² Arete Swartz Warren en May Woods, *Glass houses. A history of greenhouses, orangeries and conservatories* (London: Aurum Pr., 1996), 27.

³ John Hix, *The glass house* (Cambridge: MIT Press, 1996), 30, 199.

⁴ Hix, *The glass house*, 29.

⁵ Sarah Bilston, 'Queens of the garden: Victorian women gardeners and the rise of the gardening advice text', *Victorian Literature and Culture* 36, nr. 1 (2008): 1.

waarde van planten als decoratie van een ruimte die meer en meer gebruikt werd voor sociale bijeenkomsten.⁶

Die assimilatie van de plantenkas met de domestieke sfeer paste naadloos binnen het narratief dat vrouwen toeweest aan de huiselijke sfeer, waarin onder meer de bloem als metafoor werd gebruikt om de passiviteit, schoonheid en tederheid van vrouwen te illustreren.⁷ Ook in de contemporaine literatuur en beeldende kunst is dit gedachtegoed terug te vinden. In de receptie van Marcotte wordt dezelfde retoriek gebruikt om het succes van de kunstenares te verantwoorden en verklaren: “Chatoiements des plus belles couleurs de la palette; la femme seule sait ainsi voir la fleur, en rendre toute l’élégance et tout le charme.”⁸ Het architecturale aspect dat in Marcottes oeuvre zo’n prominente rol speelt, wordt in contemporaine besprekingen van haar werk grotendeels genegeerd.

Omdat Marcotte toonaangevend was in het genre van het serreschilderij zal zij als referentiepunt en rode draad genomen worden in het onderzoek – op die manier kunnen de waarde en uniciteit van haar oeuvre in de maatschappelijk-historische en artistieke context gekaderd worden. Hoewel verschillende contemporaine kunstenaars occasioneel een serre verbeeldden, maakte Marcotte er haar handelsmerk van. 24 serreschilderijen van haar hand werden gevonden, maar recensies en catalogi doen vermoeden dat het aantal in werkelijkheid nog aanzienlijk hoger gelegen moet hebben. Toch valt in vergelijking met andere werken meteen een iconografisch verschil op: in Marcottes serreschilderijen is de mens quasi steevast afwezig. In tegenstelling tot de meeste tijdgenoten die er consistent voor kiezen een figuur, meestal een vrouw, in de plantenkas af te beelden, maakt Marcotte de serre zelf tot onderwerp. De associatie van de vrouw met de bloem wordt dus door het grote merendeel van Marcottes tijdgenoten voortgezet, maar de serreschilderijen kunnen zeker niet tot die enkelvoudige connotatie gereduceerd worden – integendeel, als artistiek genre ligt het serrestuk op een knooppunt tussen het ‘traditioneel vrouwelijke’ bloemstuk en een maatschappelijk breed gedragen interesse voor serrebouw en de daarmee geassocieerde idealen van vooruitgang en moderniteit.⁹

In de serre komen talloze denkbeelden samen, gaande van kolonialisme over genderstereotypen tot architecturale innovaties, en worden dichotomieën zoals binnen-buiten, ontspanning-arbeid, domestiek-publiek, natuur-cultuur en kolonie-‘moederland’ onder druk gezet. In deze thesis wordt onderzocht welke positie Marie-Antoinette Marcotte inneemt in het contemporaine discours rond de West-Europese serrecultuur en welke elementen van die praktijk vertaald worden naar de schilderkunst door haarzelf en haar tijdgenoten.

⁶ Penny Sparke, *Nature inside. Plants and flowers in the modern interior* (New Haven: Yale University Press, 2020), 26-30.

⁷ Annette Stott, ‘Floral femininity: a pictorial definition’, *American Art* 6, nr. 2 (1992): 61.

⁸ Abry, ‘Mlle Marie-Antoinette Marcotte’, 364.

⁹ Marjan Sterckx, ‘Vrouwelijke beeldende kunstenaars in Vlaanderen van ca. 1800 tot 1950: geen sinecure’, in *Vrouwenzaken - zakenvrouwen. Facetten van vrouwelijk zelfstandig ondernemerschap in Vlaanderen 1800-2000*, onder redactie van Leen Van Molle en Peter Heyrman, 18 (Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, 2001), 192; Fiona Grant, *Glasshouses* (Bloomsbury: Bloomsbury Publishing, 2013), 4.

METHODOLOGIE EN AFBAKENING

Het uitgangspunt van dit onderzoek is om primaire bronnen en secundaire literatuur te combineren met iconografische analyse om de artistieke afbeelding van plantenkassen diepgaand te begrijpen. Aan de hand van vormelijk en iconografisch onderzoek van een 100-tal schilderijen en het oeuvre van Marcotte zal worden nagegaan hoe verschillende waarden, praktijken en sociale problematieken omtrent de serrebouw in de West-Europese samenleving tussen 1850 en 1930 in de schilderkunst zichtbaar worden.

In de iconografische analyse wordt onderzocht hoe de architectuur vormelijk wordt ingezet, welke rol de planten spelen in de compositie en hoe de figuur daarin gepositioneerd wordt. Door een groot aantal schilderijen te betrekken, komen parallellen en verschillen aan het licht die een waaier aan interpretaties van de serre illustreren. De nadruk ligt op verbeeldingen van serre-interieurs – afbeeldingen van buitenkanten worden enkel als bijkomende illustraties opgenomen. De hoofdzakelijke reden hiervoor is Marcottes consistente keuze voor interieurs, maar ook het feit dat in weergaves van de buitenkanten in quasi alle gevallen de tuin een even grote of zelfs grotere rol speelt. De tuin is een noodzakelijke context en kan en zal niet volledig buiten beschouwing gelaten worden, maar die behoort niet tot het centrale punt van het onderzoek.¹⁰ Daarnaast werd de keuze gemaakt de nadruk te leggen op de schilderkunst in de analyse – grafische kunst, boekillustraties en fotografie zullen enkel als verheldering, vergelijking of nuance worden opgenomen.

De opgenomen schilderijen werden door minder of meer bekende kunstenaars gemaakt en zijn daarom in variërende mate al besproken in secundaire literatuur. Een zo volledig mogelijke verzameling werken werd opgebouwd door internationale museale collecties en veilingssites te doorspitten en in het bijzonder door te zoeken naar serres in het schilderij zelf of in de titel. Hierbij werd rekening gehouden met de variatie die bestaat tussen soorten serres en de daaraan verbonden terminologie. De historische kennis van de serrecultuur en andere uitgelichte thema's werd opgebouwd door specifieke secundaire historische of kunsthistorische literatuur, zij het boeken of artikelen, waarvan het merendeel werd geraadpleegd via digitale academische databanken en universiteitsbibliotheken. Deze literatuur is hoofdzakelijk gericht op Groot-

¹⁰ Bij interesse voor de (artistieke afbeelding van) tuinen kunnen onder meer volgende werken geraadpleegd worden: Andreas Stynen, 'Proeftuinen van burgerlijkheid. Stadsnatuur in negentiende-eeuwse België' (Doctoraatsverhandeling, KUL, subfaculteit Geschiedenis, Cultuurgeschiedenis vanaf 1750, 2010); Paul Eeckhout, *Fleurs et jardins dans l'art flamand* (Brussel: Ed de la Connaissance, 1960); Anne Mieke Backer, *Er stond een vrouw in de tuin. Over de rol van vrouwen in het Nederlandse landschap* (Rotterdam: Uitgeverij de HEF, 2016); Marie Luise Schroeter Gothein, *A history of garden art* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014); Floor De Graaf en Anne Van Lienden, *Geschilderde tuinen. Tentoonstelling, Singer Laren, 05.06 - 26.08.2018*. (Zwolle: Waanders Uitgevers, 2018); Jackie Bennett, *The artist's garden. How gardens inspired our greatest painters* (London: White Lion Publishing, 2019).

Brittannië of Europa in brede zin, maar wanneer mogelijk zal ook de Belgische context betrokken worden. Dat aspect wordt gecombineerd met kunsthistorische artikelen, thematische boeken, monografieën en tentoonstellingscatalogi om concepten zoals genreverdelingen, compositie, stijl en het perspectief van vrouwelijke kunstenaars en subjecten te belichten.

Primaire bronnen zoals verkoopcatalogi, krant- en tijdschriftartikelen en adviesteksten worden gehanteerd om de schilderijen in contemporaine praktijken te gronden. De distributie en receptie van de werken wordt, waar van belang, geïllustreerd aan de hand van contemporaine recensies (die voornamelijk met behulp van online databanken zoals Delpher, Gallica, KBR en BelgicaPress werden getraceerd) en tentoonstellingscatalogi uit verschillende archieven in Vlaanderen.

STATUS QUAESTIONIS

Wetende dat victoriaanse auteurs al over een ‘mania’ voor serres spraken, is het niet verbazingwekkend dat het fenomeen uitgebreid werd en wordt besproken in contemporaine en secundaire literatuur.¹¹ In de jaren 1980 groeide de belangstelling voor een historisch begrip van de technische en architecturale evolutie van het bouwwerk, resulterend in werken zoals *The glass house, A history of greenhouses* en *Glasshouses and wintergardens of the nineteenth century*.¹² Over het vernieuwende gebruik van glas en ijzer in het algemeen hebben onder meer Dobraszczyk en Wolf geschreven.¹³ In de laatste twee decennia werd het onderwerp van de plantenkas af en toe opnieuw aangesneden, zij het vaak in combinatie met aandacht voor de bezigheden van de mens – hier zijn *The conservatory* en tweemaal *Glass houses* belangrijke werken.¹⁴ In het merendeel van die literatuur ligt de nadruk op Groot-Brittannië – in België schreef Andreas Stynen over de 19e-eeuwse stadsnatuur, waarin ook horticultuur en serrebouw vanuit een lokale context diepgaand belicht worden.¹⁵

De koloniale relaties die aan de basis liggen van het merendeel van de plantencollecties komen in de meeste overzichtswerken aan bod, vooral vanaf de jaren 80. Dat perspectief was echter tot voor kort zelden het zwaartepunt van het onderzoek – twee uitzonderingen uit de

¹¹ Hix, *The glass house*, 30.

¹² Hix, *The glass house*; E. W. B. van den Muijzenberg, *A history of greenhouses* (Wageningen: van den Muijzenberg, 1980); Stefan Koppelkamm en Kathrine Talbot, *Glasshouses and wintergardens of the nineteenth century* (New York: Rizzoli, 1981).

¹³ Paul Dobraszczyk en Peter Sealy, *Function and fantasy. Iron architecture in the long nineteenth century* (Londen: Routledge, 2018); Paul Dobraszczyk, *Iron, ornament and architecture in Victorian Britain. Myth and modernity, excess and enchantment* (Oxfordshire: Routledge, 2017); Sophie Wolf e.a., *Glass in architecture from the pre- to the post-industrial era. Production, use and conservation* (Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2024).

¹⁴ Alan Stein en Nancy Virts, *The conservatory. Gardens under glass* (Hudson: Princeton Architectural Press, 2021); Grant, *Glasshouses*; Warren en Woods, *Glass houses*.

¹⁵ Stynen, ‘Proeftuinen van burgerlijkheid’.

voorbijee decennia zijn Evans' thesis *Cultivating colonialism* en Burtons *Canadian girls in London*.¹⁶ Recent droeg Olivia Laing bij aan dat perspectief met *The garden against time*, waarin dezelfde materie in een meer literair relaas aan bod komt.¹⁷ Met uitzondering van Burtons werk ligt in het merendeel van dergelijke historische onderzoeken de nadruk op het sociale en materiële aspect van de serrebouw en historisch relevante casussen, ondersteund door bouwplannen en gravures. Schilderijen lijken in het beste geval als ondersteunend materiaal te zijn gebruikt. Toch kan het begrip van de serrebouw uitgebreid worden door dat perspectief echter centraal te plaatsen – de schilderijen geven immers inzicht in het gebruik, de ervaring en de rol van plantenkassen in de 19e-eeuwse samenleving.

Omdat plantenkassen vanzelfsprekend gevuld zijn met planten en bloemen is het van belang ook de geschiedenis, kenmerken en connotaties van bloemen en het bloemstuk mee te nemen in de analyse van serreschilderijen. De interesse in het onderwerp is niet nieuw: *The development of flower painting* werd gepubliceerd in 1937, *A world of flowers* en *A dictionary of flower, fruit and still life painters* kwamen bijna 30 jaar later, toen ook de Belgische belangstelling toenam met de tentoonstelling *Fleurs et jardins dans l'art flamand*.¹⁸ In de voorbije drie decennia groeide opnieuw de aandacht, met voor België belangrijke werken zoals *Belgische stillevens- en bloemenschilderkunst*, *A flowery past* en *Dutch and Flemish flower pieces*.¹⁹ Dat werd zeer recent aangevuld met het congres *The Power of Flowers 1500-1750* en de tentoonstelling *Rose, Rose, Rose à mes yeux. James Ensor en het stilleven in België 1830 – 1930* in MuZEE.²⁰ Internationaal gelden *A history and dictionary of British flower painters* en *Working among flowers* als relevante

¹⁶ Evie Evans, 'Cultivating colonialism. The musealisation of natural objects in the Hortus Botanicus, Amsterdam, and the Royal Botanic Gardens, Kew' (Amsterdam, University of Amsterdam, 2021); Samantha Burton, 'Canadian girls in London. Negotiating home and away in the British world at the turn of the twentieth century' (Doctoraatsverhandeling, Montreal, McGill University, 2012).

¹⁷ Olivia Laing, *The garden against time. In search of a common paradise* (New York: W.W Norton and Company, 2024).

¹⁸ M. R. R., 'The development of flower painting. From the seventeenth century to the present', *Bulletin of the City Art Museum of St. Louis* 22 (1937): 1-32; Henry Clifford en Carl Zigrosser, 'A world of flowers: paintings and prints', *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 58, nr. 277 (1963): 93-243, <https://doi.org/10.2307/3795158>; Sydney Herbert Pavière, *A dictionary of flower, fruit, and still life painters* (Leigh-on-Sea: Lewis, 1962); Eeckhout, *Fleurs et jardins dans l'art flamand*.

¹⁹ Norbert Hostyn, *Belgische stillevens- & bloemenschilderkunst 1750-1914. Van neoclassicisme naar postimpressionisme* (Oostende: Mu.ZEE, 1994); Sam Segal, *A flowery past. A survey of Dutch and Flemish flower painting from 1600 until the present* (Amsterdam: De Boer, 1982); Sam Segal en Klara Alen, *Dutch and Flemish flower pieces. Paintings, drawings and prints up to the nineteenth century* (Leiden: Brill, 2020).

²⁰ 'The Power of Flowers, 1500-1750', Over de faculteit - activiteiten, geraadpleegd 23 februari 2025, https://www.ugent.be/lw/nl/over-de-faculteit/activiteiten/power_of_flowers; Bart Verschaffel e.a., *Rose, rose, rose à mes yeux. James Ensor en het stilleven in België (1830-1930)* (Brussel: Mercatorfonds, 2023); 'The Power of Flowers, 1500-1750'.

onderzoeken.²¹ De associatie tussen het bloemstuk en vrouwelijke kunstenaars wordt in elk van die boeken besproken, maar een niet-monografische tentoonstelling enkel aan kunstenaressen gewijd, zoals *Bloemen uit de kelder*, blijft zeer uitzonderlijk.²²

Gezien de sterke, zij het niet vanzelfsprekende band tussen de serre en de domestieke sfeer zal ook interieurgeschiedenis een rol spelen in het onderzoek – een relatief recent onderzoeksdomein dat sinds de jaren 60 internationaal aan belang heeft gewonnen. Overzichtswerken werden onder meer gepubliceerd door Dizik, Thornton en Gere.²³ In België werd recenter de onderzoeksgroep This: The Inside Story: Art & Interior 1750-1950 opgericht.²⁴ In de meeste overzichtswerken wordt de serre hoogstens terloops vermeld, al komt de aanwezigheid van planten in het interieur regelmatig aan bod. Een relevant boek dat de domestieke serre en kamerplanten in het algemeen als hoofdonderwerp neemt, is Sparkes *Nature inside*.²⁵

Daarnaast is het aantal vrouwelijke kunstenaars dat plantenkassen afbeeldde relatief aanzienlijk en daarom vormen zij een groot aandachtspunt in het onderzoek, in het bijzonder in de casestudies. Al meer dan 50 jaar wordt eraan gewerkt om kunstenaressen de academische en populaire belangstelling te geven die hen toekomt en hen via kunsthistorisch onderzoek een plaats te geven in de canon. Monografieën maar ook internationale overzichtswerken door bijvoorbeeld Piland, Petteys en Gustowa hebben aan die academische opmars bijgedragen.²⁶ In België werd de decennialange achterstand recenter ingehaald met cruciaal werk door Creusen, Laoureux en Sterckx voor wat de 19e eeuw betreft, met de tentoonstelling *Elck zijn waerom* in 1999 als belangrijk ijkpunt en recentere tentoonstellingen zoals *Anna Boch*, *Louise/Edith* en *Yvonne Serruys* als specifieke en succesvolle resultaten van dit onderzoek.²⁷

²¹ Josephine Walpole, *A history and dictionary of British flower painters, 1650-1950* (Suffolk: Antique Collectors' Club, 2006); Heather MacDonald e.a., *Working among flowers. Floral still-life painting in nineteenth-century France* (Dallas, Richmond: Dallas Museum of Art ; Virginia Museum of Fine Arts, 2014).

²² Anneke Oele, Miriam van Rijsingen, en Hesther Van den Donk, *Bloemen uit de kelder. Negen kunstenaressen rond de eeuwwisseling (tentoonstelling Arnhem, Gemeentemuseum, 02.12.1989-11.02.1990 ; Middelburg, Zeeuws Museum, 19.03.1990-30.04.1990)* (Arnhem: Zwolle Arnhem: Waanders Gemeentemuseum, 1989).

²³ A. Allen Dizik, *Concise encyclopedia of interior design* (New York: Van Nostrand Reinhold, 1988); Peter Thornton, *Authentic decor. The domestic interior 1620-1920* (Londen: Weidenfeld and Nicolson, 1993); Charlotte Gere, *Nineteenth-century decoration. The art of the interior* (New York: Abrams, 1989).

²⁴ 'The Inside Story. Art & Interior 1750-1950', Faculty of Arts and Philosophy - Research Portal, s.d., <https://research.flw.ugent.be/en/this>.

²⁵ Sparke, *Nature inside*.

²⁶ Sherry Piland, *Women artists. A historical, contemporary, and feminist bibliography*, 2nd ed. (Metuchen: Scarecrow Press, 1994); Chris Petteys en Hazel Gustowa, *Dictionary of women artists. An international dictionary of women artists born before 1900* (Boston: Hall, 1985).

²⁷ Alexia Creusen, *Femmes artistes en Belgique* (Parijs: l'Harmattan, 2007); Denis Laoureux, *Femmes artistes- es peintresses en Belgique (1880-1914)*, SilvaaEditoriale, 2017; Sterckx, 'Vrouwelijke beeldende kunstenaars in Vlaanderen van ca. 1800 tot 1950'; Katlijne Van der Stighelen, Mirjam Westen, en Maaïke Meijer, *Elck zijn*

Over de belangrijkste casus, Marie-Antoinette Marcotte, is nog geen monografisch werk verschenen. Zij wordt tijdens haar leven met regelmaat vermeld in overzichtswerken van onder meer Paul de Mont (1895-1950), Léo van Puyvelde (1882-1965) en Gustave de Graef (1852-1935).²⁸ Na een lacune in het midden van de twintigste eeuw verschijnt zij opnieuw in publicaties door Creusen, Petteys, Gubin, Laoureux en Sterckx.²⁹ Op basis van die bronnen en van primaire bronnen werd in de bachelorproef een (nog steeds onvolledige) basis gelegd voor de biografische kennis van Marcotte en een eerste analyse van haar serreschilderijen. Die kennis is ook cruciaal in dit onderzoek en zal daarom opnieuw opgenomen worden wanneer relevant, duidelijk aangegeven met een voetnoot. Omdat Marcotte de rode draad vormt van het onderzoek volgt de afbakening van de datering grofweg haar levensduur, zij het iets vervroegd in begin- en einddatum om aan de hoogconjunctuur van de (private) serrebouw te beantwoorden.³⁰

INHOUD EN DOELSTELLING

Het eerste hoofdstuk belicht de sociaalhistorische bestaansvoorwaarden die de idylle van de serrecultuur mogelijk maken. De lokale en internationale populariteit van horticulturele tentoonstellingen en botanica dienen als basis om Marcotte te contextualiseren binnen het maatschappelijk en artistiek veld. Het succes van de plantenkas berust echter op machtsdynamieken die zich ver buiten Europa strekken: de planten- en bloemenweelde werd mogelijk gemaakt door wereldwijde koloniale relaties. In de serre werd de 'Ander' letterlijk omvat en opgesloten, maar ook symbolisch en intellectueel toegeëigend door onevenwichtige handelsrelaties en de toepassing van westerse taxonomieën. In publieke serres en botanische tuinen, al dan niet onder adellijke patronage, werd de kolonie grijpbaar gemaakt en tentoongesteld aan bezoekers, maar ook in private plantenkassen droeg de bourgeoisie bij aan de domesticatie en esthetisering van koloniale machtsdynamieken.³¹ Consistente arbeid en toegewijde zorg waren verder onmisbaar om de vaak uitheemse planten in leven te houden. Afbeeldingen van de werkende klasse in de serres zijn uitzonderlijk, maar vormen belangrijke

waerom. *Vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland, 1500-1950* (Brussel: Ludion, 1999); Sandrin Coorevits en Hannelore Franck, *Louise / Edith. Op handen gedragen (tentoonstelling Ieper, Yper Museum, 19.11.2022 - 12.03.2023)* (Ieper: Yper Museum, 2022); Virginie Devillez, Stefan Huygebaert en Wendy van Hoorde, red., *Anna Boch. Een impressionistische reis (tentoonstelling Oostende, Mu.ZEE, 01.07-05.11.2023 ; Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 03.02-26.05.2024)* (Veurne : Hannibal, 2023).

²⁸ Pol De Mont, *De schilderkunst in België van 1830 tot 1921* ('s-Gravenhage: Nijhoff, 1921); Leo Van Puyvelde, *De Belgische schilders in Holland. Hoe zij Holland zagen* (Leiden: A. W. Sijthoffs uitgevers-maatschappij, 1919); Gustave de Graef, *Nos artistes Anversois. Notices biographiques* (Antwerpen: J. Theunis, 1898).

²⁹ Creusen, *Femmes artistes en Belgique*; Petteys en Gustowa, *Dictionary of women artists*; Eliane Gubin e.a., red., *Dictionnaire des femmes belges. XIXe et XXe siècles* (Editions Racine, 2006); Laoureux, *Femmes Artistes*; Marjan Sterckx, Yvonne Serruys. *Beeldhouwer van de nieuwe vrouw* (Gent: Snoeck, 2023).

³⁰ Warren en Woods, *Glass houses*, 191; Sparke, *Nature inside*, 22, 29.

³¹ Sparke, *Nature inside*, 19; Burton, 'Canadian girls in London', 268, 331-2.

getuigenissen van het anders onzichtbare werk dat beladen is met complexe sociale en genderdynamieken.

De actieve arbeid die in de schilderijen terug te vinden is, is op zijn best in een verwaterde versie herkenbaar in afbeeldingen van de bourgeoisie in de plantenkas. Hoofdstuk twee belicht de weergave van de burgerij, voor wie de serres vooral ruimtes waren voor vrijetijd en ontspanning, alleen of met gezelschap. Hoewel horticultuur een aanvaardbare en zelfs geprezen bezigheid was voor vrouwen van stand werd de eigenlijke activiteit van het tuinieren zelden in beeld gebracht. Daarnaast was de serre een locus van sociale interactie. Gaande van intieme relaties in de domestieke plantenkassen tot zien en gezien worden in de publieke wintertuinen, en van moederschap tot romantische allusies – de schilderijen brengen een brede waaier aan interpersoonlijke dynamieken in beeld.

In het laatste hoofdstuk wordt Marcottes oeuvre geanalyseerd vanuit een specifiek kunsthistorisch standpunt: het genre van het serreschilderij wordt uitgeklaard vanuit het perspectief van het bloemstuk en de daarmee geassocieerde genrehiërarchie en genderconnotaties. Ondanks dit traditioneel verwantschap worden conventies uitgedaagd door de vormelijke kracht van de architectuur enerzijds en de symbolische verbondenheid ervan aan ideeën van technologische vooruitgang en moderniteit anderzijds. Door de schilderijen van Marcotte iconografisch, vormelijk en contextueel te vergelijken met de werken uit de vorige hoofdstukken kunnen het belang en de originaliteit van haar oeuvre aangetoond worden.

Gekaderd in de kunsthistorische evolutie van het bloemstuk, de sociaalhistorische relevantie van de serrebouw en het werk van haar tijdgenoten toont dit onderzoek de relevantie aan van Marcottes deeloeuvre als zijnde zowel vernieuwend als symptomatisch voor de tijdsgeest waarin het gemaakt werd. Het genre, “qui lui appartient en toute propriété”, ligt op een zeer complex kruispunt waar verschillende academische perspectieven en maatschappelijk-historische debatten samenkomen.³² Door de combinatie van iconografische analyse met (kunst)historisch onderzoek kan een zo diepgaand en veelzijdig mogelijk begrip bekomen worden van de kunstwerken van Marcotte en haar tijdgenoten en de dialoog die ze aangaan met het bestaande, vaak complexe discours dat gevoerd werd rond serrecultuur en beeldende kunst.

³² Abry, ‘Mlle Marie-Antoinette Marcotte’, 364.

HOOFDSTUK 1

De constructie van de idylle:
bestaansvoorwaarden en -context
van de serre in West-Europa

1.1. MARIE-ANTOINETTE MARCOTTE EN DE EUROPESE SERRECULTUUR

1.1.1. EEN FENOMEEN MET INTERNATIONALE ALLURE

“De nombreux intérieurs de serres, aux lumières filtrantes, aux fleurs vivement touchées, montrent Mlle Marcotte cherchant et trouvant un motif qui soit à elle, et rien qu’à elle.”³³ *L'Indépendance Belge* laat er geen twijfel over bestaan: met haar serreschilderijen heeft Marie-Antoinette Marcotte (1867-1929) voor zichzelf een belangwekkende, unieke en succesvolle niche uitgesneden in de 19^e-eeuwse Belgische kunstwereld.³⁴ Talloze recensenten benadrukken Marcottes monopolie over het onderwerp en de onmiddellijke herkenbaarheid van haar schilderijen: “Elles relèvent d’un art inédit et délicat qui fait qu’on la reconnaît où qu’elle se trouve. Oui, vraiment, elle s’est créé parmi les artistes d’aujourd’hui un petit domaine bien à elle où elle règne avec beaucoup de grâce et de sincérité.”³⁵

L. Abry’s omschrijving van die toewijzing als een “bonne fortune” is dan ook een onderwaardering van Marcottes artistieke succes.³⁶ Volgens Alexandra Creusen werd dit onderwerp vanaf de jaren 1890 een duidelijke focus in Marcottes productie.³⁷ Die iconografische focus is echter zeker niet kortstondig – op dit moment is het laatst gekende serrestuk gedateerd in 1917, wat wil zeggen dat Marcotte zich minimaal 27 jaar heeft gewijd aan het onderwerp. Van catalogi is echter af te leiden dat zij serreschilderijen blijft tentoonstellen tot aan haar dood.³⁸

³³ ‘Au jour le jour- échos de la ville’, *L'Indépendance Belge*, 10 november 1901, 2.

³⁴ Over de geboortedatum van Marcotte is er wat onduidelijkheid. In dit onderzoek werd de datum overgenomen die vermeld werd op de overlijdensakte in Parijs. ‘Marie-Antoinette Marcotte – RKDartists’, RKD Research, geraadpleegd 20 mei 2025, <https://research.rkd.nl/nl/detail/https%3A%2F%2Fdata.rkd.nl%2Fartists%2F52531?c=q%3Dmarcotte%26filters%255B0%255D%255Bfield%255D%3Ddb%26filters%255B0%255D%255Bvalues%255D%255B0%255D%3Drkdartists%26filters%255B0%255D%255Btype%255D%3Dall&n=i%3D0%26p%3D1%26rpp%3D5%26tp%3D1>. Gustave de Graef, die een uitgebreid lemma schreef in zijn biografisch overzicht van Antwerpse kunstenaars, vermeldt echter 1869 als geboortjaar. de Graef, *Nos artistes Anversois*, 134.

³⁵ Edouard Sarradin, ‘Notes d’art - Mlle Marie-Antoinette Marcotte - M. Gabriel Nicolet’, *Journal des Débats Politiques en Littéraires* 117, nr. 312 (10 november 1905): 3.

³⁶ Abry, ‘Mlle Marie-Antoinette Marcotte’, 364. Dank aan Prof. Dr. Sterckx voor dit inzicht. De komende paragraaf is gebaseerd op Marie Harteel, ‘Sous les ciels de verre. De serrestukken van Marie-Antoinette Marcotte’ (bachelorproef, Universiteit Gent, 2024), 31.

³⁷ Creusen, *Femmes artistes en Belgique*, 239.

³⁸ Het laatste serrestuk waarvan de datering op het doek zelf is aangebracht, is gemaakt in 1917, maar Marcotte hield een tentoonstelling in de Palais des Beaux-Arts, de laatste die op dit moment is teruggevonden, amper

Hoewel de serre op zich geen geheel onbekend thema was in de schilderkunst (zie verder) is die toewijding zeer opvallend.³⁹

Naast de positieve receptie in de pers waren haar serreschilderijen ook talloze keren aanwezig op Salons, groeps- en solotentoonstellingen (zie hoofdstuk 3). Dat bloemen en in het bijzonder serres integraal deel uitmaakten van Marcottes artistieke persoonlijkheid kan verder geïllustreerd worden door de catalogus van de Salon van Oostende, waar ze in 1905 en 1907 enkele werken tentoonstelde (afb. 1). In de editie van 1907 is een van de weinige historische foto's van Marcotte terug te vinden: ze is te zien in een serre, tussen twee rijen chrysanten, stilstaand op het centrale pad, in een ontspannen pose gedraaid naar haar schildersezel.⁴⁰ Zoals de meeste andere deelnemers van het Salon is ze fotografisch vereeuwigd al schilderend (of ten minste poserend alsof ze aan het schilderen is), maar de serre als achtergrond in plaats van een atelier of een quasi lege achtergrond is atypisch. De serre is in zekere zin Marcottes atelier, of in ieder geval de locatie waar zij veel van haar werken maakt (zie ook 3.1.2) – een praktijk die tot op een zeker niveau aansluit bij de praktijk van de impressionisten. Zij gaven vaak de voorkeur aan het schilderen of op zijn minst schetsen in de buitenlucht, *en plein air*. De serre kan hier in principe gezien worden als een tussenstap: beschermd en beschut in een artificieel klimaat, maar tegelijk met natuurlijke lichtwerking en omringd door vegetatie.⁴¹

twee maanden voor haar dood, waar ze nog steeds serreschilderijen exposeerde – de kans is dus groot dat zij die werken ook bleef produceren tot aan het einde van haar leven. A.D., *Krantenknipsel Expositions d'Art – Palais des Beaux-Arts*, Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815, (Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 1 januari 1929).

³⁹ *Hothouse, greenhouse, winter garden, conservatory*, en in het Nederlands serre, plantenkas, kweekkas, broeikas, wintertuin en zelfs veranda zijn termen die in het dagelijks taalgebruik vaak als synoniemen worden toegepast maar die eigenlijk wijzen op verschillen in gebruik en constructie. In het Nederlands zijn het woord 'serre' en 'plantenkas' min of meer synoniem en zullen beide gebruikt worden zonder betekenisverschil. Wanneer een nuanceverschil in terminologie relevant is bij de analyse van een schilderij, zal dit in de tekst verduidelijkt worden.

⁴⁰ Edmond Picard, *Trois saisons d'activité, 1905, 1906, 1907, Ostende centre d'art* (Brussel: Veuve Ferdinand Larcier, 1907), 24-5, 28.

⁴¹ Yurii Yamash e.a., 'The theme of flowers as a sign of impressionism on the example of the work of Ivan Trush (1869-1941)', *Herança* 7, nr. 1 (2024): 127, <https://doi.org/10.52152/heranca.v7i1.812>.



Afb.1: Jean Malvaux, *Marie-Antoinette Marcotte*, voor 27 juni 1907, fotogravure, afmetingen onbekend, Gent, Universiteitsbibliotheek Gent, BIB.D.003785/10.

Het aantal foto's die Marcotte in beeld brengen, is zeer gering, en ook in de kennis over haar levensloop zijn er aanzienlijke lacunes.⁴² Ze woonde het merendeel van haar leven in Antwerpen – de adressen Boulevard Léopold 96, Rue de la Province 184 (2) en Rue Lamorinière 160 zijn teruggevonden.⁴³ Haar eerste lessen volgde ze vermoedelijk bij Jules Lefebvre in Parijs (1836-1911, zie verder) en bij Emile Claus (1849-1924, zie 3.1.2), bij haar terugkeer in Antwerpen werd ze leerlinge van Pieter van Havermaet (1834-1897).⁴⁴ Pas daarna schreef ze zich in aan de Academie voor Schone Kunsten in Brussel, waar ze onder meer les kreeg van Jozef Portaels, en waar ze een eervolle vermelding en gouden medaille won in de jaren 1890-91.⁴⁵ Aan het einde van haar leven moet ze ook in Brussel gewoond hebben. In een interview uit 1926 wordt namelijk een beschrijving gegeven van haar atelier op de Grote Markt van Brussel:

Un atelier qui, tout de suite, révèle le bon goût de sa propriétaire. La lumière y entre à profusion par trois larges fenêtres, d'où l'on a un coup d'œil ravissant sur l'ensemble des bâtiments pittoresquement dorés sur tranches qui forment la célèbre place communale de notre capitale. Cela crée une atmosphère du dix-septième siècle, d'autant plus que l'artiste-peintre qui

⁴² De biografische informatie wordt hier beperkt tot objectieve informatie over Marcottes opleiding en carrière. Voor meer anekdotische biografische informatie, zij het met grote subjectiviteit en gendergeconnoteerd taalgebruik, zie de Graef, *Nos artistes Anversois*, 133-8.

⁴³ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés aux Champs-Élysées* (Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1888), nr. 1723, via <https://salons.musee-orsay.fr/Detail/objects/258214>; *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées* (Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1892), nr. 1152, via <https://salons.musee-orsay.fr/Detail/objects/277999>; *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées* (Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1911), nr. 1262, via <https://salons.musee-orsay.fr/Detail/objects/459901>. Marcottes vader, een afstammeling van de aristocratische familie Marcotte de Quivières, werd namelijk viceconsul van Antwerpen in 1881. Haar grootvader en neef aan haar moeders kant waren Emile en Edouard Toudouze, beide kunstenaars. de Graef, *Nos artistes Anversois*, 134.

⁴⁴ de Graef, *Nos artistes Anversois*, 135; Camille Lemonnier, *L'école Belge de peinture : 1830-1905* (Brussel: Van Oest, 1906), 196; Creusen, *Femmes artistes en Belgique*, 48.

⁴⁵ Arthur Tommelijns en Iris D. Tommelijns, *Dictionnaire biographique illustré des artistes en Belgique depuis 1830* (Brussel: Arto, 1995), 253; Van der Stighelen, Westen, en Meijer, *Elck zijn waerom. Vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland, 1500-1950*, 301; de Graef, *Nos artistes Anversois*, 137; Charles Donos en A. Breuer, *Nos contemporains. Portraits et biographies des personnalités belges ou résidant en Belgique, connues par l'oeuvre littéraire, artistique ou scientifique, ou par l'action politique, par l'influence morale ou sociale* (Impr. économique, A. Breuer, 1904), 443; Creusen, *Femmes artistes en Belgique*, 59; Wendy Wiertz en Joye Desmedt, 'Cours de peinture pour jeunes filles: de officiële installatie van een meisjesklas schilderkunst aan de Brusselse Académie Royale des Beaux-Arts (oktober 1896)', *Cahiers Bruxellois – Brusselse Cahiers*, nr. 1 (2018): 440, <https://doi.org/10.3917/brux.050.0433>. De geboorte- en sterfdatum van Jozef Portaels zijn nog niet teruggevonden.

m'occupe a orné de meubles anciens son temple de travail et de méditation, où il doit être ravissant de pouvoir passer une partie de son existence.⁴⁶

Die geografische context is van belang omdat ze een aanzienlijke invloed had op Marcottes keuze voor het genre van het serreschilderij, “qui lui appartient en toute propriété.”⁴⁷ *L'Echo Nogentais* vermeldt dat het een onderwerp is “dans lequel le passé a laissé peu d'œuvres”, wat enerzijds getuigt van Marcottes originaliteit, maar anderzijds ook van de prominentie van plantenkassen in de contemporaine cultuur. In essentie is het doel van de serre om uitheemse planten te helpen overleven in een ongunstig klimaat – koloniale dynamieken zijn dus een van de belangrijkste bestaansredenen voor plantenkassen, zoals belicht zal worden in 1.2.⁴⁸ De eerste manifestaties van dit principe bevinden zich volgens sommige auteurs in de oranjerieën die appelsienbomen moesten helpen overwinteren vanaf het einde van de 15e eeuw.⁴⁹ In de loop van de eeuwen groeide de proportie van glas ten opzichte van de dragende structuur en werd geïnvesteerd in onderzoek naar de meest voordelige architecturale constructies om het artificiële klimaat efficiënt in stand te houden.⁵⁰ Door de hoge kosten van de materialen, het bouwproces en het onderhoud was de serre in de eerste helft van de 19e eeuw een luxe die enkel door de allerrijksten en door botanische instituten veroorloofd kon worden.⁵¹

De oorspronkelijke interesses van deze botanische tuinen waren wetenschappelijk en medicinaal. Ze ontstonden uit Italiaanse universiteitstuinen, maar verspreidden zich snel over West-Europa.⁵² Om uitheemse planten die tijdens verre reizen waren meegebracht te kunnen onderzoeken en classificeren, werden plantenkassen al snel een noodzaak.⁵³ Een van de eerste botanische serres werd gebouwd in de Physic Garden van Chelsea in 1680 – in de daaropvolgende eeuwen namen de aantallen exponentieel toe.⁵⁴ Vooral vanaf de jaren 1850 werden de botanische tuinen steeds vaker opengesteld voor het publiek en werd de plantenkas een geliefde plek voor ontspanning.⁵⁵ De moeizame dynamiek tussen de oorspronkelijke wetenschappelijke

⁴⁶ Pencil, *Krantenknipsel Chez nos artistes – Marie Antoinette Marcotte*, Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815, (Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 11 oktober 1926).

⁴⁷ Abry, ‘Mlle Marie-Antoinette Marcotte’, 364.

⁴⁸ Grant, *Glasshouses*, 4.

⁴⁹ Koppelkamm en Talbot, *Glasshouses and wintergardens*, 10; Warren en Woods, *Glass houses*, 27.

⁵⁰ Cairns Craig, ‘Botanic gardens and the aesthetics of artifice’, *Journal of Scottish Thought* 9, nr. 95 (2017): 105; Fiona Grant, *Glasshouses* (Bloomsbury: Bloomsbury Publishing, 2013), 4; E. W. B. van den Muijzenberg, *A History of Greenhouses* (Wageningen: van den Muijzenberg, 1980), 151-2.

⁵¹ Grant, *Glasshouses*, 4.

⁵² Penny Sparke, *Nature inside. Plants and flowers in the modern interior* (New Haven: Yale University Press, 2020), 20.

⁵³ Bilston, ‘Queens of the garden’, 1. Het meest invloedrijke botanische classificeringssysteem werd uitgewerkt door Carl Linnaeus in het begin van de 18e eeuw, en was gebaseerd op de analyse van de voortplantingsorganen van bloemen. Victoria Clarke en Rosie Pickles, *Plant. Exploring the botanical world* (New York: Phaidon, 2016), 8.

⁵⁴ Sparke, *Nature inside*, 21.

⁵⁵ Sparke, *Nature inside*, 22.

doelstellingen en de groeiende commercialisering en entertainmentfunctie zorgde voor spanningen. De systematische indeling en aanleg van de tuinen en serres moesten wijken voor spectaculaire en esthetische nabootsing van 'exotische' oorden.⁵⁶ De planten zelf liepen het gevaar beschadigd te worden door een overrompeling aan bezoekers en het educatieve potentieel van de tuin was voor veel bezoekers minder aantrekkelijk dan de concerten, bals en tentoonstellingen die ook in dezelfde ruimtes georganiseerd werden. Dat was bovendien een internationale spanning: Andreas Stynen geeft het voorbeeld dat zowel de botanische tuin van Brussel als de Engelse Kew Gardens vergelijkbare tegenstrijdige intenties probeerden te verzoenen.⁵⁷

De groeiende efficiëntie in de industriële productie van glasplaten en de bijgevolg dalende prijs zorgden verder voor de democratisering van de serrebouw in de tweede helft van de 19e eeuw, waardoor de exponentiële groei van zowel publieke, op entertainment gerichte wintertuinen als private, domestieke plantenkassen bewerkstelligd werd (zie hoofdstuk 2).⁵⁸ De industriële revolutie voorzag op die manier de materiële basis van de serrecultuur, maar zorgde ook voor een maatschappelijke verschuiving die het succes verder verklaarde: onder invloed van de modernisering en verstedelijking groeide de nood aan natuur en frisse buitenlucht. Parken, tuinen en zelfs huisplanten moesten die behoefte invullen en werden als voorwaardelijk beschouwd voor mentaal welzijn, een harmonieus familieleven en moreel gedrag.⁵⁹

Hoewel John Claudius Loudon (1783-1843) al voor 1850 in woord en daad pleitte voor de private serres en grote bijdragen deed aan zowel de architecturale ontwikkeling als het maatschappelijk discours, was het vooral de Crystal Palace (afb. 2), ontworpen door Joseph Paxton (1801-1865), die de *mania* voor serres in gang zette.⁶⁰ De Crystal Palace werd gebouwd voor de Great Exhibition in 1851. Hoewel het geïnspireerd was op en een inspiratie werd voor de serrecultuur was het in principe geconcipieerd als een tentoonstellingsruimte.⁶¹ Paxton had niet

⁵⁶ Sparke, *Nature inside*; Andreas Stynen, 'Proeftuinen van burgerlijkheid. Stadsnatuur in negentiende-eeuwse België' (Doctoraatsverhandeling, KUL, subfaculteit Geschiedenis, Cultuurgeschiedenis vanaf 1750, 2010), 362.

⁵⁷ Stynen, 'Proeftuinen van burgerlijkheid', 363-4.

⁵⁸ Craig, 'Botanic gardens and the aesthetics of artifice', 104-7.

⁵⁹ Andreas Stynen, "Une mode charmante" : nineteenth-century indoor gardening between nature and artifice', *Studies in the history of gardens and designed landscapes* 28 (2009): 220.

⁶⁰ Melissa Thompson, 'Georgian and Regency conservatories: their structural and social integration with the house', *Occasional papers from the RHS Lindley Library*, nr. 17 (2019): 34; John Hix, *The glass house* (Cambridge: MIT Press, 1996), 30. Voor een beschrijving van de architecturale en technische aspecten van het bouwwerk, zie Hix, *The glass house*; Raymond McGrath en Arbert Childerstone Frost, *Glass in architecture and decoration* (Londen: Architectural press, 1961), 129-132. Een historische analyse van de Crystal Palace is terug te vinden in de secundaire literatuur die in deze paragraaf aangehaald wordt, en zal in dit onderzoek maar zeer beperkt samengevat worden. Voor meer informatie over Paxtons experimenten vóór de Crystal Palace, zie bijvoorbeeld McGrath en Childerstone Frost, *Glass in architecture and decoration*, 127-8.

⁶¹ Paxtons Crystal Palace vertoont grote invloeden van de serres die hij bouwde voor de hertog van Devonshire tussen 1836 en 1849. Penny Sparke, "'Covered promenades for wet weather": London's winter gardens and

deelgenomen aan de ontwerpwedstrijd, maar omdat die esthetisch en praktisch teleurstellend uitviel, kon hij enkele maanden later een voorstel indienen op basis van geprefabriceerde en gestandaardiseerde glas- en staalementen.⁶² Dat maakte het ontwerp haalbaar om in korte tijd te bouwen – een cruciaal argument dat moest opwegen tegen Paxtons gebrek aan architecturale opleiding en het algemene tekort aan ervaring met dit grootschalig gebruik van glasplaten.⁶³ In John Ruskins (1819-1900) mening was het resultaat eenvoudigweg een megalomaan staaltje ingenieurschap, zonder aandacht voor esthetiek en incompatibel met de 19e-eeuwse voorkeur voor historiserende en eclectische stijlen.⁶⁴ Toch kan de internationale invloed van het bouwwerk moeilijk onderschat worden. Wintertuinen, domestieke serres, tentoonstellingsgebouwen, shoppingcentra en stationshallen, om maar een paar voorbeelden te noemen, zijn schatplichtig aan de vernieuwende esthetiek en bouwmethodes die het gebouw van de Great Exhibition zo iconisch maakten.⁶⁵



Afb. 2: George Samuel Measom, *Doorsnede van de Crystal Palace*, ca. 1855, gravure, afmetingen onbekend.

Parallel aan de internationale populariteit van de serrecultuur bleef Marcottes succes niet beperkt tot België. Ze nam deel aan de Ausstellung Belgischer Kunst in Berlijn in 1908 en zou ook tentoongesteld hebben in München en zelfs Sint-Petersburg.⁶⁶ Daarnaast kon ze op veel waardering rekenen in Nederland en Frankrijk – Marcotte was ook geboren in Troyes, maar verhuisde op driejarige leeftijd met haar gezin naar Antwerpen.⁶⁷ Volgens het lemma van Gustave de Graef keerde ze op 19-jarige leeftijd, in 1888, terug naar Parijs en volgde ze 5 maanden les in

people's palaces, 1870–1900', *The London Journal* 45, nr. 2 (3 mei 2020): 253, <https://doi.org/10.1080/03058034.2019.1699337>; Hix, *The glass house*, 193.

⁶² Hix, *The glass house*, 142; Paul Dobraszczyk en Peter Sealy, *Function and fantasy : iron architecture in the long nineteenth century* (Londen: Routledge, 2018), 1; Stefan Koppelkamm en Kathrine Talbot, *Glasshouses and wintergardens of the nineteenth century* (New York: Rizzoli, 1981), 25.

⁶³ Koppelkamm en Talbot, *Glasshouses and wintergardens*, 142.

⁶⁴ Hix, *The glass house*, 199; Dobraszczyk en Sealy, *Function and fantasy*, 5.

⁶⁵ Hix, *The glass house*, 192; Sparke, *Nature inside*, 29.

⁶⁶ *Ausstellung Belgischer Kunst. Unter dem protektorate der Belgischen Regierung*, (Brussel: G. Van Oest en Co., 1908), 29; 'Marcotte, Marie-Antoinette', in *Bénézit Dictionary of Artists* (Oxford University Press, 31 oktober 2011), <https://doi.org/10.1093/benz/9780199773787.article.B00116443>; Petteys en Gustowa, *Dictionary of women artists*, 473.

⁶⁷ de Graef, *Nos artistes Anversois*, 136; Georges Chabot en Fritz Van Loo, *Catalogus van het Museum van Schoone Kunsten Gent. II: moderne meesters* (Gent: Ad. Hoste, 1932), 100.

het atelier van Jules Lefebvre.⁶⁸ In dat jaar nam ze ook deel aan de Parijse Salon, waarop ze vermeldt leerling te zijn van Emile Claus en de private, hoog aangeschreven Académie Julian, terwijl ze bij al haar andere deelnames vanaf 1890 enkel Lefebvre als leerkracht vermeldt.⁶⁹ Het is mogelijk dat Marcotte eerst in de Académie Julian les volgde en later in het atelier van haar docent Lefebvre terechtkwam, maar er is geen zekerheid over de duur van die opleiding.⁷⁰ Verder was ze vanaf 1903 lid van la Société des Artistes Français en stelde ze zes serretaferelen tentoon op de officiële Salon, waarmee ze in 1905 een eervolle vermelding verdiende.⁷¹ In 1904 was ze de enige buitenlandse deelnemer aan de Parijse Salon de Femmes Peintres, waar ze *Paysanne Flamande* en vier serreschilderijen tentoonstelde, “traités dans ce genre spécial dans lequel elle excelle et qui lui a valu une réputation solidement établie”.⁷² Ze won er ook een *palme académique*.⁷³ Zeven jaar later exposeerde ze er haar *Dans les serres de S.M. le roi des Belges*, “peint avec tant de goût et de finesse”.⁷⁴ In 1905 vond een solotentoonstelling plaats in Galerie George Petit – een

⁶⁸ de Graef, *Nos artistes Anversois*, 136.

⁶⁹ Van der Stighelen, Westen, en Meijer, *Elck zijn waerom*, 76. Voor de Eerste Wereldoorlog had Marcotte een verblijfplaats in Parijs in 1888 en 1907, respectievelijk Rue de Turin, 26 en Boulevard Rochechouart 57 bis. *Explication des ouvrages de peinture*, nr. 1723; *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1er au 22 octobre 1907* (Parijs: Compagnie Française des papiers-monnaie, 1907), nr.121, via <https://salons.musee-orsay.fr/Detail/objects/477310>.

⁷⁰ De leerlingendossiers van de Académie Julian bestaan in Parijs, maar zijn voor dit onderzoek jammer genoeg niet geconsulteerd. Daarnaast vermeldt Eliane Gubin ook Edgar Farasyn als leermeester in Parijs, en noemt Marcotte zelf Ferdinand Humbert vanaf 1910 - over beide opleidingen is er geen bijkomende informatie gevonden, al zou Marcotte in 1901 samen tentoongesteld hebben met Farasyn bij de Cercle Artistique de Bruxelles - in de recensie van deze expo wordt geen verwijzing gemaakt naar hun eventuele leerling-meester-relatie. Gubin e.a., *Dictionnaire des femmes belges*, 388; *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées* (Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1910), nr. 1290-1, via <https://salons.musee-orsay.fr/Detail/objects/454335>; Charles Wolf, ‘Lettre de Bruxelles’, *Le Gaulois*, 3 december 1901, 5.

⁷¹ Petteys en Gustowa, *Dictionary of women artists*, 473; Bénézit, en Busse, ‘Marcotte, Marie-Antoinette’; *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées* (Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1903), nr 1204, via <https://salons.musee-orsay.fr/Detail/objects/379481>.

⁷² ‘Canton de Nogent. Nos artistes’, *L’Echo Nogentais* 86, nr. 13 (21 februari 1904): 2.

⁷³ ‘Faits du jour’, *Le Gaulois*, 3 mei 1904, 3.

⁷⁴ Et. Ch., ‘Notes d’art - L’Union des Femmes Peintres et Sculpteurs II’, *La Liberté*, 9 februari 1911, 2

uitnodiging voor die *Intérieurs des serres et figures* is bewaard in AKMSKB.⁷⁵ Van 1907 tot 1909 had ze opnieuw een residentie in Parijs, in de Boulevard Rochechouart, nummer 57 bis.⁷⁶

Ook een artikel bewaard in het Fonds Frédéric De Smet (1876-1948) uit 1929 illustreert Marcottes succes: er wordt beschreven dat ze werkt aan een schilderij dat besteld is door de "conseil principal de la capitale française" in de serres van Parijs, waarmee vermoedelijk de Jardin des Plantes bedoeld wordt.⁷⁷ Ook in België kreeg Marcotte geregeld erkenning door officiële instanties. Zo werd ze bekroond met het ridderschap in de Leopoldsorde in 1906 en twee jaar eerder vermeldt *L'Echo Nogentais*, een Frans tijdschrift waar Marcotte regelmatig in geprezen wordt, dat de Belgische koning Leopold II (1835-1909) haar zou hebben gefeliciteerd met haar deelname aan de Salon des Femmes Peintres in Parijs.⁷⁸ Drie serreschilderijen werden aangekocht voor het toonaangevende Museum voor Schone Kunsten van Gent, het Koninklijke Museum voor Schone Kunsten van België en het Petit Palais.⁷⁹

Marcotte bouwde haar internationale carrière verder ook uit in Nederland, vooral toen ze er tijdelijk woonde tijdens de Eerste Wereldoorlog. In een interview in 1926 vermeldt ze dat ze liever verpleegster wou zijn tijdens de oorlog, maar uiteindelijk haar moeder volgde naar Nederland, waar ze even productief bleef: "J'ai peint dans tous les endroits des Pays-Bas, des serres, des champs de tulipes, des intérieurs, des types de prolétaires."⁸⁰ Enkele serreschilderijen verwijzen naar Nederlandse locaties in de titel (zie 3.2.1). Ze stelde er ook verschillende keren tentoon – in *De Kunst* is een recensie teruggevonden over de tentoonstelling van Belgische kunst

⁷⁵ 'Petite Chronique', *L'Art Moderne* 25, nr. 46 (12 november 1905): 370-71; *Uitnodiging Galerie Georges Petit, Intérieurs de Serres et Figures*, Dossier concernant le Salon Triennal d'Anvers de 1904, les acquisitions envisagées, par le département et celles effectivement réalisées en faveur du musée, à savoir Portrait de jeune fille par Juliaan De Vriendt (inv. 3756), Serre d'azalées par Marie-Antoinette Marcotte (inv. 3757) et Les filles de Satan par Rombaux (inv. 3758), Dossiers enregistrés dans le système Agenda (en usage entre 1843 et 1940 environ), Bestanddeel 5020, BE A4004 FM-II-5020, inv. 3756-3758 (Brussel: AKMSKB, 1904).

⁷⁶ In 1907 reisde ze vermoedelijk heen en weer tussen Parijs en Antwerpen, maar sinds 1908 en 1909 is dit het enige adres dat opgegeven wordt in de saloncatalogus. *Catalogue des ouvrages de peinture*, nr.121; *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées* (Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1908), nr. 1207, via <https://salons.musee-orsay.fr/Detail/objects/443729>; *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées* (Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1909), nr. 1220, via <https://salons.musee-orsay.fr/Detail/objects/448940>.

⁷⁷ Over welk schilderij dit precies gaat, is nog onduidelijk. *Krantenknipsel Nos artistes*, Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815, (Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 24 mei 1925).

⁷⁸ Gubin e.a., *Dictionnaire des femmes belges*, 388; Creusen, *Femmes artistes en Belgique*, 126; 'Canton de Nogent. Nos artistes', 2.

⁷⁹ Gubin e.a., *Dictionnaire des femmes belges*, 388; Jean Buyck, *Catalogus schilderijen 19de en 20ste eeuw* (Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1977), 289; Creusen, *Femmes artistes en Belgique*, 239.

⁸⁰ Pencil, *Chez nos artistes – Marie Antoinette Marcotte*. De komende paragraaf is gebaseerd op en een correctie van Harteel, 'Sous les ciels de verre', 7-8, 11.

in het Panorama Mesdag en de tentoonstelling *Pictura* in Groningen, in 1918 aan de tentoonstelling van Belgische moderne kunst in het Stedelijk Museum Amsterdam.⁸¹

Ze verbleef in hotel De Zalm in Den Haag, maar het is onzeker waar haar atelier zich bevond.⁸² Er is wel een foto bewaard in het Haags gemeentearchief waarop Marcotte in gesprek is met Servaas van Rooijen (1839-1925), de toenmalige museumdirecteur van het Gemeentemuseum Den Haag (afb. 3). Marcotte poseert met een palet en penselen tussen een aantal schilderijen, om haar beroep te benadrukken. Met de huidige kennis zijn drie schilderijen herkenbaar. Links van van Rooijen ziet men het schilderij *Vrouw in gebed*, waarvan een afbeelding bewaard is in het RKD (afb. 4).⁸³ De context van dat werk is niet volledig duidelijk, maar het is mogelijk dat het deel uitmaakte van een serie van drie schilderijen van het gebed: *A l'âge mûr*, *A l'adolescence* en *A l'enfance*. De eerste is in het bezit van M. Ch. Centner de Verviers, de tweede werd volgens Charles de Martrin-Donos (1858-1904) en A. Breuer aangekocht door M. Van Den Neste.⁸⁴ Dat klopt vermoedelijk niet: het bevestigingsbewijs van de aankoop van Van Den Neste is bewaard in het AHKB en het gaat hier over het werk met de titel *Enfant en prière*, verkocht voor 250 frank op 5 december 1896.⁸⁵ De foto, daterend uit de Eerste Wereldoorlog, bevestigt verder dat *L'adolescence* nog niet verkocht was en in de plaats daarvan nog in bezit was van Marcotte. Verder vertoont het schilderij op de schildersezels grote gelijkenissen met het schilderij *Le jeune jardinier dans la serre* (afb. 45, zie 1.3.1); het grote werk links van de piano is vermoedelijk *Dans le Jardin Botanique de Rotterdam* (afb. 184, zie 3.1.2), dat Marcotte dus recent gemaakt zou hebben. In het Haags Gemeentearchief zijn ook enkele brieven bewaard die zij schreef aan Servaas van Rooijen, waarin ze regelmatig haar dank betuigde voor hun vriendschap. Die vriendschap moet voor Marcottes carrière van belang geweest zijn – in een van de brieven vroeg ze naar haar biografie die is verschenen in zijn tijdschrift.⁸⁶

⁸¹ 'M.A. Marcotte', *De Kunst* 10, nr. 511 (10 november 1917): 84; Maria Viola, *Tentoonstelling van Belgische moderne kunst: schilderijen, teekeningen [sic] en beeldhouwwerken in het Stedelijk Museum Amsterdam* (uitgeverij onbekend, 1918).

⁸² Van Puyvelde, *De Belgische schilders te Holland*, 12; Servaas van Rooijen, *Brief aan een onbekende ontvanger*, bijzondere collecties – schildersbrieven. 8001-01 - OV 2, 759, (Den Haag: Haags Gemeentearchief, 1918).

⁸³ De afbeeldingsbijschriften in deze scriptie volgen de bovenstaande afbeeldingen van links naar rechts en van boven naar onder.

⁸⁴ Donos en Breuer, *Nos contemporains*, 443. De geboorte- en sterfdatum van A. Breuer zijn nog niet teruggevonden.

⁸⁵ Marie-Antoinette Marcotte, *Bevestigingsbewijs van de betaling van Van den Nest aan M.A. Marcotte voor het schilderij 'Enfant en prière'*, map Marie-Antoinette Marcotte, 4888, (Brussel: AHKB, 05 december 1896). De locatie van *Prière à l'enfance* lijkt niet bekend – er is echter wel een afbeelding beschikbaar van een werk dat een biddend kind afbeeldt, dit zou zeker het desbetreffende schilderij kunnen zijn (afb. 5). In de *Haagsche Vrouwenkroniek* is een afbeelding gevonden van *Het gebed*, dat behoorde tot de cyclus "het gebed van 't kind tot den grijsaard" – het gaat hier dus waarschijnlijk over *La prière à l'âge mûr* (afb. 6). Roeland van Ruyven, 'Schilderessen der 19e eeuw II', *De Haagsche Vrouwenkroniek* 17, nr. 34 (22 augustus 1930), 1.

⁸⁶ Marie-Antoinette Marcotte, *Brief aan Servaas van Rooijen*, bijzondere collecties – schildersbrieven. 8001-01 - OV 2, 759, (Den Haag: Haags Gemeentearchief, 1918).



Afb. 3: T. Fouren, *Marie-Antoinette Marcotte en Servaas van Rooijen in haar atelier in Den Haag*, voor 1 november 1919, foto, afmetingen onbekend, Den Haag, Haags Gemeentearchief, 8001-01 Schildersbrieven - Bijzondere Collecties - OV 2, nr. 759.



Afb. 4: Marie-Antoinette Marcotte, *Vrouw in gebed*, datering, materiaal en afmetingen onbekend, Den Haag, RDK Research, inv.nr. 12323.

Afb. 5: Marie-Antoinette Marcotte, *La prière de l'enfant sur son prie-Dieu*, 1896, materiaal, afmetingen en locatie onbekend.

Afb. 6: Marie-Antoinette Marcotte, *Het gebed*, voor 1930, materiaal, afmetingen en locatie onbekend.

1.1.2. DE LOKALE CONTEXT ALS INSPIRATIE

Ongeacht de internationale allure van de serre in de kunst zijn er ook duidelijke lokale sporen te herkennen in het oeuvre van Marie-Antoinette Marcotte. Zo was de Great Exhibition de eerste in een lange rij werelddtentoonstellingen, die ook verschillende keren in België plaatsvonden. De editie in 1913 werd georganiseerd in Gent, een stad die specifiek interessant is voor de casus van Marcotte vanwege de bloeiende horticuultuur in die regio (afb. 7, 8).⁸⁷ Die editie had dan ook een reusachtig *Palais d'Horticulture et des Fêtes*, en ook op de promotiebeelden, zoals postkaartjes en affiches, komen bloemen stellig aan bod. De Gentse interesse in tuinbouw is echter veel ouder. Al aan het einde van de 18e eeuw was de voormalige Baudeloabdij een plek van samenkomst voor liefhebbers en in 1808 werd de *Société d'Agriculture et de Botanique* opgericht.⁸⁸ Vanaf 1839 organiseerden zij om de vijf jaar de Gentse Floraliën, waarop een uitgebreide collectie bloemen tentoongesteld werd aan een internationaal publiek van professionelen en liefhebbers, maar bloemen werden op dat moment al decennia tentoongesteld in Gent (afb. 9).⁸⁹ Ze demonstreerden nieuwe en oude soorten in stijlvolle en visueel aantrekkelijke composities, die de controle van de mens over de exotische natuur moesten aantonen en amateurs moesten overtuigen dat recreaties ook thuis mogelijk waren.⁹⁰ In het algemeen ligt de gedachtegang achter die specifieke esthetiek in de lijn van een veel ouder denkbeeld, dat de Europese horticuultuur en tuinbouw al eeuwen definieerde: “Nature, which often demonstrates itself in a disorderly fashion, can be improved, embellished, made more amusing and ornamental by human effort.”⁹¹

Hoewel Marcotte nooit in Gent lijkt te hebben gewoond, nam ze er wel regelmatig deel aan Salons en tentoonstellingen. Ook op de horticulturele tentoonstellingen zelf werd geregeld kunst getoond: zo exposeerde Marcotte op de Exposition Horticole de Gand in 1928 een werk omschreven als “la symphonie en jaune, vert et or” – het is niet duidelijk over welk schilderij deze recensie precies gaat. In 1921 wijdde ze haar tentoonstelling in de Cercle Artistique et Littéraire de Gand aan dezelfde stad: de expo heette *Hommage à la Ville de Gand* en bevatte verschillende werken die naar Gent verwijzen: *Champs fleuris à St-Amand*, maar liefst vijf maal *Champs fleuris à Ledeberg*, en *Une serre de Van Houtte*. Louis Benoît Van Houtte (1810-1876) was in de eerste helft van de 19e eeuw de directeur van de Botanische Tuin van Brussel, maar ook een gretige deelnemer aan Vlaamse botanische tentoonstellingen, uitgever van het uitgebreid geïllustreerde

⁸⁷ Een uitgebreide en onderbouwde historische uiteenzetting over de Vlaamse horticuultuur werd onderzocht in het doctoraat van Dr. Andreas Stynen, en zal hier maar zeer kort gereproduceerd worden. Stynen, ‘Proeftuinen van burgerlijkheid’.

⁸⁸ Stynen, “‘Une mode charmante’”, 118; Stynen, ‘Proeftuinen van burgerlijkheid’, 121-2.

⁸⁹ René De Herdt en Patricia De Corte, *Fine fleur. Gentse Floraliën en bloemsierkunst* (Tielt: Lannoo, 2005), 67. Voor informatie over de geschiedenis van de Société d'Agriculture et de Botanique, zie René De Herdt, Ronald Viane, en Lucien Debersaques, *Flowers in history. Gentse floraliën (1808-2008)* (Tielt: Lannoo, 2008), 317-449.

⁹⁰ Stynen, “‘Une mode charmante’”, 219-20.

⁹¹ Lucia H. Albers, ‘The perception of gardening as art’, *Garden History* 19, nr. 2 (1991): 165, <https://doi.org/10.2307/1586892>.

tijdschrift *Flore des serres et des jardins de l'Europe* én oprichter van een invloedrijk tuinbouwbedrijf in Gentbrugge.⁹² Verder zou ze *Les azalées* hebben tentoongesteld op de Exposition Horticole de Paris en blijkt uit een van de werken uit haar retrospectieve tentoonstelling in 1930, *Exposition d'azalées à Argenteuil*, dat ze ook in Frankrijk dergelijke horticulturele expo's heeft bijgewoond.⁹³

Hoewel Marcotte dus deze tentoonstellingen zal bezocht hebben, zijn visuele parallellen tussen haar werk en historische foto's en postkaarten uitzonderlijk.⁹⁴ Er is een werk bewaard, *De bloemenmarkt* (afb. 10), die een overdekte hal afbeeldt, met daarin keurig geordende bloembakken en enkele bezoekers, alsook een verkoopster zittend op de voorgrond.⁹⁵ Dat is vermoedelijk geen afbeelding van de Floraliën, aangezien de markt open is naar buiten toe en de bloemen eerder geordend zijn voor een standaardverkoop dan een indrukwekkend esthetisch geheel. Er zijn verder verschillende positieve recensies teruggevonden over een werk dat de bloemenmarkt op de Grote Markt van Brussel zou afbeelden.⁹⁶ Omdat de architectuur die op *De bloemenmarkt* wordt afgebeeld weinig overeenkomt met de gebouwen op de Brusselse Grote Markt en omdat het schilderij geen grote witte parasols afbeeldt zoals in een enkele recensie beschreven wordt, gaat het vermoedelijk niet om hetzelfde werk.⁹⁷ De versie *Le marché aux fleurs de Bruxelles*, omschreven als “une composition de très grande allure, d'un équilibre parfait”, werd tentoongesteld op de Exposition Internationale du Caire.⁹⁸

⁹² Luc Dhaeze-Van Ryssel, René De Herdt, en Ronald Viane, *Louis Benoît Van Houtte. De Gentse tuinbouwprins uit de 19de eeuw* (Gent: VIAT, 2010), 45.

⁹³ René Sancy, *Krantenknipsel Salle Oor – Exposition Marcotte uit Le Matin*, map Marie-Antoinette Marcotte, II.3.756, (Brussel: AHKB, 11 maart 1926); *Krantenknipsel Exposition Rétrospective – M.A. Marcotte – Galeries d'Art Larribe*, Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815, (Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 18 oktober 1930).

⁹⁴ Er is jammer genoeg geen concreet bewijs gevonden van Marcottes bezoek aan deze tentoonstelling, noch is het moeilijk te achterhalen of zij al dan niet geabonneerd was op een horticultureel tijdschrift, en zo ja, welk.

⁹⁵ Van Anna De Weert is een schilderij bewaard dat een vergelijkbaar thema afbeeldt, maar visueel zeer sterk verschillend is: *Bloemenmarkt in Menton (Côte d'Azur)* (1928, olieverf op hardboard, 33,9 x 33,9 cm, MSK, Inv. 1950-BC). Daarnaast staat de Franse kunstenaar Victor Gabriel Gilbert bekend voor zijn talloze taferelen van bloemenverkoopsters, die vanaf de 18e eeuw in stedelijke centra boeketten en gesneden bloemen verkochten aan een enthousiast publiek. Stynen, “‘Une mode charmante’”, 218.

⁹⁶ A.D., *Krantenknipsel Expositions d'Art – Palais des Beaux-Arts*; Pencil, *Krantenknipsel Beaux-Arts – Exposition M. Marcotte*, Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815, (Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 24 maart 1927).

⁹⁷ René Sancy, *Krantenknipsel Salle Oor – Exposition Marcotte uit Le Matin*.

⁹⁸ Pencil, *Krantenknipsel Beaux-Arts – Exposition Marcotte*, Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815, (Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, datering onbekend). Het werk Azaleaserre dat voor het KSMKB was aangekocht werd vernietigd tijdens de plundering van de Belgische Ambassade te Caïro in 1961. Het is niet duidelijk of dit werk hetzelfde lot is ondergaan. ‘Marie-Antoinette Marcotte – azaleaserre’, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten

Er is echter wel een schilderij bekend door Jean Capeinick (1838-1890), "bloemenschilder van Gent [...], de stad van Flora", met de zeer specifieke titel *De vijfjaarlijkse bloemententoonstelling van 1868, binnenaanzicht in de 'Annexe'* (afb. 11), verwijzend naar een bijgebouw bij het Gentse casino, gebouwd rond 1867 en ontworpen door Adolphe Pauli (1820-1895).⁹⁹ Van die expo zijn op dit moment geen foto's teruggevonden, maar visuele gelijkenissen met oudere postkaarten zijn opvallend. Ook in postkaarten wordt vooral gekozen voor een afstandelijk perspectief, waarin een groter deel van het indrukwekkende, kleurrijke geheel in beeld komt (afb. 12-15).¹⁰⁰ Vaak worden ook de wandelpaden en een deel van de architectuur afgebeeld, in het bijzonder de steunpilaren of soms een deel van het dak. Links kunnen twee burgerlijke bezoekers herkend worden, ongeveer centraal een tuinman.

De Maatschappij voor Landbouw en Kruidkunde gaf verder vanaf 1845 de *Annales de la Société Royale d'Agriculture et de Botanique de Gand* uit, dat naast *La Belgique Horticole* en *L'Illustration Horticole* een van de veelgelezen Belgische tijdschriften was.¹⁰¹ Adviesteksten in alle vormen en voor alle soorten publiek werden internationaal populair vanaf de jaren 1840, en ook vrouwen werden tot het lezerspubliek gerekend (zie 2.1.1).¹⁰² Die tijdschriften en andere handboeken bevatten vaak botanische afbeeldingen die voor bloemenschilders misschien interessant kunnen zijn geweest (afb. 16, 17), maar verder onderzoek is noodzakelijk om te kunnen bewijzen of Marcotte hier al dan niet gebruik van maakte.

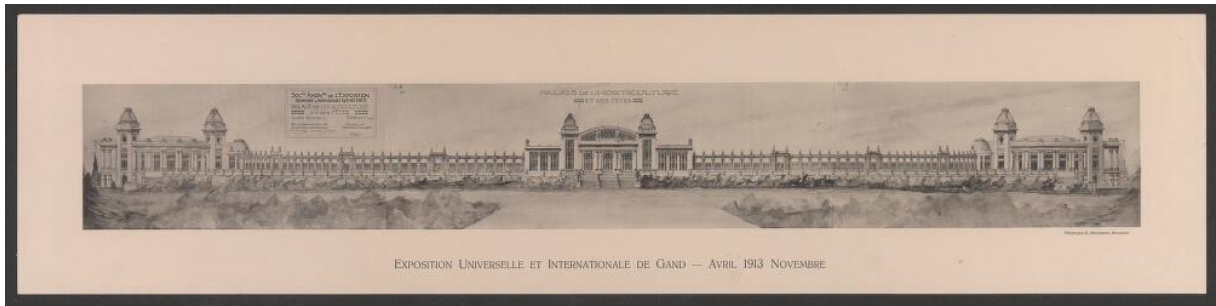
van België – Fabritius, s.d., https://www.opac-fabritius.be/airwebopacfabritius/www.main.cls#navigation?url=search&p=*#recordId=2.10525.

⁹⁹ Dank aan meneer Jos De Wael, bibliothecaris van het KMLP, voor deze inlichting. W. Rogghé, 'Driejaarlijkse kunsttentoonstelling te Gent', *Nederlandsch Museum*, nr. vol. 1 (1880): 362.

¹⁰⁰ Er zijn enkele postkaarten in kleur bewaard, zie bijvoorbeeld afb. 15.

¹⁰¹ Stynen, 'Proeftuinen van burgerlijkheid', 176; De Herdt en De Corte, *Fine fleur*, 67; De Herdt, Viane, en Debersaques, *History in flowers*, 361.

¹⁰² Anne Wilkinson, 'The development of gardening as a leisure activity in nineteenth century Britain and the establishment of horticultural periodicals' (Doctoraatsverhandeling, Milton Keynes, Open University, 2002), 3; Bilston, 'Queens of the garden', 5. Enkele voorbeelden van Belgische adviesteksten uit de eerste helft van de 19^e eeuw zijn Louis-Eustache Audot, *Figures pour le bon jardinier*, 6de dr. (Parijs: Audot, 1826); Pieter de La Court vander Voort, *Byzondere aenmerkingen over het aenleggen van prachtige en gemeene landhuizen, lusthoven, plantagien en aenklevende cieraden: Waer by gevoegt is eene verhandeling aengaende het snoeyen en voortteelen van vrugt-en wilde boomen [...]* Als mede om onfeilbaar ananas-vrugten, ook citroen-, limoen-, oranje-boomen en andere gewassen van warmer luchtstreek onder onze koude voort te queeken en te vermenigvuldige, nevens een berigt om de benodige weer-glazen daer toe te maken, 2de dr. (Amsterdam: K. v. Tongerlo en F. Houttuin, 1763); Louis-Eustache Audot, *Traité de la composition et de l'ornement des jardins. Avec cent soixante et une planches représentant, en plus de six cent figures, des plans de jardins, des fabriques propres à leur décoration, et des machines pour élever les eaux; ouvrage faisant suite à l'Almanach du bon jardinier* (Parijs: Audot, 1839); Louis Neumann, *Art de construire et de gouverner les serres*, 2de dr. (Parijs: Audot, 1846).



Afb. 7: Oscar Henricus Van de Voorde, *Exposition Universelle et Internationale de Gand, Palais d'horticulture et des fêtes*, ca. 1913, fototypie, afmetingen onbekend, Universiteit Gent, AD314A-3588-11E1-A4FF-16773B7C8C91.



Afb. 8: Maker onbekend, *Exposition universelle Gand 1913, Palais des fêtes et des floralies*, 1913, prentbriefkaart (S.A. Belge Imprimerie), 14 x 9 cm, Universiteit Gent, 76827028-3F60-11E1-9C65-2D7A3B7C8C91.



Afb. 9: Maker onbekend, *La première Exposition de fleurs, à l'estaminet Frascati, en 1809*, 1896, vermoedelijk fotogravure, ca. 15 x 12 cm, Universiteitsbibliotheek Gent, C.10069.



Afb. 10: Marie-Antoinette Marcotte, *De bloemenmarkt*, 1910, materiaal, afmetingen en locatie onbekend.



Afb. 11: Jean Capeinick, *De vijfjaarlijkse bloemententoonstelling van 1868, binnenaanzicht in de 'Annexe'*, 1868 (?), olieverf op paneel, 131 x 58 cm, KMLP.



Afb. 12: Fotograaf onbekend, *Floralies Gantoises 1908, vue de l'intérieur du Palais des Azalées*, ca. 1908, 14 x 9 cm, prentbriefkaart met heliotypie (De Graeve), Universiteit Gent, 7921E4E4-0F35-11EC-B94E-51D801E43F28.

Afb. 13: Fotograaf onbekend, *Floralies Gantoises (26 avril - 4 mai), Série de 10 Cartes postales. 5^e série*, ca. 1913, 14 x 9 cm, prentbriefkaart met heliotypie (De Graeve), Universiteit Gent, F3C12AD2-3F62-11E1-92F6-15373B7C8C91.

Afb. 14: Fotograaf onbekend, *Floralies Gantoises (26 avril - 4 mai), Série de 10 Cartes postales, 1^{er} série*, ca. 1913, 14 x 9 cm, prentbriefkaart met heliotypie (De Graeve), Universiteit Gent, CDAFC42A-3F62-11E1-84B3-5BB13B7C8C91.

Afb. 15: Fotograaf onbekend, *Floralies Gantoises - 1913*, ca. 1913, ca. 14 x 9 cm, prentbriefkaart, Universiteit Gent, 1962E458-9FD5-11DF-89E1-185BC2C209CF.



Afb. 16: Cambresier, *Pylargonium Zonale* (hybride), George Bentham, 1885, chromolithografie, afmetingen onbekend, Biodiversity Library.

Afb. 17: Atelier de lithographie et de peinture de L. Van Houtte, *Pelargonium* (var.) *Avenir (dubus)*, 1857, lithografie, afmetingen onbekend, collectie Villa Thuret.

Het was overigens ook die context die de Gentse dichter Maurice Maeterlinck (1862-1949), zoon van een bloemenliefhebber en zelf amateur-rozenkweker, beïnvloedde in het onderwerp van zijn eerste dichtbundel *Serres chaudes*.¹⁰³ In het symbolistische werk wordt de serre een metafoor om de verstikking, artificialiteit, vervreemding en het groeiende onbehagen van het fin de siècle onder woorden te brengen.¹⁰⁴ Maeterlinck drukt zijn ongenoegen uit over de opgesloten, overgevoelige geesten van de bourgeoisie, vastgekleusterd aan een oppervlakkige en beklemmende fysieke realiteit, door middel van koortsdroomachtige, enigmatische formuleringen.¹⁰⁵ De bundel werd geïllustreerd door achtereenvolgens George Minne (1866-1941), Léon Spilliaert (1881-1946) en Charles Doudelet (1861-1938). Minne vervaardigde houtsneden voor de eerste editie van de gedichten, uitgegeven door Louis van Melle in 1889, en zou dat volgens Denis Laoureux eerder als gunst aan een vriend hebben opgevat dan als een professionele ambitie.¹⁰⁶ Minnes beeltenissen bevatten geen enkele letterlijke afbeelding van een serre, al komen planten zelf wel regelmatig aan bod – de beelden moeten gezien worden als een vrije evocatie van Maeterlincks poëzie, waar Minne naar eigen zeggen een grote affiniteit mee had.¹⁰⁷

¹⁰³ Stynen, 'Proeftuinen van burgerlijkheid', 222.

¹⁰⁴ Stynen, 'Proeftuinen van burgerlijkheid', 223; Stynen, "Une mode charmante", 220.

¹⁰⁵ Noémie Goldman en Sébastien Mullier, *Léon Spilliaert (1881-1946). Lumière et solitude* (Parijs: Musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2020), 128; Anne Adriaens-Pannier, *Léon Spilliaert* (Brussel: Mercatorfonds, 2020), 49-50; Anne Adriaens-Pannier, *Léon Spilliaert. De droom van anderen : illustrator van Verhaeren, Maeterlinck, Hellens, ...* (Brugge: Uitgeverij Van De Wiele, 2017), 173.

¹⁰⁶ Marc Lambrechts e.a., *Fin de siècle Belgische tekeningen, pastels en prenten van 1885 tot 1905 : Belgische tekeningen, pastels en prenten van 1885 tot 1905* (Brussel: A.S.L.K., 1991), 120. Omwille van deze iconografische keuze zullen deze tekeningen niet verder besproken worden. Voor meer informatie over Minnes illustraties bij Maeterlincks oeuvre, zie Denis Laoureux, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image. Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique (Exposition 'Le Musée imaginaire de Maurice Maeterlinck' Namur, Musée Felicien Rops, 19.01.2008 - 13.04.2008)* (Brasschaat: Pandora, 2008), 103-130.

¹⁰⁷ Laoureux, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image*.

Het thema van glas en spiegeling en een fin-de-siècleongemak sluiten volgens Helen Bieri Thomson perfect aan bij de artistieke voorkeuren en persoonlijke natuur van Léon Spilliaert.¹⁰⁸ Hij gebruikt ook zelf de metafoor om zijn innerlijke leefwereld te beschrijven: "Ah! Si j'étais débarrassé de mon caractère inquiet et fiévreux, si la vie ne m'avait pas dans ses serres, j'irais quelque part à la campagne..."¹⁰⁹ Nog voor hij Maeterlincks dichtbundel illustreerde, was een variant van de serre, de verrière, het onderwerp van een tekening (afb. 18).¹¹⁰ In dat werk gaat een beklemmende, dreigende en gekooide indruk uit van de anders zo transparante en luchtige architectuur. Door de plaatsing van de spiegel wordt een complexe ruimtewerking gecreëerd, waarin gespeeld wordt met noties van reflectie, transparantie, illusie en de vage grenzen tussen binnen en buiten.¹¹¹ De compositie houdt een potentieel in voor een mise-en-abyme, maar in realiteit voelt de ruimte benauwend aan, alsof ze op het punt staat ineen te stuiken. De plant die in een serre gewoonlijk zo prominent is, is amper nog te herkennen in het silhouet naast de spiegel.¹¹²

De concrete verwerking van Maeterlincks *Serres chaudes* kwam er pas in 1917. Er is een potloodtekening bekend, getiteld *Serres chaudes I* (afb. 19), die duidelijk verwijst naar de dichtbundel, maar dat werk werd niet gereproduceerd in de uiteindelijk uitgegeven editie. De tekening toont een aanzienlijk deel van de architecturale constructie van de serre, die dreigend boven het hoofd van de kijker lijkt te zweven. In combinatie met het vervormde perspectief en de hoekige vormen zorgt dit voor een onheilspellende atmosfeer en een gevangen gevoel. De combinatie van de maanverlichte nacht en de dorre, spinachtige planten doen denken aan enkele verzen uit *Serre d'ennui*: "Les grandes végétations / Dans l'oubli nocturne s'allongent / Immobilement comme dans un songe [...]"¹¹³

In samenwerking met de uitgever Edmond Deman (1857-1918) werden 20 exemplaren van de officiële illustraties bij de dichtbundel uitgegeven in 1918, gedrukt door Van Oest (afb. 20-22).¹¹⁴ Ze zijn, zoals ook bij Minne en Doudelet, meer geïnspireerd door de poëzie dan een letterlijke vertaling ervan in een beeld.¹¹⁵ De collectie bestaat uit tien tekeningen en een titelblad, met de hand ingekleurd.¹¹⁶ Op elk exemplaar is een serienummer, datering en signatuur

¹⁰⁸ Bieri Thomson, *Léon Spilliaert. Vertiges et visions ...* (Gingins (Suisse), Douai, Paris: Fondation Neumann ; Musée de la Chartreuse ; Somogy, 2003), 103.

¹⁰⁹ *Leon Spilliaert 1881-1946. Tekeningen en archiefdocumenten* (Brussel: Koninklijke musea voor schone kunsten van België, 1982), zonder paginanummers.

¹¹⁰ Adriaens-Pannier en Jarbouai, *Léon Spilliaert. Lumière et solitude*, 60.

¹¹¹ Adriaens-Pannier en Jarbouai, *Léon Spilliaert. Lumière et solitude*, 46.

¹¹² Thomson, *Léon Spilliaert*, 55, 83.

¹¹³ Hendrik Van Gorp, 'De poëtische visie van Leon Spilliaert : een benadering vanuit Maeterlinck en Verhaeren', *Ons Erfdeel* 31, nr. 4 (1988): 439.

¹¹⁴ Adriaens-Pannier, *Léon Spilliaert. De droom van anderen*, 19, 161.

¹¹⁵ Bieri Thomson, *Léon Spilliaert*, 81.

¹¹⁶ Adriaens-Pannier, *Léon Spilliaert. De droom van anderen*, 162.

toegevoegd.¹¹⁷ In sommige edities voegde Spilliaert ook een titel toe die naar de dichtbundel refereerde en enkele regels uit het gedicht die de tekening inspireerden.¹¹⁸ Opnieuw wordt vooral de gevoelswereld in beeld gebracht waarvoor de serre het symbool is, en niet zozeer de serre zelf, die maar in één illustratie herkenbaar is. De tekening getiteld *Serre chaude* (afb. 21) zou geïnspireerd zijn door de serres rondom Hoeilaart, waarvan de frêle exterieurs afgebeeld zijn in een grijs, dor landschap.¹¹⁹ Het kruin van de kale bomen verwijst naar de tekening voor *Serre d'ennui* (afb. 22), die op haar beurt sterke gelijkenissen vertoont met de onafhankelijke tekening *Serres chaudes I* (afb. 19).¹²⁰ Hoewel de plantenkas zelf maar één keer aan bod komt in de bundel, gaan van alle illustraties een verstilling, verstarring en benauwdheid uit die ook met de afgesloten serre geassocieerd kunnen worden.¹²¹

De illustraties van Charles Doudelet tot slot kwamen pas 30 jaar na de eerste publicatie van de dichtbundel, in 1921, en werden uitgegeven door de Weense Rikola Verlag.¹²² Hij ontmoette Maeterlinck echter al in 1892 via een gemeenschappelijke kennis, de Gentse dichter Louis de Bussche.¹²³ De samenwerking startte quasi meteen; vóór *Serres chaudes* had Doudelet al verluchting voorzien bij *Douze chansons* en *Pelléas et Mélisande*, en droeg hij bij aan het decor voor de theaterstukken *Joyzelle* en *L'Oiseau Bleu*.¹²⁴ Hoewel de illustraties bij *Serres chaudes* dus lang op zich lieten wachten, beschouwde Maeterlinck deze tekeningen als een van de beste werken van zijn “très cher ami”: “C’est le chef-d’œuvre de Charles, et,

¹¹⁷ Xavier Tricot, *Léon Spilliaert. Oeuvrecatalogus van de prenten* (Antwerpen: Pandora Publishers, 2018), 108.

¹¹⁸ Tricot, *Léon Spilliaert*, 120-1.

¹¹⁹ Adriaens-Pannier, *Léon Spilliaert. De droom van anderen*, 84, 163.

¹²⁰ Bieri Thomson, *Léon Spilliaert*, 84; Adriaens-Pannier, *Léon Spilliaert. De droom van anderen*, 171.

¹²¹ Bieri Thomson, *Léon Spilliaert*, 81. In de solotentoonstelling van Spilliaert in de Galerie de Centaure in Brussel in 1922 wordt overigens een werk *Les serres* tentoongesteld, maar het is niet duidelijk over welk werk dit precies gaat. *Catalogus Galerie de Centaure, Exposition Léon Spilliaert*, Fonds Frédéric De Smet, doos Spilliaert, Léon – Steyaert, Louis HS.III.16, map Spilliaert, Léon, HS.III.16.2388, (Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 14 oktober 1922).

¹²² Paul Eeckhout, ‘Charles Doudelet. Imagier de Maeterlinck’, *Maeterlinck et les Arts Plastiques*, 1999, 24; Laoureux, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l’image*, 132. Verder is een brief teruggevonden van Doudelet aan Frédéric De Smet. Op 2 januari 1923 pent Doudelet een lijst van tekeningen en boekillustraties neer, die allemaal te maken hebben met het werk van Maeterlinck, die hij heeft verstuurd naar De Smet vanuit Italië, waaronder een editie van *Serres chaudes*, “colorée à la main”. Charles Doudelet, *Brief aan Frédéric De Smet* (“Monsieur, j’ai avantage de vous annoncer...”), Fonds Frédéric De Smet, doos Doudelet, Charles – Dubois d’Aische, Comte HS.III.16, map Doudelet, Charles, HS.III.16.971, (Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 2 januari 1923).

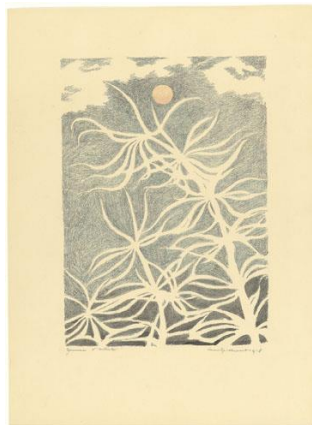
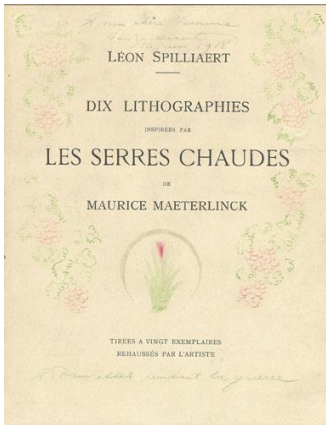
¹²³ Sergio Di Stefano en Ramona Follo, *Charles Doudelet et le symbolisme. Les portes d’or* (Cinisello Balsamo, Milano: Silvana editoriale, 2022), 49. De geboorte- en sterfdatum van Louis de Bussche zijn nog niet teruggevonden.

¹²⁴ Jef Crick, ‘Maurice Maeterlinck en zijn vriend en medewerker Karel Doudelet’, *Oost-Vlaanderen* 5 (1962): 130.



Afb. 18: Léon Spilliaert, *La verrière*, 1909, Chinese inkt en kleurpotloden, 64,5 x 50,5 cm, België, private collectie.

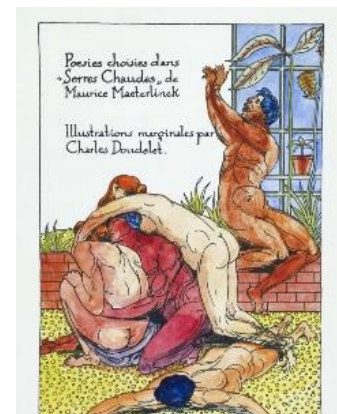
Afb. 19: Léon Spilliaert, *Serre chaude I*, 1917, Conté potlood, krijt en Chinese inkt, 66,1 x 49,8 cm, private collectie.



Afb. 20: Léon Spilliaert, *Titelpagina van Dix lithographies inspirées par les Serres Chaudes de Maurice Maeterlinck*, 1918, steendruk, gewassen Oost-Indische inkt, kleurpotlood op papier, 49,3 x 37,1 cm, Brussel, KMSKB, Inv. 12154.

Afb. 21: Léon Spilliaert, *Serre chaude*, steendruk, gewassen Oost-Indische inkt, kleurpotlood op papier, 49,3 x 37,1 cm, Brussel, KMSKB, Inv. 12154.

Afb. 22: Léon Spilliaert, *Serre d'ennui*, 1918, steendruk, gewassen Oost-Indische inkt, kleurpotlood op papier, 49,3 x 37,1 cm, Brussel, KMSKB, Inv. 12154.



Afb. 23: Charles Doudelet, *Titelillustratie bij Serre d'ennui*, 1921, inkt en aquarel op papier, 22,7 x 29,5 cm, Gent, Universiteitsbibliotheek, BIB.G.021938/1.

Afb. 24: Charles Doudelet, *Illustratie bij Serre d'ennui*, 1921, inkt en aquarel op papier, 22,7 x 29,5 cm, Gent, Universiteitsbibliotheek, BIB.G.021938/1.

Afb. 25: Charles Doudelet, *Titelpagina voor Poesis [sic] choisies dans Serres Chaudes de Maurice Maeterlinck*, 1921, inkt en aquarel op papier, 22,7 x 29,5 cm, Gent, collectie Arnold Vander Haeghen.

pour le mieux dire, un chef-d'œuvre tout court. Synchronisation, harmonie parfaite entre le poète et les images créées par son interprète.”¹²⁵ Ook Doudelet zelf beaamde dat hun samenwerking verliep “in een volkomen gemeenschap van gedacht”.¹²⁶ Opnieuw betekent die ‘harmonie’ geen directe link tussen tekst en illustratie, maar een evocatie of suggestie van het poëtische beeld.¹²⁷

De symbiotische samenhang wordt verder benadrukt door de specifieke combinatie van tekst en beeld op de bladspiegel. Voor elk gedicht zijn de titel en het corpus op een verschillende pagina gedrukt. Rondom elke titel is een kleine illustratie voorzien (zie bijvoorbeeld afb. 23) en blijft de rest van de pagina leeg, en rond de tekst is telkens een strak rechthoekige margeversiering aangebracht. Hoewel de titeldecoratie zelden volledig abstract is, stellen vooral de margeversieringen een figuratieve scène voor. De serre is hier echter maar één keer afgebeeld, bij het tweede gedicht *Serre d'ennui* (afb. 24). De tekst wordt links en rechts geflankeerd door sierlijke planten en aan de boven- en onderzijde door wat glooiende zandbergen zouden kunnen zijn. Bovenaan is hier een aquaduct aan toegevoegd, onderaan een lange, eenvoudige serre, lichtgroen gekleurd, zoals ook in het bijbehorende gedicht beschreven wordt.

Daarnaast wordt de serre ook in beeld gebracht op het voorblad van de bundel (afb. 25), die volgens Paul Eeckhout (1917-2012) een metafoor is voor nostalgie en berouw.¹²⁸ Aan de rechterzijde is de glazen wand zichtbaar, waarvoor enkele planten gestileerd zijn weergegeven. De rigiditeit van de structuur contrasteert met de organische vormen van de lichamen op de voorgrond die passief over elkaar heen zijn gedrapeerd, met uitzondering van de man rechts die wanhopig naar de hemel reikt. Paul Eeckhout verklaart de gewelddadige houdingen door de artistieke verschuivingen die na de Eerste Wereldoorlog plaatsvonden.¹²⁹ De artificialiteit van de omgeving wordt benadrukt door de onnatuurlijke kleuren, zoals het blauwe haar en de rode huid. Daarnaast is het opmerkelijk dat de lucht die door het glas zichtbaar is, felblauw is gekleurd. In een groot aantal werken is de buitenlucht grijs, om het contrast tussen het gematigde klimaat van het thuisland en de warme maar kunstmatig tropische atmosfeer binnen in de serre visueel zichtbaar te maken (zie verder). In deze tekening lijkt het buiten helder weer te zijn, terwijl de mens binnen is opgesloten.¹³⁰

¹²⁵ Eeckhout, ‘Charles Doudelet. Imagier de Maeterlinck’, 28.

¹²⁶ *Krantenkniptel Bij Karel Doudelet uit De Standaard 12, nr. 220, p.2*, Fonds Frédéric De Smet, doos Doudelet, Charles – Dubois d’Aische, Comte HS.III.16, map Doudelet, Charles, HS.III.16.971, (Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 13 augustus 1929).

¹²⁷ Di Stefano en Follo, *Charles Doudelet et le symbolisme*, 30, 50.

¹²⁸ Eeckhout, ‘Charles Doudelet. Imagier de Maeterlinck’, 14.

¹²⁹ Eeckhout, ‘Charles Doudelet. Imagier de Maeterlinck’, 14.

¹³⁰ De relatie van deze drie besproken kunstenaars met het oeuvre van Maeterlinck is relatief uitgebreid besproken in de secundaire literatuur en wordt in dit onderzoek maar beperkt belicht en uitgewerkt. Voor meer informatie, zie de bronnen in voetnoot, voor een onderbouwd overzichtswerk, zie Laoureux, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l’image*.

Concluderend stond Marcotte internationaal bekend als kunstenares van de serre en zijn haar artistieke representaties van dit fenomeen toonaangevend in de 19e-eeuwse kunstwereld. De maatschappelijke verankering van de serrecultuur ging echter verder en andere deelaspecten komen aan bod in haar oeuvre, alsook in de schilderijen van internationale kunstenaars – die echter maar occasioneel voor het onderwerp kiezen. Specifieke, meer thematische connotaties, waarden en denkkaders worden in de volgende hoofdstukken belicht.

1.2. KOLONIALE MACHTSDYNAMIEKEN: VAN BURGERHUIS TOT KONINKLIJK BEZIT

1.2.1. MACHTSVERTOON DOOR DE ADEL

Aan de basis van de serre ligt de wens om uitheemse planten in on gepaste klimaten in leven te houden.¹³¹ De architecturale en technologische ontwikkeling van de serrebouw kan, naast esthetische voorkeuren en stijlevoluties, begrepen worden als een groeiend vermogen om op een artificiële manier ‘exotische’ klimaten na te bootsen.¹³² Uit de formulering ‘artificieel klimaat’, door Loudon bedacht, spreekt het rotsvaste, vaak overmoedige vertrouwen in technologie dat in de 19e eeuw op verschillende vlakken prevalent was.¹³³ Die trots ging echter verder: hoewel wetenschappelijke en botanische interesse hoofdmotivatoren waren voor ‘ontdekkingsexpedities’, is de serre bij uitstek een concrete, fysieke vertaling van een veel complexere koloniale ideologie.¹³⁴ Penny Sparke beargumenteert in haar analyse van planten in interieurs dat het verlangen van de mens om de natuur aan zijn wil te onderwerpen deels gerepresenteerd werd door de effectieve opsluiting en inperking van de natuur in glazen ‘kooien’ van verschillende groottes in de domestieke en publieke sfeer.¹³⁵ Planten werden verwerkt tot

¹³¹ Grant, *Glasshouses*, 4.

¹³² Craig, ‘Botanic gardens and the aesthetics of artifice’, 104; Melissa Thompson, ‘Georgian and Regency conservatories: their structural and social integration with the house’, *Occasional papers from the RHS Lindley Library*, nr. 17 (2019): 36.

¹³³ Hix, *The glass house*, 42.

¹³⁴ Hix, *The glass house*, 28-9.

¹³⁵ Sparke, *Nature inside*, 15, 19. De Wardse kist past ook in deze logica - dit kleine terrarium werd gebruikt bij het internationale transport van planten om de overlevingskans te vergroten. Evie Evans, ‘Cultivating colonialism. The musealisation of natural objects in the Hortus Botanicus, Amsterdam, and the Royal Botanic Gardens, Kew’ (Amsterdam, University of Amsterdam, 2021), 30.

kruiden, textiel en voedingsmiddelen, maar waren ook op zichzelf aantrekkelijke luxeproducten die een belangrijk deel uitmaakten van de financiële exploitatie van gekoloniseerde gebieden.¹³⁶

Naast het effectieve transport van uitheemse soorten was de bloeiende botanica in deze periode een symbolische vorm van uitbuiting, dominantie en geweld.¹³⁷ Classificering en naamgeving werden opgelegd zonder respect voor bestaande, lokale kennis en de grip op de natuur werd versterkt door de toepassing van westerse denkpatronen en taalgebruik.¹³⁸ Het succesvolle systeem van de Zweedse botanicus Carl Linnaeus (1707-1778), dat vanaf 1905 standaard was in West-Europa, berustte op decontextualisering en racistische denkkaders van civilisatie versus barbarisme.¹³⁹ Bij de uitbouw van het stelsel werden gedroogde specimens op kaartjes bevestigd en in herbaria bewaard. Die gebouwen waren vaak gelinkt aan botanische tuinen, die op hun beurt even belangrijke sites waren voor de verzameling van en het onderzoek naar uitheemse plantensoorten en een van de fysieke contexten waren waarin serres prevalent waren.¹⁴⁰

‘Exotische’ gewassen waren aanvankelijk enkel binnen het bereik van botanische instituten en de absolute economische elite, die zich de plantenkas zelf, de tuinders, de gereedschappen, de zaden en het onderhoud moesten kunnen veroorloven.¹⁴¹ De hoogste adel en koninklijke families bezaten vaak enorme landgoederen met uitgebreide tuinen en serrecomplexen.¹⁴² Nectarines, druiven, ananas, tomaten, vijgen ... waren enkele van de geprefereerde gewassen rond 1900 die de rijkdom van de eigenaars moesten illustreren.¹⁴³ De buitensporigheid van dergelijke investeringen wordt duidelijk in verschillende anekdotes. Zo beschreef ene Lord Egremont hoe zijn grootvader een nieuwe serre liet bouwen om bananen recht van de boom te kunnen proeven, om die vervolgens te vernielen wanneer bleek dat de vrucht identiek smaakte als eender welk ander exemplaar – toch had een enkele banaan hem ongeveer £ 3.000 gekost.¹⁴⁴

De proportionele aanwezigheid van uitheemse soorten in adellijke collecties kan verder afgeleid worden van verkoopcatalogi die werden opgesteld bij het overlijden van eigenaars. Twee relevante voorbeelden zijn de *Catalogue des collections de plantes rares de serre et de pleine terre*, nagelaten door Louis Joseph Ghislain Parmentier (1782-1842), en de *Catalogues des collections de*

¹³⁶ Sparke, *Nature inside*, 15.

¹³⁷ Evans, ‘Cultivating colonialism’, 8, 12, 19.

¹³⁸ Sparke, *Nature inside*, 17.

¹³⁹ Evans, ‘Cultivating colonialism’, 33.

¹⁴⁰ Botanische tuinen ontstonden in de 16e eeuw rond Italiaanse universiteiten en focusten aanvankelijk op de academische studie van medicinale planten. Sparke, *Nature inside*, 17, 20.

¹⁴¹ Voor een theoretische analyse van de huidige opstelling en postkoloniale discours in toonaangevende botanische instituten, zie Evans, ‘Cultivating colonialism’.

¹⁴² Koppelkamm en Talbot, *Glasshouses and wintergardens*, 39.

¹⁴³ Grant, *Glasshouses*, 4; Craig, ‘Botanic gardens and the aesthetics of artifice’, 105; Arete Swartz Warren en May Woods, *Glass Houses. A history of greenhouses, orangeries and conservatories* (London: Aurum Pr., 1996), 133.

¹⁴⁴ Warren en Woods, *Glass houses*, 161.

plantes rares, de serre chaude et de serre tempérée, nagelaten door A. de Gijselaar.¹⁴⁵ Beide zijn uitgebreide registers waarin de ene exotische plant de andere opvolgt, met een indrukwekkend totaal aantal van respectievelijk 536 en 1715 exemplaren.¹⁴⁶ Parmentier was echter ook in bezit van een befaamde collectie pioenrozen – goed voor nog eens 209 apart te kopen planten – die omschreven werd als “peut-être la plus belle et la plus complète de celles qui existent en Europe; elle est, du reste, le résultat d’environ quarante années de recherches assidues.”¹⁴⁷ Aan de lijst wordt af en toe een korte beschrijving toegevoegd, zoals “Espèce très rare” of “Exempl. très beau, hauteur 3 m.”¹⁴⁸ De planten zijn telkens ingedeeld in families of soorten, zoals orchideeën, die erg populair waren en in serres vaak in mandjes opgehangen werden aan het glazen dak.¹⁴⁹

Ondanks het prestige dat dergelijke collecties aan de eigenaars verleenden, is het aantal schilderijen dat een koninklijke of adellijke serre afbeeldt, beperkt.¹⁵⁰ Zo schilderde Sébastien-Charles Giraud (1819-1892) in 1864 de veranda van prinses Mathilde (1820-1904), nicht van Napoleon III, in haar *hôtel* in de Rue de la Courcelles in Parijs (afb. 26). De veranda was geconcipieerd als een lange galerij aan de voorgevel van haar woning die vanuit verschillende appartementen toegankelijk was en in dit geval enkel afgescheiden was met zware gordijnen.¹⁵¹ Het dak is afgeschermd, vermoedelijk om verschroeiing van de planten of overmatige opwarming te vermijden. In de prominente achterzijde zijn de glasplaten geordend in een ongewoon geometrisch patroon, maar ook hier is er geen doorzicht. In combinatie met de overvloed aan

¹⁴⁵ Henri Galeotti, *Catalogue des collections de plantes rares de serre et de pleine terre délaissées par M. Parmentier d'Enghuin* (Brussel: Imprimerie de F. Parent, 1853); A. de Gijselaar, *Catalogues des collections de plantes rares, de serre chaude et de serre tempérée, ainsi que des serres de fer et de bois, et des appareils à échauffer (thermosiphon) délaissées par A. de Gijselaar* (s.l.: Imprimerie des héritiers H. van Munster et fils, 1854). De geboorte- en sterfdatum van A. de Gijselaar zijn nog niet teruggevonden.

¹⁴⁶ de Gijselaar, *Catalogues des collections de plantes rares, de serre chaude et de serre tempérée*, 16; Galeotti, *Catalogue des collections de plantes rares de serre et de pleine terre*, 22.

¹⁴⁷ Galeotti, *Catalogue des collections de plantes rares de serre*, 23, 26.

¹⁴⁸ de Gijselaar, *Catalogues des collections de plantes rares, de serre chaude et de serre tempérée*, 2.

¹⁴⁹ Sparke, *Nature inside*, 30.

¹⁵⁰ Hier moet de belangrijke nuance gemaakt worden dat het zeker mogelijk is dat dergelijke serres meer afgebeeld worden in de schilderkunst dan op dit moment blijkt, bijvoorbeeld wanneer de locatie niet in de titel of literatuur terug te vinden is.

¹⁵¹ Warren en Woods, *Glass houses*, 153.

planten en objecten zorgt dit voor een intieme, ingesloten sfeer, die echter iets verlicht wordt door de relatief afstandelijke positie van de schilder. Zo creëert hij de indruk dat er relatief veel bewegingsruimte is.

Op het werk kan centraal een reusachtige tropische plant herkend worden, mogelijk een *Strelitzia* of een bananenboom. Links ervan staat een grote palm. Palmen waren enorm populair voor interieurs (in het bijzonder in inkomhallen en salons) vanwege hun gratie en ‘exotische’ uitstraling en golden als een van de meest voorkomende symbolen van imperialisme enerzijds en van de fantasie van een ongetemde, verafgelegen wereld anderzijds.¹⁵² Daarnaast waren ze praktische interieurelementen, die voor de nodige hoogte konden zorgen, konden fungeren als een natuurlijk kamerscherm en voor een welkom contrast zorgden met de overvloed aan rood die vaak in victoriaanse interieurs terug te vinden is – en herkend kan worden in de doorkijk naar de aansluitende kamer in het schilderij.¹⁵³

De ruimte is verder gevuld met een eclectische collectie meubels en decoratie: een Grieks (geïnspireerd) beeld, een putto, een kroonluchter, een Moorse tafel, een vitrine met vaas en kleinere snuisterijen, vazen uit het Verre Oosten, een tapijt, een ruitersstatuette en een Louis XV-stoel (in de doorkijk is vermoedelijk een Louis XVI-stoel te zien)...¹⁵⁴ Een beschrijving uit 1869 vult deze opsomming aan met Turkse, Perzische en Afghaanse tapijten, Venetiaans glas en Chinese en Japanse meubels.¹⁵⁵ De serre was gericht op de ontvangst van gasten: het was eerder een ‘social paradise’ dan een serre, waar de intellectuele, politieke en artistieke elite van de second empire regelmatig over de vloer kwam.¹⁵⁶ Een gelijkaardige combinatie van exotische planten en objecten is echter ook vaak zichtbaar in serres van de middenklasse, zoals in het portret van Sarah Bernhardt (1844-1923) door Louise Abbéma (1853-1927) in haar domestieke plantenkas (afb. 27).¹⁵⁷ Hoewel de ruimte en houding van het model op een intiemere sfeer wijzen, spreekt uit de keuze voor uitheemse planten en buitenlandse objecten dezelfde smaak voor luxe en exotisme.

Het afstandelijke perspectief in Girauds schilderij benadrukt daarentegen de grootte en grandeur van het bouwwerk – een effect dat minder sterk is in een andere afbeelding van een koninklijke serre, namelijk het *Palmenhaus Schönbrunn* door Ludwig Sigmundt (1861-1936, afb. 28). Het

¹⁵² Sparke, *Nature inside*, 39-40; Koppelkamm en Talbot, *Glasshouses and wintergardens*, 16; Victoria Clarke en Rosie Pickles, *Plant. Exploring the botanical world* (New York: Phaidon, 2016), 332.

¹⁵³ Sparke, *Nature inside*, 39-40.

¹⁵⁴ ‘Sébastien-Charles Giraud (1819-1892), Tableau “La Véranda de la princesse Mathilde dans l’hôtel de la rue de Courcelles, Paris, 1864”’, Musée des Arts Décoratifs de Paris, s.d., <https://madparis.fr/Sebastien-Charles-Giraud-1819-1892-Tableau-La-Veranda-de-la-princesse-Mathilde>.

¹⁵⁵ Warren en Woods, *Glass houses*, 153.

¹⁵⁶ Warren en Woods, *Glass houses*, 153; ‘Sébastien-Charles Giraud (1819-1892), Tableau “La Véranda de la princesse Mathilde dans l’hôtel de la rue de Courcelles, Paris, 1864”’, Musée des Arts Décoratifs de Paris, s.d., <https://madparis.fr/Sebastien-Charles-Giraud-1819-1892-Tableau-La-Veranda-de-la-princesse-Mathilde>.

¹⁵⁷ Het object in de handen van het model lijkt eerder een prent dan een tekst - op basis van deze hypothese wordt dit werk niet opgenomen bij de bespreking van lezende vrouwen in de serre (zie 2.2.2).



Afb. 26: Sébastien-Charles Giraud, *La véranda de la princesse Mathilde dans son Hôtel de la Rue de Courcelles*, 1864, olieverf op paneel, afmetingen onbekend, Parijs, Musée des Arts Décoratifs, inv. 36323.

Afb. 27: Louise Abbéma, *Sarah Bernhardts wintertuin*, 1879, olieverf op doek, afmetingen onbekend, private collectie.

Afb. 28: Ludwig Sigmundt, *Palmenhaus Schönbrunn*, 1894, olieverf op doek, 116 x 77 cm, private collectie.

Afb. 29: Wolfgang H. Wögerer, *Palmenhaus Schönbrunn, Wien*, 2008, foto. Alle rechten voorbehouden.

domein van Schönbrunn kent een lange geschiedenis met adellijke en koninklijke bewoners en uitgebreide collecties verzameld vanuit verschillende continenten. De huidige serres (afb. 29) werden in 1880 ontworpen door Franz von Sengenschmid (1839-1888) en zetten sterk in op een spel van convexe en concave vormen, mogelijk gemaakt door de expertise van de hoffelijke staal- en ijzerspecialist Ignaz Grindl.¹⁵⁸ Een jonge vrouw in het schilderij is in gedachten verzonken en bekijkt de kleurrijke bloemen, in potten opgesteld aan de periferie van de serre. Haar blik zou kunnen gericht zijn op de gevallen bloemblaadjes op de grond, afkomstig van wat opnieuw azalea's lijken. De schaal van het bouwwerk wordt hier vooral aangeduid door de grootte van de glaspanelen in vergelijking met het lichaam van de vrouw. De glazen wand wordt relatief laag afgesneden en laat in zekere zin de effectieve hoogte over aan de verbeelding van de kijker – de afmetingen van de panelen en de nog maar zeer zwak afbuigende linkerwand suggereren echter de reusachtige afmetingen, zoals ook zichtbaar is op de nog steeds herkenbare recente foto's.

Het effect van de grandeur van de architectuur speelt in Marie-Antoinette Marcottes werk een grotere rol (zie hoofdstuk 3). Het gebrek aan kennis over de precieze locatie van het merendeel van Marcottes schilderijen maakt consistent of vergelijkend onderzoek met foto's en restanten tot nu toe quasi onmogelijk.¹⁵⁹ De weinige werken die wel een locatie in de titel vermelden, kunnen als relevante casestudy gelden – van enkele van haar werken kan de locatie ook teruggekoppeld worden aan plantenkassen in koninklijk bezit en met een uitdrukkelijk koloniale geschiedenis. Titels zoals *Dans les serres de S.M. le Roi Albert* en *Petite serre de S.M. le Roi Albert* uit de catalogus van haar tentoonstelling in Waux-Hall, alsook *Dans les serres de S.M. le Roi des Belges*, tentoongesteld op de Parijse Salon des Artistes Français in 1911, verwijzen hoogstwaarschijnlijk naar de serres van Laken.¹⁶⁰ Het is niet duidelijk over welke werken dit precies gaat – er zijn geen afbeeldingen gevonden van schilderijen met die exacte titels – wel is van dezelfde locatie het schilderij *Coin des Serres de Laeken* (afb. 30) bekend. De plantenkassen van Laken werden door Leopold II aan de staat geschonken op voorwaarde dat de oorspronkelijke functie behouden werd, met als gevolg dat de meeste serres vandaag nog steeds identiek zijn aan hoe ze oorspronkelijk zijn geconcipeerd en gebouwd.¹⁶¹ Het beschikbare fotomateriaal leent zich dus nog steeds uitstekend tot vergelijking met Marcottes schilderijen.

¹⁵⁸ Georg Kohlmaier, *Houses of glass. A nineteenth-century building type* (Cambridge: MIT Press, 1986), 383-5. De geboorte- en sterfdatum van Grindl zijn nog niet teruggevonden.

¹⁵⁹ In de buurt van Hanappes woonplaats, La Hestre, bevond zich de serres van de Ecoles Provençales d'Horticulture van Mariemont. Het is mogelijk dat Hanappe onder meer deze serres in beeld bracht, maar hier is verder onderzoek noodzakelijk. Verder is de komende analyse van de schilderijen van de Serres van Laken gebaseerd op Harteel, 'Sous les ciels de verre', 54-9.

¹⁶⁰ *Exposition Marcotte, Cercle Artistique Waux-Hall*, Map Marie-Antoinette Marcotte. I13.756, (Brussel: AHKB, z.d.); *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées* (Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1911), nr. 1262, via <https://salons.musee-orsay.fr/Detail/objects/459901>.

¹⁶¹ Edgard Goedleven en Bruno Fornari, *De Koninklijke Serres van Laken* (Tielt: Lannoo, 1997), 42.

De serre van Laken, gebouwd door Alphonse Balat (1818-1895) voor Leopold II, kan geïnterpreteerd worden als een reusachtige materiële manifestatie van de macht van de koning in Congo.¹⁶² Leopold II liet de Wintertuin al bouwen in 1874, vóór de expeditie van Henry Morton Stanley (1841-1904) langs de Congostroom beëindigd was, maar het grootste deel van het complex werd gebouwd toen de kolonie in persoonlijk bezit kwam van de koning in 1885 – amper een jaar later start de bouw van de Congoserre. Het complex is stilistisch interessant: het is gebouwd met het oog op architecturale kwaliteit, verwerkt klassieke en gotische invloeden en kondigt de vormtaal van de art nouveau aan. Interessanter is echter dat het complex, bestaande uit verschillende afzonderlijke serres die constructief en inhoudelijk sterk variëren, volledig intern gelinkt is: alle grote serres zijn verbonden door smalle galerijen.¹⁶³ Het resultaat is een complex van quasi megalomane afmetingen, waardoor men meer dan 1,5 kilometer kan wandelen zonder de serres te verlaten.¹⁶⁴

Het complex werd toegevoegd aan de bestaande oranjerie en had gespecialiseerde serres voor camelia's en rododendrons, maar was hoofdzakelijk uitgerust met thematische serres waarin verschillende soorten planten bewaard waren, zoals de Embarcadère en de Dianaserre. Daarnaast werden verschillende broeikassen gewijd aan andere activiteiten, zoals de ontvangst van gasten, en zelfs aan kerkelijke diensten in de *Eglise de fer*.¹⁶⁵ Ironisch is dat het concept van een 'glazen stad' bestond als utopisch concept ten dienste van het volk, de massa – toch behoort de eerste uitvoering ervan tot een monarch, die het complex pas onder publieke druk aan de staat overdraagt. Leopold II verdedigde zijn buitensporige uitgaven op het einde van zijn regeerperiode door de serres te beschrijven als het 'paleis van de natie', desondanks is de bevolking tot op vandaag maar enkele weken per jaar welkom in het complex.¹⁶⁶ Het merendeel van de constructie is nog identiek aan hoe het er tijdens Marcottes leven moet hebben uitgezien. De oorspronkelijke inrichting is in grote lijnen behouden maar is vanzelfsprekend elk jaar net iets anders.¹⁶⁷ Hoewel de serres van Laken maar enkele weken per jaar opengesteld worden voor het publiek, wordt in het Nederlandse weekblad *De Kunst* vermeld dat zij er als schilder regelmatig toegang had.¹⁶⁸ Er is weinig duidelijkheid over Marcottes werkproces, maar ze baseerde zich vermoedelijk op zowel een bezoek, waar ze bijvoorbeeld de mogelijkheid had om schetsen te maken, alsook op de postkaarten die van de serres beschikbaar waren.¹⁶⁹

¹⁶² Koppelkamm en Talbot, *Glasshouses and wintergardens*, 60; Warren en Woods, *Glass houses*, 155.

¹⁶³ '19e-eeuwse architectuur en stedenbouw te Brussel', OKV, z.d, <https://www.okv.be/artikel/19e-eeuwse-architectuur-en-stedenbouw-te-brussel>.

¹⁶⁴ Warren en Woods, *Glass houses*, 155.

¹⁶⁵ Koppelkamm en Talbot, *Glasshouses and wintergardens*, 90.

¹⁶⁶ Kohlmaier, *Houses of glass*, 208-9.

¹⁶⁷ Edgard Goedleven en Bruno Fornari, *De Koninklijke Serres van Laken* (Tielt: Lannoo, 1997), 47.

¹⁶⁸ 'M.A. Marcotte', 84.

¹⁶⁹ De postkaarten in de collectie van de Universiteit Gent werden voor dit onderzoek doorgenomen, maar er zijn hieruit geen duidelijke overeenkomsten opgemerkt met de werken die verder in dit hoofdstuk besproken worden. Onderzoek naar postkaarten uit andere collecties zou hier eventueel wel resultaten kunnen leveren.

Marcottes bewaarde werk *Coin des serres de Laeken* (afb. 30) is een vormelijk en perspectivistisch complex schilderij. Op het voorplan is een afsluiting te zien, die links net langs een steunpilaar of eventueel lantaarn verdwijnt. Het middenplan wordt ingenomen door het waterbassin, gesuggereerd door reflecties zichtbaar rond de horizontale middellijn van het werk, waarin verschillende soorten planten te zien zijn, zoals waterlelies. Rechts zien we echter twee bloempotten met respectievelijk een ananasplant en vermoedelijk azalea's, die in het water lijken te staan, of op een ondiep gedeelte achter het muurtje. Van dit waterbassin is tot nu toe geen historische foto gevonden, noch is er in de huidige serres van Laken een vergelijkbaar bassin te zien. Ook de achterzijde van het bassin/de plantenbak is afgebeeld op het achterplan, daar zie je ook een menselijke figuur, vermoedelijk een tuinman.¹⁷⁰ De verticale pilaar/lantaarn aan de linkerkant loopt evenwijdig met twee identieke steunpilaren die, wanneer je de lijn naar beneden zou doortrekken, het schilderij in drie ongeveer gelijke stroken verdelen. De positionering van de steunbalken is verwarrend – ze staan bijna loodrecht op de blik van de toeschouwer, wat niet lijkt te kloppen met de glazen wand die achter de pilaren schuin afloopt.

Het verwarrende perspectief is echter niet iets wat meteen in het oog springt, de eerste indruk van het geheel komt niet inconsistent of ongeloofwaardig over. Het lijkt dan ook onterecht om de opbouw van het stuk toe te schrijven aan een gebrek aan vaardigheid. In de plaats daarvan kan de gedachtegang die aan de basis van het impressionisme ligt een meer overtuigende verklaring bieden: "Impressionists were well aware that what they painted was not reality, but the appearance of reality."¹⁷¹ Eerder dan een volledig correcte en waarheidsgetrouwe weergave van de ruimte gaat het hier om het ruimtelijke effect van de serre, de ervaring van de glazen constructie met het licht, de exotische planten en de broeierige atmosfeer – eerder een sensorische, subjectieve indruk dan een objectieve afdruk.

Die gedachtegang verklaart vermoedelijk ook waarom de exacte locatie binnen de serres van Laken niet volledig duidelijk is. Er zijn drie serres in het complex (die open waren voor het publiek) waarvan de interne steunpilaren vormelijke eigenschappen delen met deze artistieke weergave. De Débarcadère (afb. 31, 32) aan de ingang van het Palmenpaviljoen

¹⁷⁰ In de botanische tuin in Brussel zijn wel enkele historische foto's van waterbassins te vinden, bijvoorbeeld de Victoria Regia serre en de serre van de waterplanten.

¹⁷¹ Lionello Venturi, 'The aesthetic idea of impressionism', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1, nr. 1 (1941): 36, <https://doi.org/10.2307/426742>.



Afb. 30: Marie-Antoinette Marcotte, *Coins des serres de Laeken*, 1916, olieverf op doek, 42,5 x 60,5 cm, private collectie (veilinghuis Horta, 22 mei 2023, lot nr. 219).



Afb. 31: Hervé Pigeolet, *De Débarcadère (Serres van Laken)*, 2007, foto, KIK-IRPA.
Afb. 32: De Débarcadère in de serres van Laken, detail. Foto van de auteur, 2024.



Afb. 33: De serre van Congo in de serres van Laken, detail. Foto van de auteur, 2014.
Afb. 34: Willem van de Poll, *Interieur van de serres van het paleis van Laken*, detail, 1934, glasnegatief, afmetingen onbekend, Den Haag, nationaal archief, fotocollectie van de Poll, 190-0639.
Afb. 35: De wintertuin in de serres van Laken, detail. Foto van de auteur, 2024.

wordt centraal ondersteund door kolommen en heeft een waterpartij.¹⁷² Die overeenkomst is niet verwaarloosbaar maar is zeker ook niet volledig. De Débarcadère heeft maar één rij steunpilaren, terwijl Marcotte nog een pilaar links afbeeldt. Die splitst zich in de realiteit bovenaan in vier steunende uitlopers – Marcotte beeldt er maar twee duidelijk af, al is er bij de linker een suggestie van een derde uitloper die naar achteren gebogen is, weg van de kijker, en het schuine dak ondersteunt. De decoratie van de uitlopers is bovendien relatief verschillend – de bij Marcotte zo sterk uitgebeelde cirkelvormige versiering is in de Débarcadère veel kleiner. Verder valt op dat het dak op het schilderij schuin afloopt, niet gebogen.

De Congoserre (afb. 33) beantwoordt structureel nog meer aan Marcottes afbeelding: er zijn vier rijen steunpilaren waarvan Marcotte er twee geschilderd zou kunnen hebben, opnieuw met vier uitlopers waarvan de twee die evenwijdig lopen met de centrale as van de serre groter uitgewerkt zijn dan de andere – vergelijkbaar met Marcottes representatie. Ook hier is de wand van de serre gebogen en niet schuin aflopend. Structureel is dit de serre die het meest overeenkomt met het schilderij. De twee centrale steunpilaren zijn zeer opvallend in beeld gebracht maar komen niet sterk overeen met de Débarcadère noch de Congoserre, maar wel met de Wintertuin (afb. 34, 35). Die wordt ondersteund door Dorische zuilen waarop de eigenlijke ijzeren constructie rust. Boven op de zuilen staat een arcatuur van ijzer en glas waarvan de steunbalken sprekend lijken op Marcottes weergave; vooral de opvallende cirkelvormige decoratie vertoont duidelijke parallellen.¹⁷³ Die ijzeren structuur is echter in de verticale glazen wand verwerkt, de serre vertoont dus geen structurele gelijkenis met het schilderij.

Marcottes weergave van de serre is dus vermoedelijk een vrije interpretatie – geen enkele bestaande serre binnen het complex van Laken vertoont een een-op-eenrelatie met het schilderij. Vermoedelijk koos Marcotte voor een combinatie van de Débarcadère, de Congoserre en de Wintertuin, waarop ze zich baseerde om respectievelijk het waterbassin, de architecturale structuur en de decoratie van de steunpilaren te schilderen. Daarnaast werd de vrijheid genomen om de dakstructuur schuin aflopend in plaats van afgerond af te beelden. Het is daarom niet uitgesloten dat ook de combinatie van de vegetatie in de serre fictief is.

Een meer directe gelijkenis kan opgemerkt worden tussen de azaleaserre van het complex en de quasi identieke werken *Onder de glazen hemel* (afb. 36) en *Serre fleurie* (afb. 37). Van die eerste is in het Fonds Frédéric De Smet, bewaard in het archief van de Universiteit van Gent, een contextloze afbeelding terug te vinden die als titel *Les serres royales de Laeken* vermeldt.¹⁷⁴ De azaleaserre was de enige opengestelde plantenkas die gebouwd is als een standaard kweekserre aangeleverd door de Gentse Compagnie Continentale d'Horticulture, in tegenstelling tot de

¹⁷² Irene Smets en Baudouin D'Hoore, *De Koninklijke Serres van Laken* (Kontich: BAI, 2019), 55; Goedleven en Fornari, *De Koninklijke Serres van Laken*, 96-7.

¹⁷³ Smets en D'Hoore, *De Koninklijke Serres van Laken*, 101.

¹⁷⁴ Deze titel zal in dit onderzoek gebruikt worden omwille van de duidelijkheid over de locatie. *Krantenknipsel Marie-Antoinette Marcotte (Anvers) – Les serres royales de Laeken*, Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred Hs. III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815, (Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, datering onbekend).

andere serres op het domein die specifiek ontworpen zijn met het oog op unieke architecturale kwaliteit.¹⁷⁵ In vergelijking met historische en recente foto's (afb. 38, 39) komt het tonvormige dak sterk overeen, alsook de snelle ritmering van de smalle glasplaten. Vooral op *Les serres royales de Laeken* is het dak gevuld met korte, dicht opeenstaande lijntjes die ook zichtbaar zijn op de historische foto (niet zichtbaar op de recente afbeelding). Op *Serre fleurie* focust Marcotte meer op de individuele glasplaten van het dak, afgebeeld als een bijna regelmatig raster dat vervaagt in de richting van de achterwand van de serre; aan de rechterkant is dit raster minder hard uitgewerkt en zijn vooral de verdikkingen zichtbaar in de ijzerstructuur, wat het perspectivistisch effect versterkt.

Op de foto kan men zien hoe de steunbogen rondvormig zijn en dus telkens bovenaan een driehoekige ruimte overlaten waar ze niet samensmelten met het licht puntvormige glazen dak – dat is een detail dat Marcotte niet duidelijk overgenomen heeft, al wordt deze constructie zeer subtiel gesuggereerd in *Les serres royales de Laeken*. Ook de achterwand is zeer gelijkend, zij het opnieuw met artistieke vrijheid uitgewerkt: de dubbele deur is donker afgebeeld, centraal in de wand, met één rij glasplaten erboven – proportioneel is de deur in *Serre fleurie* net iets minder hoog geschilderd. De horizontale verdikkingen in de ijzerstructuur van de achterwand zijn enkel zichtbaar in *Les serres royales de Laeken* maar de rasterstructuur is in beide gevallen bijna identiek. Op het pad in Marcottes schilderijen wordt ook een raster gesuggereerd: vooral de lijnen parallel aan de lengte van de serre zijn goed zichtbaar, maar er is ook de aanzet van lijnen loodrecht daarop. Het geheel geeft de indruk van gearrangeerde tegels, wat echter op geen enkele historische foto terug te vinden is. Daarom gaat het vermoedelijk om de schaduw van de ijzeren structuur op een aardepad (zichtbaar op de historische foto).

De azalea's zelf zijn op een zeer gelijkaardige manier afgebeeld: een variëteit aan kleuren, georganiseerd langs een kronkelend pad, met verschillende hoogtes die oplopen naar de zijwand van de serre toe. Zelfs het lage boordje ter afscherming van de bloemperken is sterk gelijkend. De recente foto is interessant omdat die de openstaande inkomdeuren op een zeer analoge manier in beeld brengt: ze hebben hetzelfde gesloten onderstel en grote ramen die meer dan twee derden van de deur innemen. De centrale verbinding in het glasvlak van de huidige deur werd door Marcotte niet afgebeeld, maar verder zijn de deuren proportioneel quasi identiek. *Serre fleurie* en *Les serres royales de Laeken* kunnen dus beschouwd worden als werken waar relatief weinig artistieke vrijheid is genomen, i.e. de afbeelding komt in grote mate overeen met de realiteit. De verschillen zitten vooral in details en kunnen vermoedelijk verklaard worden door de toestand van de serre op het moment dat Marcotte die bezocht, alsook de intentie om de indruk en ervaring van een serre weer te geven, niet zozeer een exacte kopie ervan.

¹⁷⁵ Goedleven en Fornari, *De Koninklijke Serres van Laken*, 104.



Afb. 36: Marie-Antoinette Marcotte, *Onder de glazen hemel*, datering onbekend, olieverf op doek, afmetingen onbekend, Antwerpen, KMSKA.

Afb. 37: Marie-Antoinette Marcotte, *Serre fleurie*, datering onbekend, olieverf op doek, 80 x 100 cm, privécollectie (veilinghuis Horta, 17 juni 2013, lot nr. 193).

Afb. 38: *Laeken. La serre aux azalées*, eind 19e - begin 20e eeuw, prentbriefkaart, afmetingen en fotograaf onbekend, Gent, Universiteitsbibliotheek Gent, BRKZ.TOPO.345.B.13.

Afb. 39: Hervé Pigeolet, *Serres Royales de Laeken, serre des azalées*, 2007, foto, Brussel, KIK-IRPA, 20053034.

1.2.2. DE DOMESTICERING VAN DE KOLONIE IN DE BURGERLIJKE WONING

Het prestige van botanische tuinen en serres van adellijke eigenaars was in zekere zin afhankelijk van de grandeur van de architectuur en de omvang van de collectie – letterlijk het aantal exemplaren maar ook de geografische spreiding van de herkomstgebieden van de planten. Toch kwamen ‘exotische’ soorten snel binnen het bereik van de bourgeoisie, die via hun private serres koloniale machtsdynamieken binnenbrachten in de domestieke sfeer.¹⁷⁶ Die verschuiving bracht ook verandering in de functie en de intentie van het bezit van uitheemse planten: de wetenschappelijke, botanische interesse slonk aanzienlijk en planten werden meer gewaardeerd als culturele artefacten met esthetische, decoratieve en symbolische waarde.¹⁷⁷ De nadruk lag steeds meer op de creatie van een aangename sfeer om in te vertoeven, te ontspannen en gasten uit te nodigen – een evolutie die ook wordt geassocieerd met de groeiende populariteit van de term *conservatory*, in plaats van *glasshouse*, *hothouse* en *greenhouse*.¹⁷⁸ Die selectieve belangstelling werd door Loudon, zij het zonder veel effect, al gehekeld in 1824 (i.e. toen de toegang van de bourgeois tot plantenkassen nog zeer beperkt was, zie hoofdstuk 2): “Within the last fifty years the accession to our stock had been so great, that [...] the nurserymen at present [...] act as if every purchaser were a botanist. This is the reason why we see [...] greenhouses [...] generally filled with sickly naked plants in peat soil, with hard names, which one-half of people of taste and fashion [...] care nothing about.”¹⁷⁹

Een van de meest interessante casussen om die dynamieken te illustreren, zijn de schilderijen door Frances Jones Bannerman (1855-1944) van de aangebouwde serre bij haar ouderlijk huis in Halifax, geanalyseerd door Samantha Burton.¹⁸⁰ Het werk *In the conservatory* (afb. 41) beeldt vermoedelijk Bannermans nicht Helen ‘Nelly’ Morrow af, die ook werd gefotografeerd in dezelfde plantenkas (afb. 40). Het werk zou geïnspireerd zijn door Manets *In the conservatory* (1879, Alte Nationalgalerie), die twee jaar voor Bannermans werk tentoongesteld werd toen zij ook aanwezig was in Parijs, of eventueel door Berthe Morisots *Après le Déjeuner* (1881, private collectie), tentoongesteld op de 7e impressionistische tentoonstelling in 1882 (zie verder).¹⁸¹ De

¹⁷⁶ Brent Elliott, ‘The floral world of the Victorian conservatory’, *Occasional papers from the RHS Lindley Library*, nr. 17 (2019): 66.

¹⁷⁷ Sparke, *Nature inside*, 29.

¹⁷⁸ Sparke, *Nature inside*, 30; Koppelkamm en Talbot, *Glasshouses and wintergardens*, 31.

¹⁷⁹ Brent Elliott, ‘The floral world of the Victorian conservatory’, 63; Warren en Woods, *Glass houses*; 132.

¹⁸⁰ Frances Jones Bannerman was afkomstig uit Canada, maar besteedde het merendeel van haar leven in Groot-Brittannië, vooral na haar huwelijk met de Britse Hamlet Bannerman. Gwendolyn Davies, ‘Art, fiction and adventure. The Jones sisters of Halifax’, *Journal of the Royal Nova Scotia Historical Society* 5 (2002): 14.

¹⁸¹ Bannerman stelde haar werk tentoon op de Parijse Salon in 1883, alsook op een fundraiser tentoonstelling georganiseerd door haar zus Alice in 1887. Maria Tippet, *By a lady. Celebrating three centuries of art by Canadian women* (New York: Penguin Books, 1993), 30; Samantha Burton, ‘Canadian girls in London. Negotiating home and away in the British world at the turn of the twentieth century’ (Doctoraatsverhandeling, Montreal, McGill

invloed van het impressionisme was controversieel in Canada; de stroming kende in het algemeen weinig succes omdat veel critici het belang benadrukten van een onafhankelijk, nationalistisch getinte kunst, die niet onderhevig was aan de invloed van Frankrijk.¹⁸² De invloed van het impressionisme is echter zichtbaar in de losse toets, de aandacht voor de reflecties van het licht en de keuze voor een bourgeois invulling van vrije tijd als onderwerp.¹⁸³

Ondanks de vredevolle atmosfeer en de op het eerste gezicht stereotiepe weergave van een bourgeois vrouw, ingetogen lezend (zie ook 2.2.2) en omringd door bloemen, is het schilderij op verschillende niveaus beladen met koloniale machtsrelaties.¹⁸⁴ Bannerman was via verschillende familieleden direct gelinkt aan koloniale installaties – ze was de dochter van de luitenant-gouverneur van Nova Scotia en maakte tijdens haar leven verschillende reizen naar onder meer Jamaica en Bermuda.¹⁸⁵ De serre was deel van een grotere botanische verzameling van haar vader en was gebouwd meer dan een halve eeuw voordat glasplaten breed beschikbaar werden in Canada. Het merendeel van de bouwmaterialen moest dus de lange en dure reis maken van het Verenigd Koninkrijk of eventueel de Verenigde Staten. Het domestieke karakter van de serre wordt benadrukt door de eclectische samenstelling van planten en de informele organisatie ervan. De primaire functie is het plezier van de eigenaar.¹⁸⁶

Tussen de planten kunnen achteraan hibiscus en hydrangea herkend worden, vooraan azalea, maar vooral de grote taro springt in het oog. Die voedzame plant was oorspronkelijk afkomstig uit Zuidoost-Azië maar werd geïmporteerd in de Caraïben om als voedsel te dienen voor tot slaaf gemaakten. De plant is een statussymbool omdat hij een kostelijk, tijds- en kennisintensief transport en onderhoud veronderstelt.¹⁸⁷ De artificialiteit van deze planten in een Canadees interieur wordt benadrukt door het contrast met het grijze weer dat door het raam zichtbaar is, alsook door de talloze zichtbare plantenpotten en de prominente gieter.¹⁸⁸ Hoewel in het schilderij de precariteit van de illusie door deze elementen in beeld wordt gebracht, werd er in de 19e eeuw gewaarschuwd tegen de overweldigende effecten van de serre-atmosfeer. De sensorische ervaring van een plantenkas is veelzijdig: het is er vochtig, warm, geurig, kleurrijk en vol texturen – effecten die benadrukt kunnen worden door de afsnijding van het werk, waardoor de kijker het gevoel heeft zelf in de serre te staan, alsook door de bijna tactiele, impressionistische verftoets van Bannerman.¹⁸⁹

University, 2012), 305; Samantha Burton, 'Transplanting impressionism to Canada', in *Mapping Impressionist Painting in Transnational Contexts* (Londen: Routledge, 2021), 65-7; Davies, 'Art, fiction and adventure', 11.

¹⁸² Burton, 'Transplanting impressionism to Canada', 65, 71.

¹⁸³ Burton, 'Transplanting impressionism to Canada', 67.

¹⁸⁴ Burton, 'Canadian girls in London', 304.

¹⁸⁵ Burton, 'Canadian girls in London', 30, 313-4; Burton, 'Transplanting impressionism to Canada', 68.

¹⁸⁶ Burton, 'Canadian girls in London', 312-5.

¹⁸⁷ Burton, 'Canadian girls in London', 317.

¹⁸⁸ Burton, 'Canadian girls in London', 320-1.

¹⁸⁹ Burton, 'Canadian girls in London', 306, 325.



Afb. 40: Nelly in de serre van de familie Jones.
Ca. 1882-83, datum en maker onbekend,
archieven van Nova Scotia (Halifax) ©
Samantha Burton.

Afb. 41: Frances Jones Bannerman, *In the conservatory*, 1883, olieverf op doek, 46,5 x 80,6 cm, archieven van Nova Scotia (Halifax) © Samantha Burton.

Afb. 42: Frances Jones Bannerman, *Harry in the morning room*, ca. 1886, olieverf op doek, 30,4 x 40,6 cm, Art Gallery of Nova Scotia.



Het artificiële karakter van de serre is een belangrijk punt dat enerzijds bewonderd werd omdat het de botanische en wetenschappelijke verdiensten van de (overmoedige) mens zichtbaar maakte, maar het is tegelijk een element dat de ultieme ervaring van deze kunstmatige omgeving verhinderde.¹⁹⁰ Plantenkassen spraken tot de verbeelding: ze recreëerden de ervaring van ver verwijderde klimaten op een veilige, begrijpelijke manier die het 'bezit' van een kolonie voor individuen voelbaar maakte, maar waren ook een vluchtweg, een intieme ruimte waarin men zich kon terugtrekken en afgeleid kon worden van de sleur van dagelijkse bezigheden en het steeds sneller evoluerende stedelijke leven.¹⁹¹ Serres waren gevuld met objecten afkomstig van werelden die de doorsnee burger nooit zou bezoeken, maar wel van kon dromen, en waren in zekere zin een metonymie van de koloniale gebieden.¹⁹² Prince Albert (1819-1861) verwoordde die mengeling van hybris en escapisme treffend in zijn toespraak bij de Mansion House Dinner in 1850: "The distances which separated the different nations and parts of the globe are gradually

¹⁹⁰ Hix, *The glass house*, 42.

¹⁹¹ Sparke, *Nature inside*, 38; Koppelkamm en Talbot, *Glasshouses and wintergardens*, 41-2.

¹⁹² Hix, *The glass house*, 42; Burton, 'Canadian girls in London', 320.

vanishing before the achievements of modern invention, and we can traverse them with incredible speed.”¹⁹³ Het artificiële klimaat en de ‘exotische’ gewassen maken van de serre een plek waar tijd en ruimte ineenstuiken: het is altijd bloeitijd, en wat veraf was, is hier.¹⁹⁴ De hele wereld wordt op een bevattelijke, ordelijke manier vertegenwoordigd.¹⁹⁵

De fysieke ervaring van het warme, vochtige klimaat, dat ook in Marie-Antoinette Marcottes schilderijen treffend is weergegeven (zie hoofdstuk 3), werd regelmatig gevierd, niet het minst vanwege het contrast met de gematigde weersomstandigheden van West-Europa: “From the keen frosty air outside, and the floweriness aspect of universal nature, one steps into an atmosphere balmy and delicious [...] The most exquisite odours are wafted to and fro with every movement of the glass doors. Birds singing in the branches [...] make you again and again pause to ask, is this winter? Is this England?”¹⁹⁶ Om de illusie staande te houden, benadrukten sommige auteurs dat de glazen wanden, ironisch genoeg de minst materiële manier om ruimtes af te sluiten, zo goed mogelijk verstopt moesten worden.¹⁹⁷ Loudon pleitte zelfs voor aangepaste, ‘lokale’ kledij voor de tuinders om de idylle niet te doorbreken – later ging hij nog verder en stelde hij voor om mensen uit de regio’s die vertegenwoordigd werden in de serre als tuinders aan te stellen.¹⁹⁸ De artificialiteit van de constructie zit verder in de samenstelling en organisatie van de verschillende plantensoorten. Cairns Craig benadrukt dat de populariteit van de *gardenesque* stijl niet zozeer berust op de succesvolle reproductie van de realiteit in de kolonies, maar op disjuncties en juxtaposities veroorzaakt door de nadruk op individuele kwaliteiten van afzonderlijke exemplaren.¹⁹⁹

Ongeacht de aanspraak op de wereldwijde natuur bestond tegelijk de associatie met huiselijkheid, intimiteit en comfort, alsook vruchtbaarheid en schoonheid, die de serre even toegankelijk maakten voor vrouwen (zie hoofdstuk 2).²⁰⁰ Aan die toewijzing was echter ook een belangrijke symbolische kracht verbonden: vrouwen konden koloniale objecten, ‘gecontamineerd’ met angsten over de ‘Ander’, decontextualiseren door ze te plaatsen in de veilige en moreel goede domestieke sfeer. Door objecten te beschouwen als prestigieuze koopwaar met esthetische kwaliteiten kon de originele context van geweld en trauma ontmanteld worden – dat is niet alleen tastbaar in de planten, maar ook in decoratieve objecten, zoals de rotan

¹⁹³ Isobel Armstrong, *Victorian glassworlds. Glass culture and the imagination 1830-1880*, ACLS Humanities E-Book (Oxford: Oxford University Press, 2008), 190.

¹⁹⁴ Armstrong, *Victorian glassworlds*, 182; Evans, ‘Cultivating colonialism’, 45-6.

¹⁹⁵ Dit concept past binnen Foucaults concept van een *heterotoop*, zoals uitgewerkt in Evans, ‘Cultivating colonialism’, 9-12, 21.

¹⁹⁶ Hix, *The glass house*, 141.

¹⁹⁷ Brent Elliott, ‘The floral world of the Victorian conservatory’, 76; Koppelkamm en Talbot, *Glasshouses and wintergardens*, 40.

¹⁹⁸ Koppelkamm en Talbot, *Glasshouses and wintergardens*, 41; Brent Elliott, ‘The floral world of the Victorian conservatory’, 63; Armstrong, *Victorian glassworlds*, 186.

¹⁹⁹ Craig, ‘Botanic gardens and the aesthetics of artifice’, 106-8.

²⁰⁰ Burton, ‘Canadian girls in London’, 309.

zitbank en waaier die zichtbaar zijn op de foto. Het was precies de apolitieke en private connotatie van het interieur en de vrouwen daarbinnen die het discours van neutralisering zo effectief maakte. Zowel de serre zelf als de afbeeldingen ervan normaliseren die scheefgetrokken machtsrelaties.²⁰¹

Een gelijkaardige analyse kan gemaakt worden van *Harry in the morning room* (afb. 42), waarin Bannermans broer wordt afgebeeld in dezelfde serre. De twee taroplanten zijn opnieuw herkenbaar, alsook een rotan stoel en een bijzettafel, vermoedelijk gemaakt van mahoniehout.²⁰² Hij is gekleed in een licht linnen pak, dat ongepast lijkt in vergelijking met het grauwe weer zichtbaar door het raam. In dit schilderij is er echter een cruciale nuance: hier wordt de ervaring van een man weergegeven. In tegenstelling tot bij Nelly is de houding ontspannen en direct gericht naar de kijker. De combinatie met een pijp, rum en een achteloos gevallen krant benadrukt het comfort en het zelfvertrouwen waarmee een witte man zich in zijn wereld, zowel thuis als in kolonies, kan begeven.²⁰³

Omdat de koloniale context een cruciale bouwsteen was van bij het prille begin van de ontwikkeling van de serre in elke vorm en doorheen de volledige verdere geschiedenis, moet dit analysekader in het achterhoofd gehouden worden bij elke artistieke weergave van plantenkassen.²⁰⁴ Het spreekt voor zich dat het in stand houden van de illusie een intensieve en veeleisende bezigheid was – een bezigheid die overigens beladen was met klassen- en genderstereotypen.

²⁰¹ Burton, 'Canadian girls in London', 331-4.

²⁰² Burton, 'Transplanting impressionism to Canada', 68.

²⁰³ Burton, 'Canadian girls in London', 318-9.

²⁰⁴ Dit aspect werd daarom doorheen het hele onderzoek in achtung genomen en zal verder expliciet aangehaald worden wanneer interessant.

1.3. DE SELECTIEVE VOORSTELLING VAN ARBEID DOOR DE WERKENDE KLASSE

1.3.1. DOOR “ONZICHTBARE” HANDEN

One can imagine the scene – abandon ship, her Ladyship approaches – and the gardener and his boy, who were busy watering and tending to the plants, do a reverse of Venus rising from the waves as they sink through the ferns.²⁰⁵

Het werk om de tuin en serre gezond, ordelijk en visueel aantrekkelijk te houden, werd voornamelijk verzet door de “invisible hands” van tuinmannen.²⁰⁶ Er blijft veel onduidelijkheid over wie zij precies waren, wat hun takenpakketten en verantwoordelijkheden inhielden en voor wie ze precies werkten. Vooral in de tweede helft van de 19e eeuw vervaagden de grenzen tussen professionaliteit en amateurisme – Anne Wilkinson beargumenteert dat er evenveel soorten tuiniers waren als er sociale klassen waren, en de vaardigheden, gespecialiseerde kennis en uitvoeringsmogelijkheden waren sterk afhankelijk van de maatschappelijke stand.²⁰⁷

In de late 18e en vroege 19e eeuw was de serre een privilege van de hoogste klassen die hoofdzakelijk geïnteresseerd waren in het kweken van uitheemse soorten in zorgvuldig geklimatiseerde kassen. Hoewel die aristocraten vaak zelf lid waren van tuinbouwgenootschappen werden hun grandioze constructies in de praktijk onderhouden door de goedkope arbeid van een leger tuinders, dienstmeiden en andere werkmannen die bij de bewoners in dienst waren.²⁰⁸ Van tuinmannen werd verwacht dat ze regelmatig ‘exotische’ groentes en fruit konden voorschotelen. Om dat mogelijk te maken werden serres voorzien van gesofisticeerde verwarmings-, ventilatie- en vochtigheidsapparatuur.²⁰⁹

De adviesliteratuur die in de eerste helft van de 19e eeuw beschikbaar was, was specifiek geschreven door en gericht op professionele tuinders – zo omschrijft Louis Neumann (1827-1903) zijn boek als “l'œuvre d'un praticien”.²¹⁰ Theorie en praktisch advies werden tot in detail uit de doeken gedaan, hoofdzakelijk met een botanische insteek maar deels ook met aandacht voor het esthetische aspect. Deze handleidingen zijn zeer technisch en bevatten in de meeste gevallen

²⁰⁵ Warren en Woods, *Glass houses*, 164.

²⁰⁶ Warren en Woods, *Glass houses*, 164.

²⁰⁷ Anne Wilkinson, ‘The development of gardening as a leisure activity in nineteenth century Britain and the establishment of horticultural periodicals’ (Doctoraatsverhandeling, Milton Keynes, Open University, 2002), 3.

²⁰⁸ Styren, ‘Proeftuinen van burgerlijkheid’, 173; Hix, *The glass house*, 113.

²⁰⁹ Hix, *The glass house*, 67; Craig, ‘Botanic gardens and the aesthetics of artifice’, 105.

²¹⁰ Wilkinson, ‘The development of gardening as a leisure activity’, 12; Louis Neumann, *Art de construire et de gouverner les serres*, 2de dr. (Parijs: Audot, 1846), voorwoord.

wetenschappelijke tekeningen van plantenkassen, gereedschappen en schematische voorstellingen van de meest voordelige positionering van bepaalde soorten binnen de serre.²¹¹ De tuinbouw werd in die werken beschouwd als een respectabele, rationele kunde: “[...] l’horticulture n’est plus une routine dirigée par les préjugés les plus ridicules: c’est un art fondé sur la connaissance de la marche de la nature dans l’acte de la végétation, sur le raisonnement et l’expérience.”²¹²

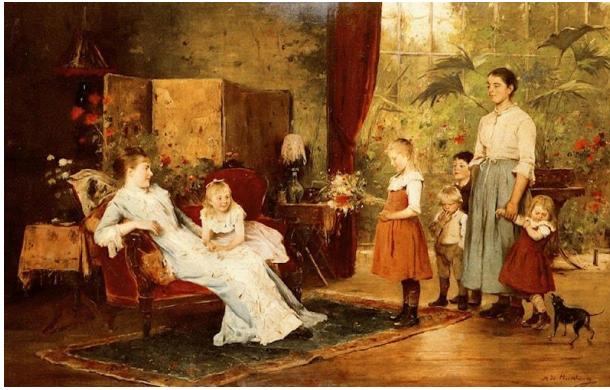
De arbeid van de lagere klasse werd in deze periode echter met klem aan het zicht van de werkgevers onttrokken. Serreschilderijen waarin de werkende klasse ostentatief in beeld gebracht wordt, zijn uitzonderlijk – taferelen waarin zij samen met de bourgeoisie worden afgebeeld, zijn nog zeldzamer. Een ongewoon voorbeeld *The fete of the lady of the manor* (afb. 43) door Mihály Munkácsy (1844-1900). In dit werk worden een vrouw en haar vier kinderen ontvangen door de vrouw des huizes en haar dochter. Het klasseverschil wordt duidelijk gemaakt door het verschil in kledij en houding: de burgerlijke vrouw hangt elegant in haar sofa, terwijl de postuur van het gezin op bezoek meer ‘natuurlijk’ is, met licht afhangende schouders, naar voren geduwde heupen en een ongefilterde reactie op de hond. De sociale afstand wordt echter ook door de ruimte zelf benadrukt: het burgerlijk gezin bevindt zich voor de achtergrond van een zeer domestieke ruimte vol ‘exotische’ rijkdommen, terwijl de familie uit de werkende klasse zich voor het raam bevindt dat hen figuurlijk lijkt te linken met de natuur en de buitenwereld. In zekere zin doorbreekt de oudste dochter die symbolische afscheiding door op het tapijt te gaan staan om het boeket te geven.

Ondanks deze uitzonderlijke confrontaties bleef de domestieke arbeid van de werkende klasse bij voorkeur buiten het zicht van de bewoners. Aan die eis werd moeilijker voldaan wanneer de serre aan de woning werd gebouwd. In 1853 prees Charles McIntosh (1868-1928) een geannexeerde serre met een houten schuifdeur om de ruimte af te sluiten van de salon wanneer de tuinmannen de planten water gaven.²¹³ Ook in het merendeel van de schilderijen van serres is de tuinman dan ook afwezig, terwijl het resultaat van zijn werk tentoongesteld werd. In enkele werken is de tuinier wel afgebeeld, maar verstopt in de plantenweelde – de kijker moet al goed opletten om de figuur op te merken, die overigens zelden met herkenbare gezichtstrekken wordt afgebeeld (zie bijvoorbeeld afb. 44). In zekere zin spreekt uit dergelijke werken de harmonie tussen de natuur en de tuinder, die bijna lijkt te versmelten met en soms zelfs overrompeld wordt door de flora. Dit zijn echter geen schilderijen die de harde arbeid tot onderwerp nemen – het gaat hierbij meer om de weergave van een totaalindruk waar de tuinier, hoewel beperkt en onpersoonlijk afgebeeld, een rol in speelt.

²¹¹ Contemporaine voorbeelden zijn Neumann, *Art de construire et de gouverner les serres*; de La Court vander Voort, *Byzondere aenmerkingen over het aenleggen van pragtige en gemeene landhuizen, lusthoven, plantagien en aenklevende cieraden*; Audot, *Figures pour le bon jardinier*.

²¹² Louis-Eustache Audot, *Traité de la composition et de l’ornement des jardins. Avec cent soixante et une planches représentant, en plus de six cent figures, des plans de jardins, des fabriques propres à leur décoration, et des machines pour élever les eaux ; ouvrage faisant suite à l’Almanach du bon jardinier* (Parijs: Audot, 1839), 6.

²¹³ Hix, *The glass house*, 91.



Afb. 43: Mihály Munkácsy, *The fete of the lady of the manor*, 1887, olieverf op paneel, 93,4 x 142,2 cm, private collectie.

Afb. 44: Henri Jean-Guillaume Martin, *Dans la serre, à pair*, 1873, olieverf op doek, 46 x 43 cm, private collectie (Sotheby's, 23 april 2004, lot nr. 178).

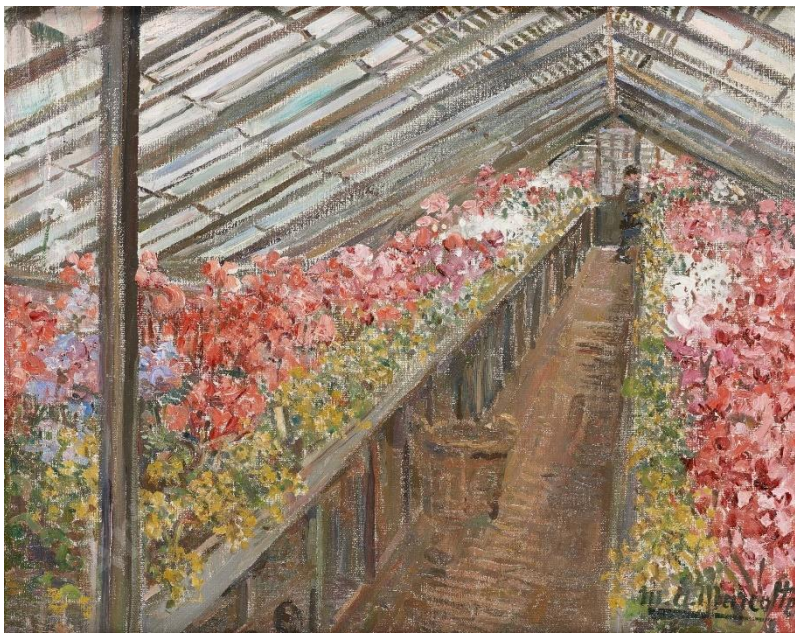
Die gedachtegang is ook terug te vinden in 3 serreschilderijen door Marie-Antoinette Marcotte. In *Le jeune jardinier dans la serre* (afb. 45), *Sous les ciels de verre* (afb. 46) en *Coin des serres de Laeken* (afb. 30) kan driemaal een tuinier herkend worden.²¹⁴ Hoewel de klemtoon in haar werk ligt op de architecturale constructie en de plantengroei ontsnapt het maakproces en het menselijke aspect niet volledig aan de artistieke blik. Toch staat de tuinier zelden echt in de kijker – in het bijzonder door de gelijkaardige kleuren en in *Le jeune jardinier* ook door de houding die het frame van de doorgang volgt en de grote staande plant in de rechterhelft van het werk spiegelt. De figuren zijn ver van de kijker verwijderd, hun gezichten zijn weggedraaid en onherkenbaar.

De voorkeur voor de tuinmannen in plaats van bijvoorbeeld bezoekers sluit in die zin ook aan bij het idee dat voor Marcotte de natuur centraal staat (zie hoofdstuk 3), en dus niet zozeer de mens die de serre bezoekt om rust en ontspanning te vinden, maar wel de mens die dankzij zijn connectie en nauwe band met de natuur de ideale ervaring voor de occasionele bezoeker mogelijk maakt. De erkenning van de tuinman staat dus niet in de weg van de idylle van de rust en bloeiende natuur die voor haar primeert boven de (rumoerige) mens die de idylle mogelijk verstoort.

²¹⁴ De komende paragraaf is gebaseerd op Harteel, 'Sous les ciels de verre', 49, 52.

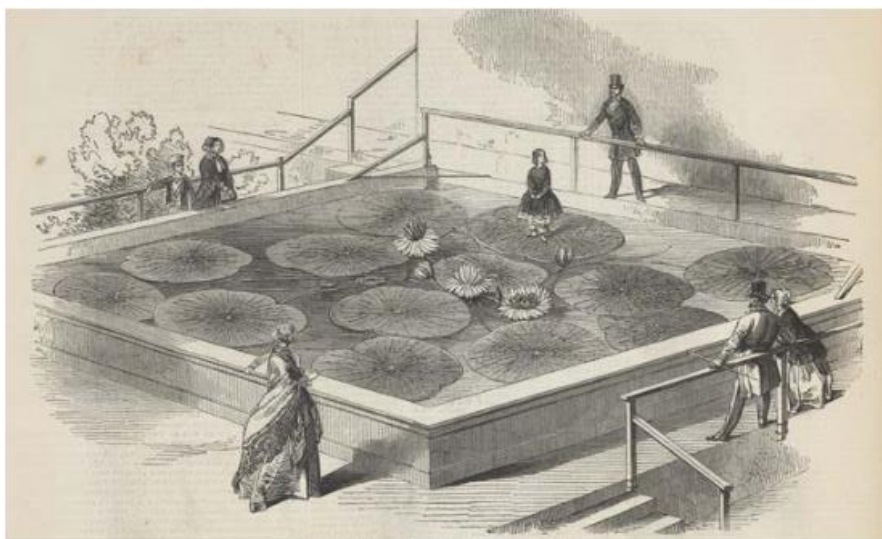


Afb. 45: Marie-Antoinette Marcotte, *Le jeune jardinier dans la serre*, 1915, olieverf op doek, 73 x 60 cm, private collectie (veilinghuis Horta, 23 mei 2017, lot nr. 376).



Afb. 46: Marie-Antoinette Marcotte, *Sous les ciels de verre*, datering onbekend, olieverf op doek, 46 x 56 cm, private collectie (veilinghuis Horta, 25 februari 2019, lot nr. 74).

Aan het beroep van tuinieren werd overigens een opmerkelijk prestige toegeschreven. Op de Gentse Exposition d'Horticulture werden elke editie eervolle beloningen uitgereikt: “le prix d’honneur offert par le Roi, de nombreuses récompenses, des objets d’art et des médailles d’or seront décernés aux vainqueurs.”²¹⁵ Sporadisch werden de prestaties van individuele tuiniers zelfs geprezen buiten gespecialiseerde tijdschriften – zo bracht *The Illustrated London News* verslag van Joseph Paxtons succes in het tot bloei brengen van de Zuid-Amerikaanse Victoria regia.²¹⁶ Het vermogen van de plant om grote gewichten te dragen demonstreerde Paxton, met het nodige gevoel voor spektakel, door er zijn dochter Emily op te laten staan – de illustratie die in dezelfde krant werd gepubliceerd, maakte de plant en de tuinman op slag beroemd (afb. 47).²¹⁷ Snel ontwikkelde zich zelfs de mythe dat Paxtons Crystal Palace geïnspireerd zou zijn geweest door de nervenstructuur van die reusachtige bladeren.²¹⁸ Dat herkomstverhaal is op z’n best dubieus, en de materiële en technische experimenten die Paxton als tuinder van de hertog van Devonshire mocht uitvoeren (bijgestaan door een leger medetuiniers) waren van groter belang voor het uiteindelijke ontwerp van het Crystal Palace.²¹⁹



Afb. 47: Illustratie uit *The Illustrated London News*, de Victoria Regia in bloei in Chatsworth, met Paxtons dochter Emily op één van de bladeren. 17 november 1849, vermoedelijk fotogravure, afmetingen en maker onbekend, Wellcome Collection.

²¹⁵ *Krantenknipsel En province uit Le Petit Bleu*, Speciale Collectie, C. 10062, (Gent: Speciale Collectie van de Boekentoren, Universiteit Gent, 11 april 1896).

²¹⁶ Brent Elliott, ‘Paxton, the Victoria leaf, and the Crystal Palace’, *Occasional papers from the RHS Lindley Library*, nr. 17 (2019): 27. De Victoria Regia werd overigens ook door Louis van Houtte tot bloei gebracht in een specifiek gebouwde serre in Gent in 1850. Luc Dhaze-Van Ryssel, René De Herdt, en Ronald Viane, *Louis Benoît Van Houtte. De Gentse tuinbouwprins uit de 19de eeuw* (Gent: VIAT, 2010), 62.

²¹⁷ Brent Elliott, ‘Paxton, the Victoria leaf, and the Crystal Palace’, *Occasional papers from the RHS Lindley Library*, nr. 17 (2019): 29; Dobraszczuk en Sealy, *Function and fantasy*, 57.

²¹⁸ Brent Elliott ontkracht deze mythe in zijn artikel ‘Paxton, the Victoria leaf, and the Crystal Palace’.

²¹⁹ Diestelkamp, ‘Horticulture under glass’, 19.

Toen de serre in de tweede helft van de 19e eeuw steeds meer binnen het bereik kwam van de burgerij werd het prestige dat aan de tuinmannen werd toegekend moreel geconnoteerd. Stynen beargumenteert dat een voorbeeldige levensstijl als voorwaardelijk werd beschouwd voor de hoogstaande creatie van een tuin – kwaliteiten zoals “matigheid, volharding, zorgzaamheid, orde, stiptheid, artistieke sensibiliteit en eerlijkheid” werden van tuinders verwacht.²²⁰ De burgerij beschouwde zichzelf echter ook als de belichaming van die waarden, wat de stap naar eigenhandig tuinieren in de tweede helft van de 19e eeuw vergemakkelijkte.²²¹ Tegelijk evolueerde de serre van een losstaand gebouw in de tuin naar een aanbouw van de woning.²²² Die verandering werd niet door alle tuinmannen goedgekeurd en regelmatig werd de term “an architect’s conservatory” honend gebruikt om kassen te beschrijven waarin de esthetiek van de architectuur primeerde op de klimatologische functionaliteit: “It is a place of handsome proportions, good workmanship, and an ornament to the garden; but the gardener abominates it, for do not his best plants lose their leaves and lower branches, and become attenuated objects of no decorative value [...]?”²²³

In die kassen, in het Engels aangeduid met de meer genuanceerde term *conservatory*, werden uitheemse planten in leven gehouden binnen de domestieke sfeer – de eigenlijke kweek van de desbetreffende planten werd eerst uitgevoerd in externe kweekkassen, waar overigens nieuwe planten aangekocht konden worden wanneer een exemplaar de domestieke serre niet overleefde.²²⁴ Het ‘in leven houden’ van de planten was dus de voornaamste taak van de aangebouwde kassen en was in de meeste gevallen een voldoende haalbare opgave voor het eigen huispersoneel of de bourgeoisie zelf, waarbij professionele hulp maar sporadisch noodzakelijk leek.²²⁵ Welke taken precies door wie werden uitgevoerd, blijft grotendeels onduidelijk en varieerde vermoedelijk aanzienlijk afhankelijk van het inkomen en de horticulturele interesse van de bewoner.

Samenwerkingen verliepen echter niet altijd soepel (zie ook 2.1.1) en af en toe werd in adviesteksten zelfs expliciet aangeraden om niet alle taken toe te vertrouwen aan huispersoneel. Een interessant voorbeeld is een artikel uit het *Journal d’Horticulture Pratique de la Belgique*, waarin de moeilijke aard van varens eerst aan de incompetentie van vrouwelijke amateurs wordt toegeschreven: “Mais, mesdames, qui grondez ainsi ces gracieuses filles de Flore [...], ne pensez-

²²⁰ Stynen, ‘Proeftuinen van burgerlijkheid’, 179.

²²¹ Stynen, ‘Proeftuinen van burgerlijkheid’, 180.

²²² Craig, ‘Botanic gardens and the aesthetics of artifice’, 105.

²²³ Brent Elliott, ‘The floral world of the Victorian conservatory’, *Occasional papers from the RHS Lindley Library*, nr. 17 (2019): 62; Hix, *The glass house*, 86.

²²⁴ Warren en Woods, *Glass houses*, 164.

²²⁵ Stynen, ‘Proeftuinen van burgerlijkheid’, 179; Wilkinson, ‘The development of gardening as a leisure activity’. Deze evolutie loopt grotendeels gelijktijdig met het in vraag stellen van de noodzaak van huispersoneel in burgerlijke gezinnen, in het bijzonder door mannelijke auteurs. Apolline Malevez, “‘Les douceurs de l’intimité’: men and the making of domesticity in Belgian architecture magazines (1890-1914)”, *DIX-NEUF* 25, nr. 2 (2021): 130.

vous pas, comme nous, qu'il pourrait y avoir un peu de votre faute? [...] Comment ces plantes gracieuses, et par conséquent plus au moins délicates, ne s'offenseraient-elles pas de ces manques d'égards?" Meteen daarna volgde het advies: "Soignez vous-mêmes, mesdames, vos Fougères; ne mettez pas leur sort entre les mains d'une femme de chambre."²²⁶

Ongeacht de mogelijke struikelblokken kan uit serreschilderijen afgeleid worden dat vrouwelijke huisbedienden wel degelijk werk verzetten in de kassen, in die mate zelfs dat het aantal werken waarop een mannelijke tuinier is afgebeeld in de serre aanzienlijke kleiner is dan het aantal schilderijen waarop vrouwelijke tuiniers worden afgebeeld. Die proportie kan deels verklaard worden door de pertinent aangenomen band tussen vrouwen en bloemen (zie ook 2.1), die bijgevolg ook als een vanzelfsprekende combinatie beschouwd werd in de beeldende kunst.²²⁷ Ook is dit vermoedelijk een (al dan niet proportioneel accurate) reflectie van de realiteit – een hypothese die verder bevestigd wordt door enkele foto's die bewaard zijn gebleven van huisbedienden in serres (afb. 48, 49). De afbeelding van tuinders samen met de gezinnen bij wie ze in dienst waren, lijkt een omkering van de verwoede poging van de adel en burgerij om domestieke arbeid verborgen te houden, maar zou eventueel verklaard kunnen worden door het prestige dat nog gekoppeld werd aan het vermogen om huispersoneel in dienst te hebben.²²⁸



Afb. 48: Dienstbode zittend in een serre met een mand op de arm (onderdeel van een familiealbum). Fotograaf onbekend, ca. 1900-1910, foto (daglichtpapierafdruk), 8,1 x 6,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-F-F01010-DB.

Afb. 49: Serre met bloemen in de woning van de familie Terlaack (Rembrandtlaan 18). 1911, foto, afmetingen en fotograaf onbekend, CODA, GA-018934.

²²⁶ M. Galeotti, 'Quelques mots sur les fougères', *Journal d'horticulture pratique de la Belgique. Ou guide des amateurs et jardiniers* 11 (1854): 12-15.

²²⁷ Annette Stott, 'Floral femininity: a pictorial definition', *American Art* 6, nr. 2 (1992): 62.

²²⁸ Warren en Woods, *Glass Houses*, 164; Malevez, "'Les douceurs de l'intimité'", 122-3.

1.3.2. TUINDERS IN SCHILDERIEN

Dat Marcotte toch enkel mannelijke tuiniers afbeeldt, kan waarschijnlijk deels verklaard worden door haar voorkeur voor kweekserres en andere losstaande serres waarin de associatie met de domestieke sfeer minder prominent is (zie 3.1.2). Naast de subtiele afbeeldingen van de tuinmannen (zie boven) heeft zij ook minimaal twee portretten gemaakt van tuinders in plantenkassen.²²⁹ Van het eerste werk is een postkaart bewaard in het AHKB: op de voorzijde staat een afbeelding van het werk *Le vieux paysan dans les serres*; zij heeft manueel de gedrukte titel aangepast en haar naam onder de afbeelding geschreven (afb. 50).²³⁰ De postkaart werd gebruikt door Michel Maervoet op 15 juli 1988, die vanuit Deux-Haeren schreef aan “Monsieur le Conservateur”. Wie die laatste precies was en in welk museum hij werkzaam was, is niet volledig duidelijk.²³¹ Maervoet informeert naar de interesse van “Monsieur le Conservateur” voor het werk van Marcotte, van wie hij meerdere schilderijen bezit die hij wenst te verkopen. Aangezien het KMSKB maar in het bezit was van één werk van Marcotte, dat aangekocht was in 1904, is die opzet vermoedelijk mislukt.²³²

De tuinier wordt afgebeeld in werkkledij en met een pijp in de hand. Hij wordt omringd door lege en gevulde bloempotten, de planten links en op de voorgrond zijn waarschijnlijk azalea's. De man is vooraan gepositioneerd in de serre waarvan de dieptewerking benadrukt wordt door de verhoogde plantenbakken aan weerszijden en de centrale balk bovenaan, die beide uitlopen op het centrale verwarmingselement in het achterplan. De serre is ongeveer in de helft gepartitioneerd en de doorgang creëert een kader binnen het kader dat de figuur benadrukt. Hoewel de houding inactief en geposeerd overkomt, spreekt uit het schilderij tegelijk een erkenning van het werk dat de man dagelijks verricht, enerzijds door hem aanzienlijk groot en herkenbaar af te beelden, anderzijds door ook lege potten aan het portret toe te voegen, die hintten naar het continue werkproces. Marcotte kiest er dus niet voor om de man in een perfecte, volledige idylle af te beelden waar alle tekenen van arbeid achter de schermen onzichtbaar blijven. Die combinatie van de poserende tuinder, de planten en de architectuur (in meer of mindere mate) komt overigens voor in sommige historische foto's en postkaarten, en er kunnen

²²⁹ De komende paragraaf is gebaseerd op Harteel, ‘Sous les ciels de verre’, 11.

²³⁰ Michel Maervoet, *Postkaart aan ‘Monsieur le Conservateur’*, map Marie-Antoinette Marcotte, 4888, (Brussel: AHKB, 25 juli 1988).

²³¹ In 1988 was Henri Pauwels hoofdconservator van het huidige KMSKB, waar het archiefstuk momenteel wordt bewaard, dus het lijkt plausibel dat hij de ontvanger is van de postkaart. ‘Henri Pauwels’, OKV, datering onbekend, geraadpleegd 18 mei 2025, <https://www.okv.be/author/henri-pauwels>.

²³² ‘Marie-Antoinette Marcotte, Azaleaserre’, KMSKB, Fabritius, s.d., geraadpleegd 22 april 2024, https://www.opac-fabritius.be/airwebopacfabritius/www.main.cls#navigation?url=search&p=*#recordId. Welke werken in zijn bezit waren en waar die uiteindelijk terechtgekomen zijn, is onduidelijk.

gelijkenissen in vormtotaal bij afbeeldingen van serres herkend worden op locaties die soms duizenden kilometers verwijderd waren van Marcottes leefomgeving (afb. 51).²³³



Afb. 50: *Le vieux paysan dans les serres*, par M.A. Marcotte, achterzijde beschreven 25 juli 1988, postkaart gesigneerd door Marie-Antoinette Marcotte en achterzijde beschreven door Michel Maervoet. Schilderij door Marie-Antoinette Marcotte, gedrukt door Hermans Anvers, 9 x 14 cm, Brussel, Archief voor Hedendaagse Kunst in België, inv. nr. 48.477. Foto door de auteur. Afb. 51: Valter Baum, tuinman van de Bergmann kas in Pöltsamaa, August Michelson, datering onbekend, foto, 9 x 14 cm, Pöltsamaa Muuseum, PLM Fk 691.

Het tweede portret van een tuinder kan herkend worden op de historische foto van Marcotte en Servaas van Rooijen in haar atelier in Nederland, bewaard in het Haags Gemeentearchief. (afb. 3, zie 1.1.1).²³⁴ Marcotte verbleef tot in 1919 in Nederland en geeft op postkaarten Hotel de Zalm op als adres, maar waar haar atelier zich precies bevond, is onduidelijk.²³⁵ Marcotte is in gesprek met van Rooijen, ze houdt een palet en penselen vast, en is weggedraaid van het canvas op de schildersezel. Met de huidige kennis zijn drie schilderijen herkenbaar: links van van Rooijen ziet men het schilderij van de biddende jonge vrouw (afb. 3, zie 1.1.1), het schilderij op de schildersezel is hoogstwaarschijnlijk het schilderij *Le jeune jardinier dans la serre* (afb. 45, zie 1.3.1), het grote werk links van de piano is vermoedelijk *Dans le Jardin Botanique de Rotterdam* (afb. 184, zie 3.1.2).

Rechts achter Marcotte, half verscholen achter haar rok, staat een schilderij dat moeilijk zichtbaar is maar vermoedelijk een portret is van een man in een serre. De rechterhelft van het lichaam en het gezicht kunnen onderscheiden worden en de figuur lijkt een hoofddeksel te dragen dat doet denken aan *Le vieux paysan dans les serres*. In de achtergrond, die vooral boven de man herkenbaar is, zijn diagonale lijnen te onderscheiden die verder zouden kunnen bevestigen dat de man zich in een plantenkas bevindt. Het is daarbij niet irrelevant op te merken dat portretten van de arbeidersklasse ook voorkomen bij schilders in Marcottes dichte kring, zoals Claus en Anna De Weert (1867-1950) (afb. 52, 53). Die observatie blijft echter speculatief en er is geen werk gevonden dat overeenkomt met die moeilijk zichtbare afbeelding.

²³³ Een vergelijkende studie van internationaal fotografisch materiaal over de serrebouw in Europa valt buiten het bereik van deze scriptie, maar hier is veel potentieel voor toekomstig onderzoek.

²³⁴ Servaas van Rooijen, *Brief aan een onbekende ontvanger*. Deze paragraaf is een aanvulling op Harteel, 'Sous les ciels de verre', 7-8.

²³⁵ Verder is door de overbelichting niet alles goed zichtbaar op de foto. Marie-Antoinette Marcotte, *Brief aan Servaas van Rooijen*.



Afb. 52: Emile Claus, *Jonge boer*, ca. 1890, olieverf op doek, afmetingen onbekend, collectie Musées de Verviers.

Afb. 53: Anna De Weert, *Le jardinier*, 1903, olieverf op doek, 50 x 60 cm, private collectie (veilinghuis Campo & Campo, 29 april 2014, lot nr. 77).

Verder zijn er twee vermeldingen van tuiniers binnen Marcottes oeuvre waarvan geen afbeeldingen zijn teruggevonden.²³⁶ In het Haags gemeentearchief zit een briefkaart waarop Marcotte met de hand een artikel heeft overgeschreven uit een ongespecificeerde Belgische krant met daarin een positieve recensie over haar tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam. Het schilderij *Jan van Hillegou, le doyen des cultivateurs des tulipes* wordt hierin vermeld. Het is onmogelijk te achterhalen of die figuur eventueel in een (tulpen)serre afgebeeld zou kunnen zijn, maar het is interessant dat zij enerzijds connecties had met de man en hem en zijn werk anderzijds genoeg apprecieerde om hem te portretteren.²³⁷ Tot slot stelde Marcotte het werk *L'horticulteur* tentoon op haar groepstentoonstelling in Leuven in 1901 en op de Parijse Salon des Artistes Français in 1904 – ook hier is het niet duidelijk welk werk dat precies is en waar het zich op dit moment bevindt, maar het is sprekend dat precies dat werk door haar werd ingezonden en door de jury werd aanvaard.²³⁸ De huidige kennis van die vier referenties wijst er dus op dat tuinmannen de enige menselijke figuren zijn die Marcotte in haar serres afbeeldt.

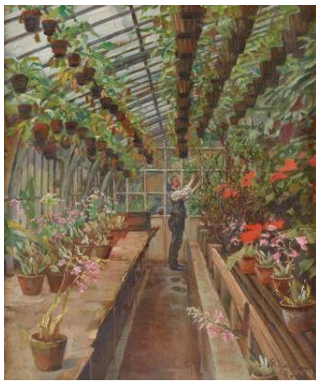
Er zijn maar twee andere kunstenaars gevonden die een mannelijke tuinder afbeelden in de serre – een opvallende discrepantie in vergelijking met het aantal afbeeldingen van vrouwen in

²³⁶ Deze alinea is gebaseerd op Harteel, 'Sous les ciels de verre', 50.

²³⁷ Marie-Antoinette Marcotte, *Handgeschreven kopie van een ongespecificeerd krantenartikel*, Bijzondere collecties – schildersbrieven. 8001-01 - OV 2, 759, (Den Haag: Haags Gemeentearchief, z.d.).

²³⁸ *Kopie van Catalogue exposition d'œuvres de Mlle M.A. Marcotte, MM. Alfred Delaunois, Omer Dierickx in de Salle des fêtes de la Société Royale de l'Académie de Musique, 1-8/12/1901*, Wetenschappelijke dossiers, Marie-Antoinette Marcotte, (Gent: Museumbibliotheek MSK, 1 december 1901); *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées* (Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1904), no. 1209, <https://salons.musee-orsay.fr/Detail/objects/384287>.

plantenkassen. Het is ook markant wetende dat de tuinder een terugkerend onderwerp was bij verschillende toonaangevende (quasi-)tijdgenoten zoals Camille Pissarro (1830-1903), Frédéric Bazille (1841-1870), Paul Cézanne (1839-1906), Claus, Gustave Caillebotte (1848-1894), Edouard Manet (1832-1883) en Vincent Van Gogh (1853-1890).²³⁹ Georg Gerlach (1874-1962) beeldde een tuinman actief af in de achtergrond van een werk met een sterke dieptewerking (afb. 54). Opnieuw kan gelijkaardige vormtotaal teruggevonden worden in de fotografie (afb. 55). Edouard Quitten (1841-1931) maakte verder twee werken waarin een tuinman in dialoog met een vrouw wordt afgebeeld, die worden besproken in 2.1. Het is overigens ook mogelijk de arbeid van een tuinman af te beelden zonder de persoon zelf in beeld te brengen: in *La serre* (afb. 56) van Charles d'Entraigues (1850-1929) een van de weinige teruggevonden schilderijen waarin geen mens aanwezig is, wordt de plantenkas afgebeeld in een staat van wanorde en onvoltooid werk. De centrale bloembak is grotendeels leeg, op talloze lege potten en verwelkte planten na. Dit schilderij werpt een uitzonderlijke blik op het imperfecte werkproces dat aan de idylle voorafgaat, zij het zonder de eigenlijke arbeid in beeld te brengen.²⁴⁰



Afb. 54: Georg Gerlach, *Im Glashaus*, 1922, olieverf op doek, 43 x 34 cm, private collectie (veilinghuis Dorotheum, 2-15 november 2022, lot nr. 79523/11).

Afb. 55: Josefsson-Björk geeft potplanten water in een kas in de schaduw met zonnige druiventrossen. Carl Josefsson-Björk, 1926, glasnegatief, afmetingen onbekend, Bohusläns museum, S14UM Fotosamlingen, UMFA53201:0955.

Afb. 56: Charles Bertrand d'Entraigues, *La serre*, 1901, olieverf op doek, 38 x 55 cm, private collectie (veilinghuis Rossini S.A., 22 juli 2020, lot nr. 62).

²³⁹ Caillebotte bezat een serre waarvan het exterieur in enkele werken zichtbaar is, en die hij zelfs afbeeldde op decoratieve panelen bedoeld voor zijn woning. Heather MacDonald e.a., *Working among Flowers. Floral Still-Life Painting in Nineteenth-Century France* (Dallas, Richmond: Dallas Museum of Art ; Virginia Museum of Fine Arts, 2014), 132.

²⁴⁰ Deze serre is overigens gelijkaardig geconstrueerd als Marie-Antoinette Marcottes *Serre aux raisins* (afb. 185)

De afbeeldingen van vrouwen in serres zijn talrijker en maken verschillende connotaties, associaties en verwachtingen zichtbaar. In tegenstelling tot schilderijen van bourgeois vrouwen in plantenkassen, waarbij fysieke arbeid grotendeels werd gemeden en vervangen door toonbeelden van elegantie en fijnzinnigheid (zie hoofdstuk 2), worden vrouwen uit de arbeidersklasse regelmatig echt aan het werk afgebeeld. De sociale klasse is vooral af te leiden uit de kledij die zij dragen; daarnaast is de houding actiever en signaleren meer werktuigen, in het bijzonder gieters, hun nuttige en doelmatige bezigheden.

Frans Mortelmans (1865-1936) maakte enkele serreschilderijen die er net zoals die van Marcotte goed in slagen de lichtwerking, levendige kleur en broeierige sfeer van de serre over te brengen. Er is aandacht voor de planten én (de perspectiefwerking van) de architectuur, maar de grote centrale figuur vooraan in het beeldvlak is het focale punt van de compositie. De vrouwen zijn relatief gedetailleerd en herkenbaar afgebeeld, met uitzondering van één werk waarin de tuinier zich onherkenbaar in de achtergrond van het werk bevindt (afb. 57).²⁴¹ Ze zijn gekleed in een eenvoudige rok en hemd. In *Vrouw in de serre met bloemen* (afb. 58) zorgt de blauwe kledij voor een contrast met de rode bloemen die de vrouw omringen; in *Vrouw in een serre met bloemen en kruiwagen* (afb. 59) versmelt de vrouw bijna met de bloemen in haar armen, maar contrasteert ze met de roze planten aan beide uiteindes van het schilderij. Er is telkens een sterk, zonnig tegenlicht dat contrasteert met de figuren op de voorgrond. Het kijkpunt is in de drie werken net iets aan de rechterkant van de centrale lengteas van de serre en de vrouwen zijn telkens zo gepositioneerd dat ze zich voor de lichte, lege achtergrond bevinden, zodat de bloemenperken hen aan weerszijden flankeren. De vrouwen zijn actief aan het werk en dragen grote manden door de plantenkas. In *Vrouw in de serre met bloemen* (afb. 58) kan de last van het werk afgeleid worden van de licht naar achteren geleunde houding om het gewicht van de bloemen te kunnen balanceren. In het schilderij met de kruiwagen kijkt de tuinier de kijker recht aan, met licht opengesperde ogen, alsof ze opschrikt uit haar bezigheid.

Mortelmans volgde lessen in het schilderen van bloemstukken en stillevens aan de Academie van Antwerpen en gaf later les in stillevens aan de Academie van Berchem.²⁴² Hij stond vooral bekend om zijn bloemstukken, die gewoonlijk als iets traditioneel ervaren werden maar niet volledig ongevoelig waren voor de impressionistische invloed: “Men bewondert [...] het treffend-reële, en toch losse, luchtige der schildering.”²⁴³ Dat effect wordt nog meer zichtbaar in

²⁴¹ Volgens de catalogus van de Stichting F.M. Mortelmans schilderde de kunstenaar eenmalig een mannelijke tuinder. Het is mogelijk dat dit het werk *L'Horticulteur* was dat op de Brusselse Exposition Générale des Beaux-Arts van 1907 tentoongesteld werd. Norbert Hostyn, Dirk Schiltz, en Ivo Schiltz, *Frans Mortelmans, 1865-1936* (Antwerpen: Stichting Mortelmans, 2022), 344; *Exposition générale des beaux-arts. Catalogue explicatif* (Brussel: Impr. de C. Lelong, 1907), 34.

²⁴² Gustave de Graef, *Nos artistes Anversois. Notices biographiques* (Antwerpen: J. Theunis, 1898), 180; Bart Verschaffel e.a., *Rose, rose, rose à mes yeux. James Ensor en het stilleven in België (1830-1930)* (Brussel: Mercatorfonds, 2023), 21.

²⁴³ X. X., ‘In het kunstverbond’, *Onze Kunst* 1, eerste halfjaar (1902): 36; Norbert Hostyn, *Belgische stilleven- & bloemenschilderkunst 1750-1914. Van neoclassicisme naar postimpressionisme* (Oostende: Mu.ZEE, 1994), 61.

de zonnige serretaferelen.²⁴⁴ Hij had contacten met verschillende Antwerpse hoveniers en de sierteelt kon hij vooral na de aankoop van een buitengoed in Heide van dichtbij observeren.²⁴⁵ In de bloemstukken schilderde hij gewoonlijk maar één bloemsoort en had hij een uitgesproken voorkeur voor inheemse planten.²⁴⁶ In de serreschilderijen daarentegen worden verschillende soorten afgebeeld. De soorten zijn (in vergelijking met de bloemstukken) moeilijker te identificeren door de lossere toets.



Afb. 57: Frans Mortelmans, *In de serre*, 1929, olieverf op doek, 103,5 x 127,5 cm, private collectie (veilinghuis Butterfield & Butterfield, 31 mei 2001, lot nr. 126).

Afb. 58: Frans Mortelmans, *Vrouw in de serre met bloemen*, datering onbekend, olieverf op doek, 101 x 140 cm, private collectie (veilinghuis Blomqvist, 29 maart 2011, lot nr. 118).

Afb. 59: Frans Mortelmans, *Vrouw in een serre met bloemen en kruiwagen (Jeune fleuriste)*, datering onbekend, olieverf op doek, 66 x 100 cm, private collectie (veilinghuis Bernaerts Auctioneers, 14 juni 2014, lot nr. 555).



In sommige schilderijen is de associatie met de domestieke serre sterker door de zichtbaarheid van een specifieke soort architectuur: de *lean-to* of muurkassen, die rechtstreeks tegen de buitenmuur van de woning werden aangebouwd (zie bijvoorbeeld afb. 60, 61).²⁴⁷ Zo schilderde gravin Marie de Villermont (1848-1925) tweemaal een serre, in zeer verschillende contexten. In de versie uit 1887 wordt een vrouw van hoge stand afgebeeld in een relatief grote serre met gebogen dak die ze lijkt te bezoeken voor ontspanning (afb. 112, zie 2.2.2). Een jaar later bracht de Villermont een meer bescheiden, domestieke serre in beeld, met een beperkte hoeveelheid planten, deels onder glazen schulpen, en aan twee zijden aangebouwd aan een (niet zo propere) muur (afb. 61). De sociale klasse van de vrouw in deze serre is iets ambiguër, maar

²⁴⁴ Norbert Hostyn, *Belgische stillevens- & bloemenschilderskunst 1750-1914. Van neoclassicisme naar postimpressionisme* (Oostende: Mu.ZEE, 1994), 61.

²⁴⁵ Norbert Hostyn, *Belgische stillevens- & bloemenschilderskunst*, 52.

²⁴⁶ Verschaffel e.a., *Rose, rose, rose à mes yeux*, 162.

²⁴⁷ Arthur John Simons, *All about greenhouses* (Londen: Gifford, 1957), 30.

omdat ze actief bezig is met de verzorging van de hyacinten en in donkere kledij met schort gekleed is, kan ze vermoedelijk als huispersoneel geïdentificeerd worden.²⁴⁸

Marie de Villermont behoorde zelf tot de adellijke klasse, wat de erkenning als professionele kunstenares in de weg kon zitten.²⁴⁹ Zij en haar twee zussen kregen sporadisch thuis teken- en schilderlessen van onder meer Charles Ligny (1819-1889), maar tot de kringen van hun kunstminnende ouders konden ook Jozef Portaels en de landschapsschilder Louis Robbe (1806-1887) gerekend worden.²⁵⁰ Marie werd verder onderwezen door Euphrosine Beernaert (1831-1901), maar volgde in tegenstelling tot haar zus Henriette de Villermont (1855-1940) geen lessen in academies of privé-ateliers.²⁵¹ Marie de Villermont nam deel aan verschillende tentoonstellingen, hoofdzakelijk met landschappen, en stelde minstens driemaal tentoon als lid van de Société des Femmes Peintres.²⁵² Vanaf het begin van de jaren 1890 wijdde ze zich aan het schrijven van non-fictietractaten, -boeken en artikels in het door haar mee uitgegeven *La Revue Mauve*, en was ze mede-oprichter van *Une Fédération des Bibliothèques Libres*.²⁵³ Ze was daarnaast een gematigd, christelijke feministe die zich inzette voor het onderwijs voor jonge vrouwen maar ook een fervente voorstander van een eerder traditionele onderverdeling van maatschappelijke taken tussen man en vrouw, wat mogelijk haar keuze voor de afbeelding van een vrouwelijke dienstmeid in de serre beïnvloed heeft: “À la femme la maternité, les charges du ménage, le travail intime. À l'homme la défense du pays et les luttes politiques.”²⁵⁴

²⁴⁸ Wendy Wiertz, *Adellijk en artistiek. Amateurkunstenaresen met blauw bloed in België (1815-1914)* (Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2023), 78.

²⁴⁹ Voor meer informatie over de (uitdagingen in de) artistieke carrières van vrouwelijke kunstenaresen van adel, zie Wiertz, *Adellijk en artistiek*.

²⁵⁰ Wendy Wiertz, ‘Une femme complète. La comtesse Marie de Villermont (1848-1925)’, *Le Parchemin* 82, nr. 430 (1 januari 2017): 292-3.

²⁵¹ Wiertz, ‘Une femme complète’, 297-9.

²⁵² ‘Le Salon de Bruxelles, troisième article, les peintresses belges’, *L’Art Moderne* 4, nr. 38 (21 september 1884): 305; ‘Correspondance de Belgique’, *La Revue des Beaux-Arts* 1 (1 februari 1889): 117; Francis Nautet, ‘Chronique artistique - l’exposition des femmes-peintres’, *Journal de Bruxelles*, 25 november 1888, 5.

²⁵³ Wiertz, ‘Une femme complète’, 301-2, 308; ‘Les nouvelles’, *Journal de Bruxelles*, 31 december 1921, 1.

²⁵⁴ Eliane Gubin e.a., red., *Dictionnaire des femmes belges. XIXe et XXe siècles* (Editions Racine, 2006), 199; Jean Rabaut, *Histoire des féminismes français* (Parijs: Stock, 1978), 238.



Afb. 60: Edouard Menta, *Femme dans la serre*, datering onbekend, olieverf op doek, 35 x 29 cm, private collectie (veilinghuis Beurret & Bailly Auktionen, 22 maart 2023, lot nr. 213).

Afb. 61: Marie de Villermont, *Vrouw in een serre*, 1888, olieverf op doek, afmetingen onbekend, private collectie.

Sommige werken lenen zich tot een nog sterker emanciperende interpretatie. Tijdens een verblijf in Bretagne in de zomer van 1884 schilderde de Deense kunstenares Anna Petersen (1845-1910) het serretaferaal *Breton girl looking after plants in the hothouse* (afb. 62). In de tentoonstelling *Against all odds - historical women and new algorithms* in het SMK in Kopenhagen wordt het werk geplaatst naast het gelijkaardige *The garden girl* (afb. 63) door de Finse kunstenares Amélie Lundahl (1850-1914), dat één jaar later is geschilderd.²⁵⁵ Beide werken beelden een jonge vrouw af uit de arbeidersklasse, die met een gieter poseert tussen de planten in een serre. Het SMK beargumenteert dat dezelfde serre in beide schilderijen wordt afgebeeld, op basis van de gelijkenissen in de kleuren van de muur en raamkozijnen en de fijne diagonale lijntjes aan de linkerkant van Petersens werk die eventueel een suggestie zouden kunnen zijn van het ruitvormige vensterglas dat prominent zichtbaar is in Lundahls versie.²⁵⁶

²⁵⁵ Met dank aan Prof. Dr. Marjan Sterckx voor deze cruciale informatie.

²⁵⁶ Deze informatie is afkomstig van de muurtekst van de tentoonstelling, verkregen van Prof. Dr. Marjan Sterckx. De catalogus met dezelfde informatie wordt bewaard in het KMSKA: Emilie Boe Bierlich en Cecilie Høgsbro Østergaard, red., *Against all odds. Historical women and new algorithms* (Kopenhagen: National Gallery of Denmark, 2024). Het is verder noodzakelijk te vermelden dat er naast de gelijkenissen in de muur en raamkozijnen geen andere overeenkomsten te zien zijn, en de suggestie van het ruitvormig glas in Petersens werk subtiel is in die mate dat het ruitvormige patroon er niet zeer overtuigend in herkend kan worden. Daarnaast beeldt Petersen een muur af die zichtbaar wordt door het raam, terwijl in Lundahls versie de doorkijk zicht geeft op een onherkenbare grijze massa, die relatief ver van het raam lijkt te zijn verwijderd. Deze

Ongeacht de al dan niet overeenkomende locatie zijn er enkele interessante verschillen op te merken tussen de twee schilderijen. Van de kledij is af te leiden dat Petersens figuur een huisbediende was.²⁵⁷ De kleding van de figuur in Lundahls versie is iets landelijker; die sterkere associatie met het buitenleven wordt versterkt door de keuze voor *The garden girl* als titel. Beide dragen een schort gevuld met vossen en een wit kapje, al is het kapje van de *Breton girl* iets fijner. De houding van de figuur in Lundahls schilderij voelt geposeerd aan en de gieter lijkt eerder een accessoire, een visuele hint naar waar de vrouw dagelijks mee bezig is. Hoewel de vrouw op een ontspannen manier iets naar links leunt om het gewicht van de gieter te compenseren, wordt het fysieke werk dat zij gewoonlijk moet leveren niet uitgebeeld.

Dat effect verschilt van Petersens weergave, waarbij de vrouw in gedachten verzonken lijkt en de gieter naar beneden laat hangen, gedeeltelijk uit beeld. Uit dit schilderij spreekt verstilde actie, een kort moment van wegdromen tijdens een actieve bezigheid, die uitgebeeld wordt door de wanorde op de tafel. In de tentoonstelling in het SMK wordt dit schilderij biografisch en symbolisch geïnterpreteerd. Petersen heeft zich regelmatig ingezet voor de toelating van vrouwen tot de Academie.²⁵⁸ Ondanks haar weigering was ze relatief succesvol tijdens haar leven, ze exposeerde vooral in de jaren 1880 op verschillende internationale tentoonstellingen.²⁵⁹ Volgens het SMK wijst de bedachtzame, dromerige blik van de vrouw op haar vermogen om na te denken en op een rijk innerlijk leven, in plaats van gereduceerd te worden tot onderhevigheid aan mannen of emotionele impulsen.²⁶⁰ Het is hierbij relevant op te merken dat die interpretatie ook een sociale connotatie heeft – Petersen is zelf in een comfortabele omgeving opgegroeid en als de lezing van het SMK klopt, rekent zij door een dienstmeid af te beelden ook expliciet de werkende klasse tot haar emanciperende visie.²⁶¹ De horticultuur wordt dan een symbool voor de kracht van vrouwen om hun eigen vermogens te cultiveren en de noodzaak om een nieuwe orde in de samenleving te ‘planten’.²⁶²

Het is vooral de omgevallen bloempot die deze interpretatie van de wens tot emancipatie krachtig maakt. Ze ontkracht hiermee in zekere zin de metafoor van de bloem, staande voor de

elementen samen ondergraven gedeeltelijk het argument dat deze serres dezelfde zouden zijn, maar tegelijk mag creatieve vrijheid niet onderschat worden en is verder historisch onderzoek nodig om deze hypothese te onderbouwen of ontkrachten.

²⁵⁷ Fanny Louvier, ‘Beyond the black and white. Dress identity in France and Britain, 1900-1939’, *Social History*, 2020, https://socialhistory.org.uk/shs_exchange/black-and-white-dress-and-identity-in-france-and-britain-1900-1939/; ‘The maids dress, 1910s’, Tees Valley Museums, s.d., <https://teesvalleymuseums.org/blog/post/the-maids-dress-1910s/>.

²⁵⁸ ‘Breton girl looking after plants in the hothouse’, SMK Open, s.d., <https://open.smk.dk/en/artwork/image/KMS8289?q=anna%20petersen&page=0>.

²⁵⁹ Elisabeth Fabritius, ‘Anna Petersen – Weilbach information’, *Kunstindeks Danmark & Weilbachs Kunstnerleksikon*, s.d., <https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=5426&wsektion=alle>.

²⁶⁰ ‘Breton girl looking after plants in the hothouse’.

²⁶¹ Elisabeth Fabritius, ‘Anna Petersen – Weilbach information’.

²⁶² ‘Breton girl looking after plants in the hothouse’.

tederheid, schoonheid en passiviteit van vrouwen – of ‘gooit’ die letterlijk ‘omver’.²⁶³ Tegelijk ondergraaft ze een van de weinige genres in de schilderkunst die aanvaardbaar werden bevonden voor vrouwelijke kunstenaars.²⁶⁴

Concluderend bieden afbeeldingen van de werkende klasse inzicht in de meervoudige gender- en klassendynamieken die aan de grond van de serrecultuur lagen. Om de idylle van de plantenkas in stand te houden kwamen dus verschillende complexe praktijken samen die sterk verbonden zijn met verschillende maatschappelijke waarden en verwachtingen. De toe-eigening van de plantenkas door de bourgeoisie in de tweede helft van de 19e eeuw voegde hier nog een nieuwe dimensie aan toe, die in het volgende hoofdstuk besproken wordt.²⁶⁵



Afb. 62: Anna Petersen, *Breton girl looking after plants in the hothouse*, 1884, olieverf op doek, 121 x 110 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, KMS8289.

Afb. 63: Amélie Lundahl, *The garden girl*, 1885, olieverf op doek, 100 x 67 cm, Helsinki, A I 224.

²⁶³ Stott, ‘Floral femininity’, 62; Norman Bryson, *Looking at the overlooked. Four essays on still life painting* (Londen: Reaktion Books, 2018), 174.

²⁶⁴ Verschaffel e.a., *Rose, rose, rose à mes yeux*, 36.

²⁶⁵ Sparke, *Nature inside*, 29.

HOOFDSTUK 2

De bourgeoisie in de serre:
beperkingen en veelzijdigheid

2.1. HORTICULTUUR ALS ‘VROUWELIJKE’

BEZIGHEID

2.1.1. VERANTWOORDINGEN VOOR DE VROUWELIJKE TUINIER

Toen Charles Morren (1833-1886), professor botanica aan de universiteit van Luik, in zijn toespraak ter gelegenheid van de medaille-uitreiking van de Société Royale d'Horticulture de Liège in 1838 de bijdrage van vrouwelijke horticulturners op de kaart zette door een lange lijn van historische voorlopers op te sommen, liet hij het niet na de ‘vanzelfsprekendheid’ van de associatie tussen vrouw en bloem te benadrukken:

Rien ne saurait, en effet, mieux s’allier que la femme et les fleurs; aucune harmonie n’est plus suave et plus gracieuse; la femme qui s’est toujours vu représentée par une fleur, dans tous les temps, dans tous les pays, par tous les poètes [sic], la femme qui n’est que dévouement et amour, comment n’aimerait-elle pas ces êtres délicats comme elle, comme elle doués d’une beauté ravissante et d’une grâce enchanteresse, ces êtres qui demandent, comme ses enfants, les soins de tous les moments et l’attention la plus soutenue. Mais aussi, si l’enfant récompense sa mère par le premier sourire que ses lèvres ont formé [...] la plante par la fraîcheur [sic] de ses corolles et le parfum de ses bouquets, ne semble-t-elle pas sourire aussi à celle qui lui a prodigué ses soins? Jamais femme ne fut athée; on sait jusqu’à quel héroïsme d’abnégation, la femme peut porter le sentiment qui l’attache au créateur, mais les fleurs n’inspirent-elle pas aussi à ceux qui les aiment une sorte de culte? ²⁶⁶

De vermeende gelijkenissen tussen vrouwen en bloemen, in het bijzonder hun schoonheid, tederheid, gratie en passiviteit, hadden vanaf de jaren 1840 tot gevolg dat de horticultuur als acceptabele en zelfs geprezen activiteit beschouwd werd voor vrouwen uit de bourgeoisie.²⁶⁷ Het behoorde tot de *feminine accomplishments*, taken en bezigheden die domestiek, moreel en esthetisch geconnoteerd werden en een bijdrage leverden aan de kwaliteit van het intieme, huiselijke leven.²⁶⁸ Hoewel land- en tuinbouw traditioneel als mannelijke bezigheden werden beschouwd, werd de tuin als verlengde van de domestieke context meer en meer een plek waar vrouwen fysiek werk en denkwerk verzetten.²⁶⁹ Aanvankelijk werd het praktische werk door mannen uitgevoerd, terwijl van vrouwen werd verwacht dat ze zich bezighielden met

²⁶⁶ Charles Morren, *Les femmes et les fleurs* (Luik: H. Dessain, 1838), 17-8.

²⁶⁷ Stott, ‘Floral femininity’, 62.

²⁶⁸ Sparke, *Nature inside*, 45.

²⁶⁹ Sparke, *Nature inside*, 42.

bloemenarrangementen en planten in interieurs. In de loop van de 19e eeuw namen zij echter steeds meer coördinerende en arbeidsintensieve taken op zich.²⁷⁰

De wetenschappelijke studie van de plantenteelt, de botanica, was een minder toegankelijk terrein voor 19e-eeuwse burgervrouwen. Dat is echter niet altijd zo geweest. In de tweede helft van de 18e eeuw was botanica een van de weinige wetenschappelijke studievelden waarin vrouwen vertegenwoordigd waren. Ze bestudeerden, tekenden en schreven over planten, in die mate dat de discipline langzamerhand geassocieerd werd met vrouwen en gecodeerd werd als 'vrouwelijk'. In de jaren 1820 echter werd een onderscheid gemaakt tussen academische specialisatie, beschouwd als het terrein van de mannelijke botanicus, en meer praktijkgerichte kennis, toegewezen aan de vrouwelijke 'amateur'.²⁷¹ De afbeelding van mannen in serres (met uitzondering van tuinmannen, zie 1.3) is zeer uitzonderlijk – het is daarom sprekend dat de weinige teruggevonden werken telkens gerelateerd zijn aan de botanica: zowel in Quittons *The botanical lesson* (afb. 64) als *The amateur botanist* (afb. 65) door Thomas Kennington (1856-1916) worden mannen afgebeeld. De nadruk ligt op het wetenschappelijk karakter van hun interesse, door respectievelijk een les (met een handboek op de stoel en een mannelijke leraar) en de inspectie met een loorgnet. Geen van beide schilderijen beeldt het praktische werk uit dat aan de basis ligt van de serre; in de plaats daarvan ligt de klemtoon op de intellectuele arbeid die voor het onderzoeksdomein noodzakelijk is.



Afb. 64: Edouard Quitten, *The botanical lesson*, 1874, olieverf op paneel, 57,2 x 41,3 cm, private collectie (veilinghuis Christie's, 5 september 2007, lot nr. 68).

Afb. 65: Thomas Benjamin Kennington, *The amateur botanist*, 1888, olieverf op doek, 66 x 40 cm, private collectie (veilinghuis The Potmack Company, 26 juni 2024, lot nr. SLO91 / 353).

²⁷⁰ Sparke, *Nature inside*, 45.

²⁷¹ Ann B. Shteir, 'Gender and "modern" botany in Victorian England', *Osiris* 12, nr. 1 (januari 1997): 29-30.

De praktische vaardigheden die aan vrouwen werden toegewezen werden geprezen, en in zekere zin zelfs als noodzakelijk beschouwd, maar de informatie die door deze vrouwen verzameld en verspreid werd, erkende men steeds minder als wetenschappelijke, gespecialiseerde competentie.²⁷² In de plaats daarvan werd die kennis verweten gericht te zijn op ontspanning en esthetiek. John Lindley (1799-1865) pleitte voor deze shift in zijn inauguratiespeech in 1829: "It has been very much the fashion of late years, in this country, to undervalue the importance of this science, and to consider it an amusement for ladies rather than an occupation for the serious thoughts of man."²⁷³ Lindley had daarmee echter niet de intentie vrouwen volledig uit de discipline te bannen: hij publiceerde tussen 1834 en 1837 *Ladies' botany: a familiar introduction to the study of the natural system in botany*, een van de weinige werken die een wetenschappelijke insteek vooropzetten én expliciet gericht zijn op vrouwen. De motivatie voor deze publicatie komt echter meteen terug neer op dezelfde hardnekkige verbintenis tussen bloemen en vrouwen, "who from their habits of life and their gentler feelings are the most sensible to the charms of nature". Zij dienden het handboek in het bijzonder te gebruiken bij het onderwijs van hun kinderen.²⁷⁴

De exclusie van vrouwen, inclusief botanici, uit universiteiten en de academische sfeer verhinderde echter niet het blijvende succes van horticulturele publicaties voor en door vrouwen in de 19e eeuw.²⁷⁵ Vooral na 1840 groeide het aantal handleidingen specifiek gericht op amateurs, in plaats van botanici of professionele tuiniers, waarin toegankelijk taalgebruik en praktisch advies de literatuur ideaal maakten voor beginners.²⁷⁶ Jane Loudon (1807-1858) was een van de vroegste en meest toonaangevende schrijfsters in het genre en had met haar boeken de intentie vrouwen uit de middenklasse op te leiden tot "competent amateurs" met expertise.²⁷⁷

Omdat tuinieren de facto impliceerde dat fysieke arbeid ondernomen moest worden, waren veel mannelijke en vrouwelijke auteurs bedachtzaam over welke vaardigheden ze precies voor vrouwelijke lezers gepast vonden. Zo beargumenteren verschillende handleidingen dat de fysieke inspanning, die niet meteen strookte met 19e-eeuwse aannames over de fragiliteit en gevoeligheid van vrouwen, verlicht kon worden dankzij moderne gereedschappen en hulpmiddelen.²⁷⁸ Auteurs beargumenteren zelfs in hun teksten waarom vrouwen in het bijzonder geschikt zijn voor horticulturele bezigheden en in sommige gevallen zelfs meer aanleg hebben voor tuinbouw dan hun mannelijke tegenhangers. Zo werd benadrukt dat voor tuinieren geduld,

²⁷² Shteir, 'Gender and "modern" botany in Victorian England', 30.

²⁷³ Shteir, 'Gender and "modern" botany in Victorian England', 33.

²⁷⁴ Shteir, 'Gender and "modern" botany in Victorian England', 35.

²⁷⁵ Voor meer informatie over de exclusie van vrouwen uit wetenschappelijke onderzoeksdomeinen in de 19e eeuw, zie bijvoorbeeld Greta Noordenbos, 'Women in academies of sciences: From exclusion to exception', *Women's Studies International Forum* 25, nr. 1 (01-02/2002): 127-37, [https://doi.org/10.1016/S0277-5395\(02\)00215-7](https://doi.org/10.1016/S0277-5395(02)00215-7).

²⁷⁶ Wilkinson, 'The development of gardening as a leisure activity', 3.

²⁷⁷ Sarah Bilston, 'Queens of the garden: Victorian women gardeners and the rise of the gardening advice text', *Victorian Literature and Culture* 36, nr. 1 (2008): 4.

²⁷⁸ Bilston, 'Queens of the garden', 4-5.

consistente aandacht en zelfs opoffering nodig waren – eigenschappen die in de 19e eeuw eerder een vrouwelijke connotatie hadden. In dezelfde lijn benadrukken verschillende auteurs de spirituele, soms religieuze verdiensten die aan de tuinbouw gekoppeld konden worden: “Cultivez des plantes, car c’est une récréation de l’esprit, un exercice agréable, une étude féconde en observations, et qui tend à élever l’âme vers l’Auteur de tout ce qui existe.”²⁷⁹

Daarnaast zetten vooral mannelijke auteurs sterk in op het idee dat de tuin een verlengde was van de private sfeer, “safe from the dangers of political agitation and from the temptations of vice”.²⁸⁰ Met name door de toenemende efficiëntie en bijgevolg dalende prijs van vlakglas kwamen serres steeds meer binnen het bereik van de middenklasse, die de plantenkassen vaak aan de woning bouwde.²⁸¹ In zekere zin wordt in de serre deze ‘veilige’ atmosfeer nog concreter, aangezien die vaak aan het huis gebouwd is en in principe de buitenwereld naar de binnenruimte verplaatst, en ze dus letterlijk ‘domesticeert’ door het onder de glazen constructie te plaatsen. Een immanent risico in deze ‘beschermd’ ruimte is dat ze evengoed als beklemmend en opgesloten kan aanvoelen, en vaak wordt de serre als concept gelieerd aan patriarchale denkkaders en praktijken die verhinderen dat vrouwen kunnen toetreden tot de traditioneel mannelijk geconnoteerde buitenwereld.²⁸² Deze context leest Kathleen Laycock in *Young lady in a conservatory* (afb. 66) door Jane Maria Bowkett (1837-1891). Bowkett maakte commercieel succesvol werk waarin vooral domestieke genretaferelen op een positieve receptie konden rekenen.²⁸³ Haar oeuvre wordt vaak geïnterpreteerd als conventioneel en conform aan traditionele maatschappijvisies. Zo kan de scène op het eerste gezicht geïnterpreteerd worden als conform aan Ruskins contemporaine publicatie *Of queen’s gardens* (1864) een toonaangevende tekst die de verstrengeling tussen ‘vrouwelijkheid’ en bloemen met klem opnieuw bevestigde.²⁸⁴

Bowkett beeldt de jonge vrouw af tussen orchideeën, fuchsia’s en geraniums, en hoewel de attributen van de gieter en de handschoenen hintten naar haar arbeid, raakt ze hier de plant enkel licht en elegant aan. De grijze lucht die door het glas zichtbaar is, in contrast met de levendige kleuren binnen de serre, versterkt de sensorielle ervaring maar ook het artificiële karakter van de plantenkas. De grens tussen binnen en buiten wordt ostentatief verbeeld door de verticale metalen verbindingen die het glas bijeenhouden, maar die in de analyse van Kathleen Laycock tegelijk doen denken aan de tralies van een cel. Dat effect wordt in veel schilderijen omzeild door te kiezen voor een bepaald perspectief waardoor de verticaliteit afgezwakt wordt, of door de

²⁷⁹ ‘Quelques remarques relatives à la culture générale des plantes dans les Salons (1)’, *Journal d’horticulture pratique de la Belgique. Ou guide des amateurs et jardiniers* 11 (1854): 190. Met “l’Auteur” wordt vermoedelijk God bedoeld.

²⁸⁰ Dianne Harris, ‘Cultivating power: the language of feminism in women’s garden literature, 1870-1920’, *Landscape Journal* 13, nr. 2 (21 september 1994): 115, <https://doi.org/10.3368/lj.13.2.113>.

²⁸¹ Sparke, *Nature inside*, 29.

²⁸² Malevez, “‘Les douceurs de l’intimité’”, 122.

²⁸³ Laycock, Kathleen Mary, ‘Out of obscurity. The artist Jane Maria Bowkett (1837-1891)’ (Masterproef, Victoria, University of Victoria, 2009), 23.

²⁸⁴ Elaine Shefer, ‘Woman’s mission’, *Woman’s Art Journal* 7, nr. 1 (1986): 10.

glazen wand grotendeels te bedekken met planten – het aantal kunstwerken waarin de visuele parallel met gevangenistralies expliciet is, is dan ook beperkt.²⁸⁵

De witte jurk met korset, die beantwoordde aan het populaire silhouet van het ‘Watteau toilette’, signaleert enerzijds de welvaart van de vrouw, die zich kon veroorloven de modetrends te volgen, en benadrukt anderzijds het lichaam door de vergroting van het achterwerk. Het korset moet hinderlijk zijn geweest bij de fysieke arbeid die bij tuinbouw te pas komt, en ook het witte kledingstuk is geen praktische keuze als je met aarde en planten moet werken. De kleur van de jurk en de elegantie en ‘onschuld’ van haar bezigheden liggen in de lijn van de traditionele waarden van vrouwelijkheid en puurheid, maar tegelijk is de afbeelding ook seksueel geladen door de vervorming van het lichaam door het korset – de paarse accenten vestigen verder de aandacht op haar smalle taille en boezem. Deze connotatie wordt volgens de thesis van Kathleen Mary Laycock verder versterkt door de keuze voor een specifieke bloem: de vrouw raakt een lelie aan, waarvan de verticale meeldraden, de mannelijke reproductieorganen van de bloem, als fallische symboliek dienen. De helmknoppen zijn bovendien prominent bedekt met rode pollen (vooral zichtbaar in de rechterbloem), die het witte kledingstuk van de jonge vrouw dreigen te besmeuren.²⁸⁶



Afb. 66: Jane Maria Bowkett, *Young lady in a conservatory*, ca. 1873, olieverf op doek, afmetingen onbekend, Londen, Roy Miles Fine Paintings.

²⁸⁵ Zie eventueel bijvoorbeeld Afb. 77. Laycock, Kathleen Mary, ‘Out of obscurity’, 121.

²⁸⁶ Laycock, Kathleen Mary, ‘Out of obscurity’, 123.

In deze interpretatie dient de serre als context waarin verschillende, soms tegenstrijdige denkbeelden en waardesystemen samenkomen: een voorbeeldige, 'pure' vrouw vertoont de aan haar toegeschreven eigenschap van tedere zorgzaamheid, maar is tegelijk zo gekleed en gepositioneerd dat ze begeerlijk is voor de mannelijke kijker, wiens macht een latente dreiging vormt, uitgebeeld door de rode pollen en de ostentatieve afsluiting van de idylle van de buitenwereld.²⁸⁷ Hoewel de band tussen vrouwen en gedomesticeerde natuur in dit schilderij minder eenduidig is dan het op het eerste gezicht lijkt, werd deze associatie in verschillende discours telkens bevestigd en versterkt. In haar onderzoek naar de victoriaanse adviesliteratuur voor vrouwelijke tuinders haalt Sarah Bilston Michael Waters aan, die theoretiseert dat vrouwen in de literatuur maar op drie manieren worden voorgesteld in hun tuinen, "all of which sanction and seek to further high-conservative ideals of woman's limited social role: as light gardener (cutting, tying back roses); as matronly garden supervisor, involved in Ruskin's "sweet ordering, arrangement, and decision"; or as ornament or decorative spectacle."²⁸⁸ Deze observatie lijkt evenzeer toepasselijk op de visuele cultuur, in het bijzonder in de schilderkunst, mits enkele nuances (zie verder). Deze driedeling is vooral accuraat wanneer men vrouwen uit de bourgeoisie beschouwt – de werkende klasse wordt wel degelijk voorgesteld tijdens de uitvoering van actieve, vaak fysieke arbeid (zie 1.3), en kan bijgevolg niet accuraat in een van Waters' categorieën ingedeeld worden.

De figuur van de *matronly garden supervisor* wordt inderdaad in verschillende adviesboeken gepropageerd, zelfs specifiek door vrouwelijke auteurs. Ondanks de groeiende aanvaarding van vrouwen in de horticulturele praktijk, waren er verschillende knelpunten die deze goedkeuring precair maakten en die door schrijfsters verantwoord of omzeild moesten worden. Zij gingen bijgevolg vaak voorzichtig om met hun groeiende zeggenschap in de horticulturele sfeer. Een tactiek die veel schrijfsters toepasten was overdadige bescheidenheid, waarin formuleringen gebruikt werden die bijna de eigen kennis en autoriteit ondermijnden, om te vermijden dat ze de indruk gaven met mannelijke expertise te concurreren of om te voorkomen dat ze verweten werden zich te assertief op de stellen.²⁸⁹

Andere auteurs sloegen dergelijke behoedzaamheid echter in de wind en formuleerden openlijk kritiek op mannelijke inspraak in de horticulturele praktijk. Enerzijds werd de mannelijke tuinier gereduceerd tot assistent, wiens brute kracht de enige reden was voor zijn eventuele hulp in de tuin terwijl de burgervrouw instond voor alle intellectuele beslissingen, gaande van de keuze voor bepaalde bloemen en gewassen tot de samenstelling en compositie ervan in functie van een esthetisch geheel. De emanciperende kracht van de tuinbouw was voor het merendeel van de vrouwen afhankelijk van haar autoriteit over het creatieve en organiserende proces – een precaire

²⁸⁷ Laycock, Kathleen Mary, 'Out of obscurity', 124.

²⁸⁸ Bilston, 'Queens of the garden', 2.

²⁸⁹ Harris, 'Cultivating power', 115.

positie die snel in het gedrang kon komen door eigennuttige tuiniers of de botanische kennis die een echtgenoot al dan niet kon opdringen op de inrichting van de tuin en serre.²⁹⁰

Die soms moeizame dynamiek werd door Edouard Quetton afgebeeld in *In the palmhouse* (afb. 67). In een serre wordt een jonge dame afgebeeld, gekleed in een zijden rok of jurk en een geborduurd vest erboven, die elegant en eerder flauw naar een van de planten in de rechterhoek van het schilderij wijst. De tuinier volgt haar blik niet maar kijkt haar eerder schaapachtig aan, een gieter en plantenpotje in de hand. Het klassenverschil wordt snel duidelijk in de kledij van beide figuren, maar ook de interpersoonlijke dynamiek is sprekend: de vrouw geeft vermoedelijk een instructie aan de tuinier, maar haar verzorgde kledij, passieve gebaar en het gebrek aan gereedschappen of planten in haar handen impliceren dat zij het werk vermoedelijk niet zelf zal uitvoeren. De attributen van de man anderzijds maken duidelijk dat hij wel actief aan de slag gaat met de serre en de planten daarin, maar dat hij onderhevig is aan de coördinatie van de vrouw.

De rijzige woning die door het glasraam te zien is, bevestigt enerzijds de status van de vrouw, maar kan anderzijds geïnterpreteerd worden als een subtiele indicatie van waar zij traditioneel haar rol dient op te nemen, namelijk in de domestieke sfeer. In dit schilderij wordt de vrouw afgebeeld als iemand die macht heeft over de inrichting en het welvaren van de serre, maar enkel via haar instructies aan de tuinman in dienst. Het schilderij toont niet hoe zij zelf aan de slag zou gaan met de planten in de serre en impliceert via de kledij en houding dat dit geen activiteit is waar zij zich mee bezighoudt. Om de eventueel emanciperende connotaties van fysieke arbeid in de tuinbouw verder te ontcrachten, bevestigt haar woning op de achtergrond dat haar rol in de serre in de lijn ligt van haar traditioneel vrouwelijke rollen binnenshuis.

Quetton beeldde een gelijkaardige scène af in het werk *In the greenhouse* (afb. 68), waarin de machtsdynamiek echter anders is. In dit schilderij worden opnieuw een tuinman en een dame afgebeeld, die laatste in dit geval op iets hogere leeftijd. Aan haar kledij is moeilijk af te leiden uit welke klasse zij komt; ze zou een vrouw uit de bourgeoisie kunnen zijn, afgebeeld met de tuinman in haar dienst, of eventueel is zij zelf afkomstig uit de arbeidersklasse en krijgt zij bijvoorbeeld een rondleiding in de serre die in het bezit is van de familie waarbij zij in dienst is. In ieder geval is de tuinman aan het woord en duidt hij een plant aan met zijn wandelstok aan de rechterzijde van (of eventueel net buiten) het schilderij; met de linkerhand maakt hij een subtiel retorisch gebaar om zijn vertelling kracht bij te zetten. De vrouw lijkt te luisteren en mee te kijken, zonder met de planten te interageren. Los van de status van de vrouw in het schilderij lijkt in dit werk de tuinman meer recht van spreken te hebben en wordt hij voorgesteld als iemand die zijn kennis kan delen en zijn werk aan bezoekers kan en mag voorstellen.

Een derde samenwerkingsvorm wordt zichtbaar in een afbeelding uit *The flower garden: a handbook of practical garden lore* door Ida Bennett (1860-1925) uit 1903 (afb. 69).²⁹¹ Deze foto is een van de weinige in het boek waarop een mannelijke assistent te zien is, die in dit geval erg weinig omhanden heeft: de vrouw watert de planten, terwijl de tuinman toekijkt. Hier wordt de

²⁹⁰ Harris, 'Cultivating power', 20.

²⁹¹ Harris, 'Cultivating power', 120.

actie dus ondernomen door de vrouw, terwijl de man in deze momentopname een eerder passieve, zij het aandachtige houding aanneemt. Hoewel de relatie tussen vrouwen uit de bourgeoisie en hun tuinmannen zelden in de beeldcultuur lijken voor te komen, bewijzen de weinige voorbeelden meteen dat de dynamiek niet eenduidig was en er in de praktijk verschillende gender- en machtsrelaties bestonden waarin beide partijen meer of minder zeggenschap leken te hebben.



Afb. 67: Edouard Quitten, *In the palmhouse*, 1890, olieverf op paneel, 80 x 65 cm, private collective (veilinghuis Bonhams, 17 juni 2003, lot nr. 6).

Afb. 68: Edouard Quitten, *In the greenhouse*, 1877, olieverf op paneel, 64 x 46 cm, private collectie (veilinghuis Cheffins, 18 juni 2015, lot nr. 896).

Afb. 69: 'Manure water is a good way to apply animal fertilizer', 1903, foto, maker, bewaarplaats en afmetingen onbekend.

Afb. 70: Jessica Hayllar, *Fresh from the greenhouse*, 1885, olieverf op papier, bevestigd op karton, 38,1 x 27,9 cm, Londen, Richard Green.

De “sweet ordering, arrangement and decision” die de “matronly supervisor” in de tuin uitvoert, kunnen echter ook doorgetrokken worden naar de domestieke sfeer. Volgens *La Revue de l'Horticulture Belge et Étrangère* was het anno 1894 quasi onmogelijk een woonst te vinden die niet gedecoreerd was met planten en bloemen.²⁹² Daarnaast werd het in de steeds meer geïndustrialiseerde stedelijke centra duidelijk dat tuinieren in de buitenlucht essentieel was voor de fysieke en mentale gezondheid. In de realiteit werden dergelijke voorschriften praktisch verhinderd door pollutie en overbevolking – de minderbedeelden moesten zich daarom vaak tevreden stellen met planten en (zij het beperkte) horticulturele bezigheden binnenshuis.²⁹³

De schijnbaar onverzettelijke associatie tussen vrouwen en de domestieke sfeer betekende ook dat vrouwen verantwoordelijk werden geacht voor de inrichting van de woning. Dat narratief was omnipresent in de 19e-eeuwse maatschappij en werd ook geregeld (zij het niet altijd) door vrouwen als exclusief recht toegeëigend: “The making of a true home is really our peculiar and inalienable right – a right, which no man can take from us [...] It is a woman, and only a woman – and a woman all by herself, if she likes, and without any man to help her, who can turn a house into a home.”²⁹⁴ Orde, gezelligheid en zorgzaamheid binnenshuis werden beschouwd als een voorwaarde voor maatschappelijk welzijn – planten konden hieraan bijdragen door hun “soul-refreshing, heart-inspiring and eye-brightening” kwaliteiten.²⁹⁵

In *Le livre de la femme de ménage* besteedt Maria Du Caju een volledig hoofdstuk aan praktische richtlijnen voor het onderhoud van planten, en op welke manieren ze een bijdrage kunnen leveren aan het interieur:

Les fleurs naturelles et les plantes sont un luxe de bon goût et peu coûteux. Un bouquet de fleurs piquées dans un vase large plein de sable mouillé ou de mousse, une simple botte de fleurs de champs gracieusement arrangées, un bouquet de graminées fines, l’hiver, sont des ornements charmants. Les corbeilles suspendues, les jardinières, les pots de fleurs égayent la maison; on chiffonne à peu de frais de jolis cache-pots avec des étoffes ou du papier. Mais il ne faut pas oublier que les plantes demandent de l’air, de la lumière, des arrosages bien réglés.²⁹⁶

Niet alle bloemen in interieurs waren afkomstig uit serres – inheemse soorten die in tuinen groeiden konden ook tentoongesteld worden in de domestieke sfeer – maar om aan de rage voor exotische planten te beantwoorden, ontstond een netwerk van gespecialiseerde en commercieel gerichte plantenkassen.²⁹⁷ Bloemen die in serres gekweekt werden, waren ook statussymbolen.

²⁹² Stynen, “‘Une mode charmante’”, 217.

²⁹³ Stynen, “‘Une mode charmante’”, 220.

²⁹⁴ Clive Edwards, “‘Home is where the art is’: women, handicrafts and home improvements 1750–1900”, *Journal of Design History* 19, nr. 1 (01/032006): 17.

²⁹⁵ Edwards, “‘Home is where the art is’”, 17; Sparke, *Nature inside*, 38; Stynen, ‘Proeftuinen van burgerlijkheid’, 213; Malevez, “‘Les douceurs de l’intimité’”, 125.

²⁹⁶ Maria Du Caju, *Le livre de la femme de ménage. Deuxième partie: économie domestique, alimentation, hygiène, puériculture, horticulture* (Brussel: Lebègue, 1924), 108. De geboorte- en sterfdatum van Du Caju zijn nog niet teruggevonden.

²⁹⁷ Sparke, *Nature inside*, 50.

Dat kan een van de redenen zijn waarom de victoriaanse schilder Jessica Hayllar (1858-1940) in de titel van het schilderij van de indrukwekkende azalea in de Chinese vaas, specificeert dat de plant afkomstig is “fresh from the greenhouse” (afb. 70).

Het is daarom niet verbazend dat bloemstukken in vazen of bloempotten regelmatig voorkomen in interieurscènes in de schilderkunst. In sommige genrestukken worden de “matronly supervisor” en haar creatieve organisatievermogen zelfs specifiek verbeeld op microniveau, bijvoorbeeld in afbeeldingen van vrouwen die bloemen schikken.²⁹⁸ Die vaardigheid werd hoog ingeschat vanwege het benodigde artistieke inzicht: “Le bouquet était un langage, l’expression d’une idée souvent très compliquée et parfois même un dialogue [sic] tout entier, il n’est pas donné à tout le monde de connaître et d’apprécier l’art du bouquet à sa juste valeur.”²⁹⁹ Dit iconografische thema wordt door talloze kunstenaars herhaald; onder meer Frans Mortelmans heeft een tiental van die taferelen geschilderd (afb. 71, 72).³⁰⁰ De vrouwen bevinden zich in landelijke interieurs, een indruk bevestigd door hun kledij, en arrangeren boeketten.³⁰¹ In de werken komt het warme licht gefilterd binnen in de kamer en belicht het de kleurenweelde van het boeket. De vrouwen zijn verzonken in hun bezigheden. In combinatie met het vredevolle interieur zorgt dat voor een verstilde indruk, wat niet door iedere criticus gesmaakt werd: “[...] er is te veel romantische gevoeligheid in, en te weinig gevoel zonder meer.”³⁰²

Vermoedelijk verwant aan dit thema is Marie-Antoinette Marcottes schilderij van een meisje dat bloemen plukt: “Une toile fraîche, souriante, virginale, presque émue, est celle que possède Son Eminence l’archevêque de Malines et qui représente une jeune fille cueillant des fleurs. Tout est si pur, si caressant dans cette page, qu’on dirait une églogue de chasteté et d’innocence.”³⁰³ Het werk is nog niet teruggevonden, maar het sterk gendergeconnoteerde

²⁹⁸ Een van de meest toonaangevende boeken over bloemschikken werd geschreven door Miss A. E. Maling. Ze richtte zich expliciet en herhaaldelijk op een vrouwelijk publiek, en had vooral aandacht voor bloemen in de domestieke sfeer en het gebruik van bloemen in kledij. Sparke, *Nature inside*, 47.

²⁹⁹ ‘Ephémérides. Marchés des fleurs à Paris et à Bruxelles’, *Annales de la Société Royale d’Agriculture et de Botanique de Gand* 1 (1845): 215.

³⁰⁰ Het onderwerp van vrouwen die bloemen ordenen maakte ook allusie op de traditionele allegorieën voor de reukzin of de lente. Een verdere analyse van dit niche-onderwerp valt buiten het bereik van dit onderzoek, maar andere voorbeelden van dit onderwerp, zoals Edgar Degas’ *Portrait de Madame René Degas* (1873, New Orleans Museum of Art) en Frédéric Bazilles *Young woman with peonies* (1870, National Gallery of Art), zijn te vinden in MacDonald e.a., *Working among Flowers*, 100, 120, 199.

³⁰¹ Hostyn, Schiltz, en Schiltz, *Frans Mortelmans, 1865-1936*, 243; Norbert Hostyn, Ivo Schiltz, en Dirk Schiltz, red., *Frans Mortelmans, 1865-1936. Virtuoso bloemenschilder* (Antwerpen: Standaard, 2009), 54.

³⁰² ‘Letteren en kunst - schilderkunst te Antwerpen. F. Mortelmans en W. van Riet’, *De Maasbode*, 27 maart 1927, 2.

³⁰³ ‘Canton de Nogent. Nos artistes’, *L’Echo Nogentais* 86, nr. 13 (21 februari 1904): 2. Het gaat hier om kardinaal Goossens, die ook volgens Martrin-Donos en Breuer de eigenaar is van het werk “Ceuillette de fleurs”. Charles Donos en A. Breuer, *Nos contemporains. Portraits et biographies des personnalités belges ou résidant en Belgique, connues par l’oeuvre littéraire, artistique ou scientifique, ou par l’action politique, par l’influence morale ou sociale* (Impr. économique, A. Breuer, 1904), 443.

taalgebruik getuigt van de kracht van het discours dat ook vertaald werd naar en gelezen werd in de schilderkunst.



Afb. 71: Frans Mortelmans, *Bloemenschikster*, datering onbekend, olieverf op doek, 37 x 50 cm, private collectie (veilinghuis De Vuyst, 12 mei 2007, lot nr. 233).

Afb. 72: Frans Mortelmans, *Huiskamer waarin een vrouw bloemen schikt in een vaas*, datering onbekend, olieverf op doek, 50 x 37 cm, private collectie (veilinghuis De Vuyst, 13 mei 2006, lot nr. 546).

2.1.2. ARBEID EN ELEGANTIE

Uit de adviesliteratuur kan echter verder afgeleid worden dat ook veel vrouwen uit de burgerij zelfstandig instonden voor de organisatie en verzorging van de tuin en regelmatig ook van de serre.³⁰⁴ Een logische consequentie van die verantwoordelijkheid is dat vrouwen naast het selecteren van de planten en de organisatie van de tuin en serre in functie van een esthetisch geheel, zelf de vaak fysieke arbeid uitvoerden die te pas kwam aan de verzorging van de planten, zoals het zaaien, verpotten en verplaatsen. In de schilderkunst worden die fysieke activiteiten echter zelden afgebeeld. Visueel bewijs van de actieve, lichamelijke uitdaging waaraan vrouwelijke tuinders zich waagden, is enkel gevonden in foto's van horticulturele scholen voor meisjes, die vanaf 1900 de mogelijkheid boden aan de middenklasse om een respectabele carrière uit te bouwen (afb. 73, 74).³⁰⁵ In die scholen werden theoretische en praktische kennis gecombineerd met als doel aan jonge vrouwen de mogelijkheid te bieden professioneel en zelfstandig te worden zonder aan waardigheid of familiale trots te moeten inboeten.³⁰⁶ Net zoals

³⁰⁴ Wilkinson, 'The development of gardening as a leisure activity', 5.

³⁰⁵ Marsha L. Richmond, 'Horticulture as a profession for middle-class German and Austrian women, 1890–1940', *Endeavour* 48, nr. 2 (1 juni 2024), 1.

³⁰⁶ Richmond, 'Horticulture as a profession', 7.

in veel adviesliteratuur geschreven door vrouwen werd het bestaan van die scholen verdedigd door te benadrukken dat ze de mannelijke expertise niet in het nauw willen brengen, maar in de plaats daarvan hun typisch 'vrouwelijke' kwaliteiten ontwikkelen: "lady gardeners ... do not wish to supplant able, clever men head-gardeners, nor even to compete with them. They do desire, however, to assist as far as their strength allows, by lending intelligence, good taste, refinement, towards securing better cultivation of our great country."³⁰⁷

Ondanks deze verantwoording was fysieke arbeid een noodzakelijke vaardigheid in het curriculum: "Here, there, everywhere, are girls and women at work with rake or hoe, wheelbarrow or spade, and it is borne in upon one that the entire work of that large tract of land is done by the hands of delicately nurtured women."³⁰⁸ Foto's die gemaakt werden op deze scholen lijken voorlopig een van de weinige casussen waarop de fysieke arbeid door vrouwelijke tuiniers uit de bourgeoisie niet verhuuld wordt en waarop effectief 'nuttige' handelingen afgebeeld worden, in plaats van elegantie en tederheid te ensceneren. In schilderijen daarentegen worden vrouwen uit de bourgeoisie hoogstens afgebeeld als "light gardeners"; ze voeren met andere woorden 'lichte', i.e. elegante en fysiek weinig uitdagende acties uit zoals het bij snoeien of vooral louter aanraken van een plant of bloem (afb. 77-79). In die schilderijen zorgen de vrouwen met veel tederheid en voorzichtigheid, met "soins affectueux", voor de planten, conform de kwaliteiten die aan vrouwen toegeschreven werden.³⁰⁹ Een vergelijkbare afbeelding van dit teder maar eerder passief zorgdragen kan ook herkend worden in afbeeldingen van vrouwen die interageren met gedomesticeerde dieren in de serre (afb. 80-83).³¹⁰ Hamlett en Strange beargumenteren dat huisdieren een artificiële categorie zijn, beladen met connotaties van temming en gevangenschap, exotisme (in het bijzonder bij vogels) maar ook emotionele connectie en quasi-moederlijke zorg, in het bijzonder door vrouwen.³¹¹

Tegelijk bevestigen deze elegante afbeeldingen van de tuinbouw als een aangenaam, zelfs ontspannend tijdverdrijf (in plaats van actieve, soms moeizame arbeid) de economische en sociale status van de vrouwen die de tijd hebben om zich bezig te houden met vrijblijvend amusement. De kledij is allesbehalve praktisch of afgestemd op horticulturele bezigheden – ze zijn daarentegen net en vaak weelderig aangekleed om hun status te bevestigen en het visueel plezier voor de kijker te vergroten. Dat wordt versterkt door de houding van de vrouwen, die in het overgrote deel van de werken rechtop staan, vaak met een lichte contrapposto die de elegantie van het lichaam benadrukt. Daarnaast worden de vrouwen zelden afgebeeld met tuinbouwgereedschap – de handelingen die zij uitvoeren, kunnen de facto weinig praktisch of nuttig zijn.

³⁰⁷ Richmond, 'Horticulture as a profession', 8. Gelijkaardige scholen bestonden overigens ook voor mannelijke studenten, in België onder meer in Vilvoorde en Ter Hulpen (afb. 75, 76).

³⁰⁸ Richmond, 'Horticulture as a profession', 7.

³⁰⁹ Edouard Sarradin, 'Notes d'art. Mlle M.-A. Marcotte – M. Gabriel Nicolet', *Journal des Débats Politiques et Littéraires* 117, nr. 312 (10 november 1905): 3.

³¹⁰ Warren en Woods, *Glass Houses*, 129.

³¹¹ Jane Hamlett en Julie-Marie Strange, *Pet revolution. Animals and the making of modern British life* (Londen: Reaktion Books, 2023), 10, 51, 189.



Afb. 73: Gartenbauschulerinnen bei der Traubenernte. 1905, foto, fotograaf, bewaarplaats en afmetingen onbekend.

Afb. 74: Studenten van de Fruit en Horticulturele School voor Vrouwen in Holtenau, bij Kiel. 1913, foto, fotograaf, bewaarplaats en afmetingen onbekend.

Afb. 75: Fotograaf onbekend, *École d'Horticulture de l'État à Vilvorde*, eind 19e - begin 20e eeuw, postkaart, ca. 10,5 x 14,8 cm, Gent, Universiteitsbibliotheek, BRKZ.TOPO.459.G.05.

Afb. 76: Fotograaf onbekend, *La Hulpe. École Provinciale d'Horticulture*, eind 19e - begin 20e eeuw, postkaart, ca. 10,5 x 14,8 cm, Gent, Universiteitsbibliotheek, BRKZ.TOPO.453.M.03.



Afb. 77: Edouard Quitten, *Au jardin*, datering onbekend, olieverf op doek, 51 x 34 cm, Brussel, private collectie (veilinghuis Horta, 22 april 2025, lot nr. 465).

Afb. 78: Alberto Pisa, *A hothouse flower*, datering onbekend, olieverf op doek, 100,4 x 67,3 cm, private collectie (veilinghuis Bonhams, 3 juni 2018, lot nr. 154).

Afb. 79: Alexander Mark Rossi, *In the summerhouse*, datering onbekend, olieverf op karton, 34 x 23 cm, private collectie (veilinghuis Sotheby's, 11 april 1988, lot nr. 248).

Afb. 80: Robert Payton Reid, *The pet dove*, datering onbekend, olieverf op doek, 66 x 51 cm, private collectie.



Afb. 81: Otto Eerelman, *Vrouw in een serre*,
datering, medium, afmetingen en locatie
onbekend.

Afb. 82: Otto Eerelman, *In de serre*, 1874,
aquarel op papier, 53,3 x 35,3 cm, private
collectie, verkocht door Mark Smit.

Afb. 83: George Goodwin Kilburne, *Dora,
laughing held the dog up childishly to smell the
flowers*, 1874, olieverf op doek, 36 x 25,5 cm,
private collectie.

In zekere zin worden de arbeid, de toewijding en de tijd die de vrouwen mogelijk in de planten geïnvesteerd hebben niet afgebeeld in die schilderijen. Het is vanzelfsprekend dat zij de planten wel degelijk aanraakten en snoeiden, maar er kan worden aangenomen dat zij in de meeste gevallen meer complexe en fysiek uitdagende taken op zich namen, los van of zij professionele hulp ter beschikking hadden. Toch worden in deze schilderijen de horticulturele bezigheden gereduceerd tot lichte en gracieuze handelingen, die op die manier visueel aan het licht brengen welke waarden en associaties de horticultuur voor vrouwen acceptabel maakten als 'tijdverdrijf'. Dergelijke elegante voorstellingen waren vermoedelijk ook commercieel interessant. Zo is het opmerkelijk dat de Nederlandse schilder Otto Eerelman (1839-1926) twee quasi identieke voorstellingen schilderde waarin enkel de kledij en het haar van de vrouw aangepast lijken aan de voorkeur van de potentiële koper (afb. 81, 82).³¹² Dat fysiek werk uitgevoerd door vrouwen uit de bourgeoisie bijna afwezig lijkt te zijn binnen de visuele cultuur signaleert in die zin ook dat precies dat aspect van de tuinbouw een knelpunt was dat de toegang voor vrouwen tot deze praktijk onzeker maakte en daarom zowel in de visuele cultuur als in de literatuur omzeild of verantwoord moest worden.³¹³

Anderzijds kan er ook beargumenteerd worden dat de schilderijen die vrouwen afbeelden in interactie met de planten in hun serre in zekere zin erkenning geven aan hun specialiteiten en horticulturele vermogens.³¹⁴ De traditionele band tussen vrouwen en bloemen zorgde ervoor dat vrouwen toegang kregen tot een kennisdomein waarin ze zich konden specialiseren, waarin ze praktische en zelfs theoretische kennis konden verwerven en delen, waarin ze expert konden worden. Schilderijen van die vrouwen zijn in eerste instantie verantwoord en geïnspireerd door deze conventionele associaties en verwachtingspatronen, maar tegelijk beelden ze vrouwen af in een domein waar zij hun plek als specialisten opgeëist hebben, los van het feit dat de bijbehorende fysieke arbeid ontbreekt omdat die niet strookte met de verwachtingen omtrent vrouwelijke lichamelijke en activiteit. De vrouwen worden in principe afgebeeld met het resultaat van hun werk, met het esthetisch geheel dat ze gecreëerd hebben, al blijft het werkproces vaak onzichtbaar.

Die tweevoudige dynamiek kan verder geïllustreerd worden aan de hand van een vergelijking tussen twee werken van James Tissot (1836-1902): *Chrysanthemums* (afb. 84) en *The bunch of lilacs* (afb. 85). In *Floral femininity* beargumenteert Annette Stott dat een hernieuwde voorstelling van de band tussen vrouwen en bloemen ontwikkeld werd in de schilderkunst als reactie op de opkomst van de *new woman* in de Verenigde Staten. In die werken worden techniek, compositie en kleurgebruik ingezet om het vrouwelijke model zo veel mogelijk te doen lijken op de bloemen die haar omringen, om zo te herbevestigen dat de 'natuurlijke' rol van vrouwen uit

³¹² Dank aan Dr. Apolline Malevez voor dit inzicht.

³¹³ Stylen, 'Proeftuinen van burgerlijkheid', 211-2.

³¹⁴ Dit argument is geïnspireerd door de denkwijze uiteengezet in: Ulrike Müller en Marjan Sterckx, 'In the picture. The emergence of the female amateur in fin-de-siècle exhibition posters in Brussels', *Nineteenth-Century Art Worldwide* 21, nr. 3 (2022): 24-55.

de bourgeoisie lag in het domein van de bloem en de waarden en kwaliteiten die daarmee geassocieerd werden: afhankelijkheid, passiviteit, elegantie, charme, onschuld ...³¹⁵

In Tissot's *Chrysanthemums* (afb. 84), vermoedelijk geschilderd in de plantenkas waarmee zijn woning was uitgerust, bevindt een vrouw zich te midden van chrysanten in witte, rode, oranje, roze en gele tinten.³¹⁶ Visueel versmelt ze met de bloemenweelde door de kleuren in haar kledij: een witte jurk en een lichtgele sjaal en hoed waarvan de decoratie aan de voorzijde de vorm van de bloemen lijkt te spiegelen. Zelfs haar rode haren worden gespiegeld in de oranje chrysanten. De enige kleuren die niet in de planten terugkeren, zijn de zwarte accenten in het bont rond haar hals en het lint rond de hoed, alsook de donkergrijze onderrok – geen van beide vallen echter uit de toon omdat ze ook geëchood worden in de schaduw tussen de stengels achter haar rug. Het ondiepe beeldvlak en de positionering van de vrouw midden in de massa bloemen versterkt de ervaring van een rijkelijk gevulde, soms overvolle serre, waar de buitenwereld quasi verdwenen lijkt te zijn – enkel in de linker bovenhoek van het schilderij kan een fragment van de glasconstructie herkend worden. Vergelijkbare visuele strategieën zijn gebruikt in *The bunch of lilacs* (afb. 85): de vrouw bevindt zich in een volle, ondiepe ruimte en haar kledij echoot de textuur en kleur van de vaas bloemen. Dat is niet het geval in *The bunch of lilacs*, waar de kledij contrasteert met de omgeving – de lichte pastels tekenen zich sterk af tegen de groene en bruine tinten in de achtergrond.



Afb. 84: James Tissot, *Chrysanthemums*, ca. 1874-1876, olieverf op doek, 118,4 x 76,2 cm, Williamstown, The Clark Institute, inv. nr.1994.2.

Afb. 85: James Tissot, *The bunch of lilacs*, ca. 1875, olieverf op doek, afmetingen onbekend, private collectie.

³¹⁵ Stott, 'Floral femininity', 61-2.

³¹⁶ Samantha Burton, 'Canadian girls in London. Negotiating home and away in the British world at the turn of the twentieth century' (Doctoraatsverhandeling, Montreal, McGill University, 2012), 324.

In beide werken vormt de visuele symbiose tussen de vrouw en de bloemen een artistieke vertaling van de gelijkschakeling van bloemen aan stereotiep vrouwelijke kwaliteiten. Maar waar het model in *The bunch of lilacs* elegant poseert met het boeket, inspelend op de aantrekkingskracht van de passieve schoonheid van het vrouwelijk lichaam en de bloem, interageert de vrouw in *Chrysanthemums* met de bloemen rondom haar: ze lijkt een bloempot in het voorplan te willen verschuiven en ondersteunt daarvoor de lange stengels – ze voert met andere woorden een concrete actie uit met een direct nut of doel. Haar vervaagde gezichtstrekken en haar licht opgetrokken wenkbrauwen suggereren zelfs dat we haar midden in haar bezigheden storen en ze zich eerder abrupt naar de kijker heeft gedraaid.³¹⁷ Ze is respectabel maar niet zeer rijkelijk aangekleed, en ze heeft haar mouwen overgeplooid en een sjaal om de rug gebonden zodat de kledij het fysieke werk niet verhindert – in tegenstelling tot de vrouw in *The bunch of lilacs*, die gekleed is in een zeer weelderige, volumineuze en onpraktische jurk. Daarnaast is dit een van de weinige werken die een vrouw gehurkt afbeelden, en niet al staand of elegant gelegen of gezeten – ze buigt laag bij de grond voorover om de pot te kunnen verschuiven.

In die schilderijen wordt dus ingespeeld op de traditionele verstrengeling van vrouwen en bloemen, maar tegelijk wordt de praktische expertise die vrouwen verwierven door hun toelating tot het horticulturele kennisveld expliciet afgebeeld in *Chrysanthemums*. Bijgevolg wordt in dit werk erkenning gegeven aan de bijdragen die zij deden aan tuinen en serres door ze te organiseren tot esthetische gehelen en die idylle in stand te houden dankzij hun arbeid en verworven expertise.

2.2. ONTSPANNING, VISUEEL GENOT EN EEN SCALA AAN SOCIALE DYNAMIEKEN

2.2.1. DOMESTIEKE WAARDEN EN PUBLIEKE PROFILERING

Tegenover de magere representatie van actieve arbeid in serres staan talloze afbeeldingen van ontspanning, vermaak en sociale interactie. Een scala aan vrijetijdsbestedingen werd in de serre beleefd en geschilderd, gaande van afgezonderd lezen over verschillende uitingen van moederschap tot romantische intriges. De serre was een grijze zone, tussen binnen en buiten, tussen de private en publieke sfeer, waarin verschillende dynamieken van sociabiliteit mogelijk werden. De nuanceverschillen in terminologie voor plantenkassen maken die waaier van mogelijkheden zichtbaar – zij het zeker niet absoluut. De *wintergarden* (wintertuin) en de

³¹⁷ 'Chrysanthemums, James Tissot', The Clark Museum, 17 april 2025, [https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/chrysanthemums-\(1\)](https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/chrysanthemums-(1)).

conservatory bevinden zich in zekere zin aan de uiteinden van het spectrum; ze vertegenwoordigen respectievelijk de openbare en domestieke sfeer.³¹⁸ Toch waren in wintertuinen mogelijkheden tot afscheiding en privacy, en konden in domestieke serres verschillende sociale activiteiten plaatsvinden.

Opvallend genoeg kennen beide variaties een simultane bloei in de tweede helft van de 19e eeuw.³¹⁹ In wintertuinen werden educatieve doeleinden en openbaar entertainment gecombineerd, zij het vaak met moeite.³²⁰ De vroegste wintertuinen evolueerden in de meeste gevallen uit de indrukwekkende plantenkassen van botanische tuinen, die geleidelijk aan, vaak onder druk van financiële moeilijkheden, opengesteld werden voor het publiek.³²¹ Onder invloed van technologische evoluties, de dalende prijs van glasplaten en de groei van de stedelijke middenklasse met vrije tijd en koopkracht, werden reusachtige complexen uitgebouwd waarin plantenkassen zelf gecombineerd werden met uiteenlopende activiteiten zoals zoos, restaurants en winkelcentra, maar ook muziekoptredens en horticulturele shows.³²² De wintertuin werd bijgevolg aangeprezen als de ideale spendering van vrije tijd, het hele jaar door: “[...] le jardin d’hiver pourra réunir tous les agréments et tous les délasséments que l’on cherche en vain dans nos établissements publics assez négligés, dans nos promenades poudreuses, sans ombre, sans air et sans fraîcheur pendant l’été, et si insupportables pendant la mauvaise saison.”³²³ Ook de werkende klasse werd onder het doelpubliek gerekend: educatieve en bevredigende bezigheden moesten het groeiende alcoholgebruik tegengaan en sociale onrust sussen – het is echter sprekend dat die bevolkingsgroep volledig afwezig is in schilderkunstige representaties van wintertuinen.³²⁴ Daarnaast is het opvallend dat afbeeldingen van wintertuinen tout court in de schilderkunst zeer uitzonderlijk zijn; vooral in drukwerk worden de indrukwekkende natuur en architectuur en het grote aantal bezoekers in beeld gebracht (afb. 86).

³¹⁸ Koppelkamm en Talbot, *Glasshouses and wintergardens*, 9. In het Nederlands is het onderscheid tussen de bestaande terminologie, met uitzondering van de wintertuin, minder helder. De *conservatory* zal in dit onderzoek vertaald worden als serre of plantenkas, met indien nodig de bijkomende specificering ‘domestiek’.

³¹⁹ Warren en Woods, *Glass houses*, 128; Bilston, ‘Queens of the garden’, 1.

³²⁰ Sparke, “‘Covered promenades for wet weather’”, 21’. Voor de casus van de botanische tuin van Brussel, zie Stynen, ‘Proeftuinen van burgerlijkheid’, 36.

³²¹ Sparke, *Nature inside*, 22; Stynen, ‘Proeftuinen van burgerlijkheid’, 365.

³²² Hix, *The glass house*, 130-2, 163; Sparke, “‘Covered promenades for wet weather’”, 25; Patricia Pringle, ‘The wintergarden’, *Interiors* 4, nr. 1 (maart 2013): 81, <https://doi.org/10.2752/204191213X13601683874208>.

³²³ Charles François Antoine M.N., ‘L’histoire de l’horticulture contemporaine. De l’horticulture urbaines et des jardins d’hiver’, *Annales de la Société Royale d’Agriculture et de Botanique de Gand* 3 (1847): 29.

³²⁴ Sparke, “‘Covered promenades for wet weather’”, 2, 5, 21. Voor de populistische en republikeinse idealen die Loudon en Paxton aan de serrecultuur koppelden, zie Isobel Armstrong, *Victorian glassworlds. Glass culture and the imagination 1830-1880*, ACLS Humanities E-Book (Oxford: Oxford University Press, 2008), 167-188.



Afb. 86: *The wintergarden at the contemplated Palace of the People, Muswell Hill, 1859*, vermoedelijk fotogravure, afmetingen, maker en bewaarplaats onbekend.

De wintertuin werd beschouwd als een noodzaak in de stedelijke context, waarin een groeiende behoefte gevoeld werd om te 'ontsnappen' in een groene, exuberante fantasiewereld – een “dream house of the collective.”³²⁵ De horticulturele interesse in planten moest bijgevolg plaatsmaken voor commercieel gewin en de creatie van een ‘exotische’ idylle, ter bevordering van een algemeen gevoel van welbehagen.³²⁶ In de wintertuin werd een balans gezocht tussen veiligheid en herkenbaarheid enerzijds (op basis van gelijkenissen met domestieke serres) en een escapistische droom, ver weg van de grijze stad en de dagelijkse taken anderzijds – een combinatie die ideaal was om tot relaxatie en consumptie aan te zetten.³²⁷ Charme en luxe stonden boven waarachtigheid en er werd veel belang gehecht aan het in stand houden van de artificiële illusie: “It is to imitate the rich disorder of a virgin forest by artistically cancelling all obvious traces of artifice, and if possible hiding all material evidence that one is walking under a glass roof.”³²⁸ Paul Emile De Puydt (1810-1891), botanicus en auteur van *Les plantes de serre*, had een gelijkaardige mening over de planten in wintertuinen: “Il faut, autant que possible, que ce soit encore la nature,

³²⁵ Pringle, ‘The wintergarden’, 88.

³²⁶ Armstrong, *Victorian glassworlds*, 158; Koppelkamm en Talbot, *Glasshouses and wintergardens*, 31, 41-2; Burton, ‘Canadian girls in London’, 311; Pringle, ‘The wintergarden’, 86.

³²⁷ Sparke, *Nature inside*, 65; Pringle, ‘The wintergarden’, 88; Armstrong, *Victorian glassworlds*, 133.

³²⁸ Koppelkamm en Talbot, *Glasshouses and wintergardens*, 40.

mais la nature revue et corrigée, la nature moins le désordre, moins le dépérissement et la mort, toujours jeune et vigoureuse, fraîche, attrayante et parfumée, toujours en toilette de fête.”³²⁹

Zoals besproken vergde de instandhouding van die illusie handenvol toegewijd werk, in wintertuinen maar ook in domestieke serres. De interesse van de bourgeoisie in plantenkassen aangebouwd aan woningen betekende een tweede afgeleide van kweekkassen en botanische serres, waarbij die architectuur en de planten erin in een nieuwe context werden geplaatst. De botanische drijfveer is hier minder prominent – in de plaats daarvan werden deze serres of *conservatories* gerekend tot het interieur en waren ze bij uitstek de locatie voor meer intieme sociale bijeenkomsten.³³⁰ Ze konden ontworpen worden door architecten, maar vooral vanaf de jaren 1870 werden massageproduceerde modellen schering en inslag.³³¹ De verregaande vormelijke mogelijkheden van gietijzer maakten serres in allerlei modebewuste (vaak eclectische of pseudohistorische) stijlen mogelijk.³³²

Ze werden idealiter aan de zuidelijke zijde van de woning gebouwd om het zonlicht maximaal te kunnen benutten en werden hoofdzakelijk verbonden met ontvangst- of ontbijtkamers.³³³ Die directe link versterkte de associatie met de vrouwelijke bewoners van het huis. Een van de grootste motivaties om de serre aan te bouwen aan de woning was overigens het gemak waarmee vrouwen de ruimte konden bereiken, in plaats van de tuin te moeten betreden bij slecht weer.³³⁴ Loudon benadrukte de ‘natuurlijke’ alliantie tussen vrouwen en interieurs, maar ook de conventionele associaties van vrouwen met bloemen- en plantenzorg en esthetische decoratie maakten van de domestieke serre een ‘vrouwelijke’ ruimte bij uitstek.³³⁵ Planten werden getransformeerd tot culturele objecten met een symbolische en esthetische waarde, en getuigden van de kennis en smaak van burgervrouwen.³³⁶ Parallel aan de wintertuinen versterkte de assimilatie van uitheemse planten in domestieke serres het escapistische effect – door de buitenwereld binnen te trekken kon de inwoner zich fictief in die buitenwereld wanen.³³⁷ Tegelijk, door de associatie van het huiselijke en vrouwelijke met het moreel goede, ontmantelde die ‘temming’ van exotische soorten de angsten voor hybriditeit en besmetting die het koloniale regime met zich meebracht (zie 1.2.2).³³⁸

³²⁹ Stynen, ‘Proeftuinen van burgerlijkheid’, 198. Paul-Emile De Puydt was de auteur van *Les plantes de serre. Traité théorique et pratique de la culture de toutes les plantes qui demandent un abri sous le climat de la Belgique* (Mons: Monceaux, 1866).

³³⁰ Thompson, ‘Georgian and Regency conservatories’.

³³¹ Warren en Woods, *Glass houses*, 156.

³³² Koppelkamm en Talbot, *Glasshouses and wintergardens*, 44.

³³³ Thompson, ‘Georgian and Regency conservatories’, 39, 41.

³³⁴ Sparke, *Nature inside*, 26; Thompson, ‘Georgian and Regency conservatories’, 42.

³³⁵ Thompson, ‘Georgian and Regency conservatories’, 44.

³³⁶ Sparke, *Nature inside*, 29, 34.

³³⁷ Sparke, *Nature inside*, 38; Burton, ‘Canadian girls in London’, 321.

³³⁸ Burton, ‘Canadian girls in London’, 334.

De grenzen tussen binnen en buiten, interieur en exterieur, privaat en publiek zijn in serres dus vaag en flexibel, en beide polen zijn vanuit verschillende perspectieven verstrengeld. Een aanzienlijk deel van het sociale leven dat tot dan toe binnenshuis plaatsvond, werd verplaatst naar de publieke sfeer van de wintertuin – het gebruik van planten stelde vooral vrouwelijke bezoekers op hun gemak in nieuwe openbare ruimtes die voor hen toegankelijk werden.³³⁹ In publieke wintertuinen bevond men zich in het gezelschap van een groot aantal vreemdelingen, waardoor anonimiteit maar ook observatie, *to see and be seen*, mogelijk werd.³⁴⁰ Ook private serres en tuinen werden loci voor intiemere sociale interactie, bijvoorbeeld om horticultureel advies uit te wisselen. Ze zijn in die zin zowel een verlengde van de domestieke sfeer als de plek waar externe invloeden, gaande van sociale interactie tot koloniale connecties, hun ingang vonden.³⁴¹

De ervaring van vrouwen van deze complexiteit van de natuur in de stad wordt door Greg M. Thomas onderzocht in het specifieke geval van de Parijse parken. In zijn analyse beschrijft hij de openbare parken als publieke ruimtes waar in het bijzonder uitingen van moederschap plaatsvonden – door de relocatie van dit deel van het private leven naar het park werd die ruimte gedomineerd door de vrouwelijke blik en uitingen van domestieke waarden, werk en ontspanning.³⁴² De strakke opdeling tussen de private, vrouwelijk gedefinieerde sfeer en de publieke sfeer als het terrein van mannen wordt hier genuanceerd, en de casus van het publieke park illustreert dat vrouwen, door in te zetten op de conventionele waardering van moederschap, ook invloed hadden op de ervaring van moderniteit in de openbare ruimte.³⁴³

Ook serres waren een belangrijke locus voor opvoeding en moeder-kindrelaties. Het is echter opmerkelijk dat het merendeel van deze schilderijen zich relatief expliciet afspeelt in domestieke kassen, en niet zozeer in publieke wintertuinen. Het is waarschijnlijk dat de entertainmentfunctie van wintertuinen meer gericht was op de ontspanning en sociabiliteit van volwassenen en dat er, in tegenstelling tot in parken, weinig infrastructuur voorzien was om kinderen te kunnen verzorgen of bezighouden, maar hierover is verder onderzoek genodigd.³⁴⁴ De meeste schilderijen situeren het moederschap dus eerder in een private, huiselijke omgeving

³³⁹ Sparke, *Nature inside*, 51-2; Sparke, “Covered promenades for wet weather”, 13.

³⁴⁰ Sparke, “Covered promenades for wet weather”, 27-8.

³⁴¹ Burton, ‘Canadian girls in London’, 309-10.

³⁴² Greg M. Thomas, ‘Women in public: the display of femininity in the parks of Paris’, in *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*, onder redactie van Aruna D’Souza en Tom McDonough (Manchester: Manchester University Press, 2006), 36-8. Linda Nochlin voegt hier de noodzakelijke voetnoot toe dat de sociale aanvaarding van vrouwen in publieke parken afhankelijk was van praktische beperkingen zoals het moment van de dag en de aanwezigheid van een chaperonne. Linda Nochlin, ‘Afterword’, in *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*, onder redactie van Aruna D’Souza en Tom McDonough (Manchester: Manchester University Press, 2006), 173.

³⁴³ Thomas benadrukt dat de aanvaarding van vrouwen in publieke parken grotendeels stelde op de status die ook aan mannen werd toegeschreven door het hebben van een gezin, in die mate dat het publiek demonstreren van de kernfamilie een belangrijke uiting werd van het succes en de moderniteit van de vader. Thomas, ‘Women in public’, 36-8.

³⁴⁴ Thomas, ‘Women in public’, 41.

(ook staat het onderscheid tussen binnen en buiten in die ruimte zoals besproken onder druk). Zo beeldde Mihály Munkácsy, een Hongaarse schilder die het merendeel van zijn carrière in Frankrijk en Duitsland doorbracht, talloze scènes af van moeders met kinderen in interieurs. In vier scènes wordt de locatie van een aangebouwde serre gesignaleerd door een enorm raam op de achtergrond.³⁴⁵ Die kas heeft echter proportioneel veel massieve muur en huiselijke meubels – die overigens hernomen worden in de verschillende scènes. Zo komen het kamerscherm, het tapijt en de rode sofa terug. De vier scènes lijken telkens dezelfde locatie weer te geven en de aanwezigheid van het kamerscherm, dat ook te zien is op een foto van zijn atelier in Parijs, zou kunnen doen vermoeden dat de werken in zijn Parijse periode zijn gemaakt (1872-1887, afb. 87).³⁴⁶

In *Interior with a girl at the piano* (afb. 88) wordt een jong meisje afgebeeld aan de piano, terwijl haar moeder ontspannen luistert. De serre is gevuld met ‘exotische’ planten en objecten en op de tafel staat er thee en is een boeket te zien. Het geheel straalt welvaart en burgerlijke status uit, enerzijds door de materiële rijkdom die afgebeeld is maar ook door de vaardigheden van het meisje in de *arts d’agrément*s. In *In the greenhouse* (afb. 89) en *The little sugar thief* (afb. 90) is de connectie tussen moeder en dochter iets minder sterk. In beide gevallen is de moeder bezig met andere zaken: ze is respectievelijk in gesprek met een vriendin of ze is aan het slapen, en de dochter (die overigens hetzelfde meisje zou kunnen zijn) houdt zich alleen bezig. In het geval van *The little sugar thief* is het gevolg weinig voorbeeldig maar wel vertederend gedrag, in *In the greenhouse* lijkt het kind zich kalm bezig te houden met speelgoed.



Afb. 87: Mihály Munkácsy in zijn studio, schilderend. Fotograaf onbekend, ca. 1880-1890, foto, 21 x 28 cm, Photographs of artists in their Paris studios, 1880-1890. Archives of American Art, Smithsonian Institution, 3845.
Afb. 88: Mihály Munkácsy, *Interior with girl at the piano*, datering onbekend, olieverf op paneel, 95,5 x 128 cm, Csaba, Mihály Munkácsy Museum.

³⁴⁵ Voor zijn schilderij *Fete of the lady of the manor*, waarin dezelfde serre wordt afgebeeld, zie 1.3.1.

³⁴⁶ ‘The music room’, The MET – the collection, datering onbekend, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437170>.



Afb. 89: Mihály Munkácsy, *In the greenhouse*, datering onbekend, olieverf op paneel, 116,8 x 89,5 cm, locatie onbekend.

Afb. 90: Mihály Munkácsy, *The little sugar thief*, 1888, olieverf op doek, 91,4 x 118,1 cm, private collectie in New York (veilinghuis Christie's, 12 april 2007, lot nr. 4882060).



Afb. 91: Mary Lemon Waller, *Portrait of Elizabeth Cavendish and her son Tyrell*, datering, materiaal, afmetingen en locatie onbekend.

Afb. 92: Eduard Gaertner, *The family of Mr. Westphal in the conservatory*, 1836, olieverf op doek, 23,8 x 20 cm, New York, The MET, 2007.70.

Die communicatie van de sociale status door de combinatie van een indrukwekkende architectuur en botanische collectie met een deugdelijk gezin komt in verschillende schilderijen terug. Zo bijvoorbeeld in Mary Lemon Wallers (1851-1931) portret van Elisabeth Cavendish met, opmerkelijk, haar zoon (afb. 91). Cavendish' houding ligt in de lijn van de elegantie die werd verwacht van vrouwen bij horticulturele activiteiten (zie 2.1.2), maar hier voegt de aanwezigheid van haar zoon extra prestige en sociale waarde toe. Een vergelijkbare methode wordt ingezet in *The Family of Mr. Westphal in the Conservatory* (afb. 92) door de Duitser Eduard Gaertner (1801-1877), die enerzijds de rijkdom en de indrukwekkende collectie van de door horticultuur gepassioneerde opdrachtgever schildert, en anderzijds een voorbeeldige familie in beeld brengt.³⁴⁷ Het meisje links op het schilderij houdt een bloem in haar handje. De educatieve mogelijkheden van de serre werden door verschillende auteurs aangehaald en van moeders werd verwacht dat ze basiskennis over horticultuur met hun kinderen, in het bijzonder dochters, zouden delen.³⁴⁸ Charles Morren benadrukt het morele aspect dat aan de opvoeding gekoppeld werd:

“[...] si nos mères de famille, en coopérant au progrès de nos sociétés, montrent par leur exemple que la science des fleurs ne leur est pas étrangère, leurs filles en sentiront d'autant mieux les avantages qu'elles peuvent tirer de ces études. [...] quelle influence ne doit pas avoir sur l'âme et sur l'intelligence la vue de ces admirables merveilles que nous offre le domaine des fleurs! Le moral reçoit insensiblement l'effet des ces jouissances pures et l'on devient meilleur en s'instruisant davantage!”³⁴⁹

Het educatieve aspect is ook zichtbaar op het rechterpaneel van de diptiek door Henri Martin (afb. 44), maar kon ook op een meer creatieve, speelse manier aan bod komen, zoals zichtbaar is in werken van Edouard Quitten (afb. 93) en van Otto Eerelman (afb. 94). In die werken gaan de kinderen zelf aan de slag met de planten en gieters, of ze spelen in de serre zoals in Eerelmans werk.³⁵⁰ Het is opvallend dat de jongen in deze drie werken telkens het initiatief lijkt te nemen, terwijl het meisje toekijkt of helpt. Daarnaast beeldt Berthe Morisot (1841-1895) in *Dans la véranda* (afb. 95) haar dochter Julie af terwijl ze bloemen bekijkt en ordent – die vaardigheid, die hoog ingeschat werd voor bourgeois vrouwen (zie 2.1.1), werd dus al van jongs af aan aangemoedigd. In aanraking komen met de natuur werd gezien als een noodzakelijk aspect van de ontwikkeling en opvoeding van kinderen, en de serre (of zelfs gewoon de woning, afb. 96) bood het voordeel dat dit in een veilige omgeving kon gebeuren. Dat was noodzakelijk aangezien kinderen bescherming en zorg nodig hadden, net zoals de planten in de serre.³⁵¹

³⁴⁷ 'The family of Mr. Westphal in the conservatory', The MET – the collection, datering onbekend, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/439065>.

³⁴⁸ Armstrong, *Victorian glassworlds*, 181.

³⁴⁹ Morren, *Les femmes et les fleurs*, 32-3.

³⁵⁰ Deze serre lijkt opnieuw dezelfde als afgebeeld in afb. 81 en 82.

³⁵¹ Floor De Graaf en Anne Van Lienden, *Geschilderde tuinen. Tentoonstelling, Singer Laren, 05.06 - 26.08.2018*. (Zwolle: Waanders Uitgevers, 2018), 57; Sparke, *Nature inside*, 37.



Afb. 93: Edouard Quitten, *Children in the conservatory*, 1887, olieverf op paneel, 72 x 51 cm, private collectie (veilinghuis Leonard Joel, 8 mei 2011, lot nr. 200).

Afb. 94: Otto Eerelman, *Kinderen spelend bij een tobbe*, datering ongekend, olieverf op paneel, 40 x 30,6 cm, private collectie (veilinghuis Simonis Buunk, datering en lotnummer onbekend).

Afb. 95: Berthe Morisot, *Dans le véranda*, 1884, olieverf op doek, 81,2 x 100,2 cm, John C. Whitehead Collection.

Afb. 96: Meisje geeft de potplanten water. Carl Josefsson-Björk, 1916, glasnegatief, afmetingen onbekend, Bohusläns Museum, S14UM Fotosamlingen, UMFA53201:0133.

De link met de domestieke sfeer, en in het bijzonder de architectuur van het huis, was in zekere zin nog sterker in de variant van de veranda, die vooral in stedelijke woningen in Frankrijk en België succes kende.³⁵² In zijn analyse van de veranda benadrukt Vincent Heymans dat de term vooral wijst op een kamer van het huis, ‘utilisé dans le but de former un coin-salon intime à l’extrémité de la salle à manger, n’était nullement consacré à la culture exclusive des fleurs et des plantes.’³⁵³ Hoewel de term ook door hem wordt gebruikt wanneer het proportionele aandeel van glas aanzienlijk is in een kamer, is de term ook toepasselijk op een hybride vorm waarin een grote hoeveelheid massieve muur en meubilair aanwezig is in combinatie met (in plaats van quasi-exclusief) glas en planten.³⁵⁴ De directe link met de tuin, het aangename klimaat en het vrolijke gefluit van een exotische vogel maakte van die ruimte “le plus agréable réduit de la maison” op dagelijkse basis.³⁵⁵ Omdat de verzorging van kamerplanten in andere woonvertrekken evenzeer populair was, bijvoorbeeld wanneer er niet genoeg ruimte of budget was voor een serre, is het op contemporair beeldmateriaal soms moeilijk het onderscheid te maken tussen een veranda of bijvoorbeeld een woonkamer (zie bijvoorbeeld afb. 97).³⁵⁶



Afb. 97: Vrouw zittend bij tafels met bloemen en planten, onderdeel van een familiealbum. Fotograaf onbekend, ca. 1900-1910, foto (daglichtpapierafdruk), 6,8 x 9,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-F-F01010-DC.

Het is vermoedelijk in die context dat het opmerkelijke werk *Mother and child in the conservatory* (afb. 98) door Mary Cassatt (1844-1926) gesitueerd kan worden. De titel is opvallend wanneer men beschouwt dat in het werk geen enkele plant binnenshuis wordt afgebeeld en dat in de plaats daarvan de enige natuur buiten, door het raam, zichtbaar is. De connectie met de buitenwereld wordt versterkt door het geopende raam.³⁵⁷ Die doorkijk verleent het werk diepte en voorkomt dat de dichtbij geplaatste modellen voor een ingesloten indruk zorgen. Zowel de modellen als de ruimte lijken terug te komen in Cassatts oeuvre: zo bestaat er een drogenaald *In*

³⁵² Vincent Heymans, *Les dimensions de l'ordinaire. La maison particulière entre mitoyens à Bruxelles, fin XIXème - début XXème siècle* (Parijs: l'Harmattan, 1998), 117. Met dank aan Dr. Apolline Malevez voor deze bron.

³⁵³ Heymans, *Les dimensions de l'ordinaire*, 118.

³⁵⁴ Heymans, *Les dimensions de l'ordinaire*, 123.

³⁵⁵ Heymans, *Les dimensions de l'ordinaire*, 118-9, 121.

³⁵⁶ Voor meer informatie over deze praktijk, zie bijvoorbeeld Styne, “‘Une mode charmante’”; Sparke, *Nature inside*, 33-49.

³⁵⁷ Dit lijkt contraproductief, maar verluchting was cruciaal voor het welzijn van de planten. Hix, *The glass house*, 58.

the conservatory (afb. 99) die vermoedelijk dezelfde serre afbeeldt, opnieuw zonder planten. Het meisje in die versie lijkt sterk op het schilderij *Young mother and two children* – ook het kind op de schoot en de moeder (tot op de houding van het hoofd) lijken hier zeer sterk op *Mother and child in the conservatory* (afb. 100). In *Young mother sewing* (afb. 101), een werk dat in de titel geen referentie maakt naar een *conservatory*, is in de achtergrond een vergelijkbare ritmering van de raamkozijnen te zien en dezelfde basis van boomstammen als in de drogenaald. De kleur van de muur is echter oranjebruin en een extra meubel, alsook een vaas met bloemen, werden toegevoegd – een combinatie die goed aansluit bij het concept van de veranda.

Volgens Stewart Buettner kan het onderwerp van moeder en kind in Cassatts oeuvre in drie categorieën opgedeeld worden: moeder en kind bezig met een gezamenlijke activiteit, moeder en kind in een zorgzame, knuffelende pose en moeder en kind in een meer formele, quasi-portretopstelling – het werk *Mother and child in the conservatory* lijkt zich te situeren in de laatste twee.³⁵⁸ Er is veel literatuur over Cassatts verbeelding van moederschap en over hoe haar artistieke interpretatie inspeelde op conventionele verwachtingen en afbeeldingen van kinderen en moeders, en ze tegelijk nuanceerde en ondergroef.³⁵⁹ Hoewel haar werk met verschillende connotaties beladen is, is het nadrukkelijk de burgervrouw die geschilderd wordt: “the mother of the cozy, well-provided upper-middle-class bedroom or parlor, in which her curving body can provide shelter and sustenance [...]”³⁶⁰ Daarbij zou Edgar Degas (1834-1917) Cassatt hebben aangemoedigd in haar keuze voor het onderwerp, want “only a woman can paint infancy. There is a special feeling that a man cannot achieve.”³⁶¹

³⁵⁸ Stewart Buettner, ‘Images of modern motherhood in the art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz’, *Woman’s Art Journal* 7, nr. 2 (1986): 16-8, <https://doi.org/10.2307/1358300>.

³⁵⁹ Een van de meest complexe en interessante interpretaties van Cassatts werk is Linda Nochlin, ‘Mary Cassatt’s modernity’, in *Women artists. The Linda Nochlin reader* (New York: Thames & Hudson, 2020), 181-215.

³⁶⁰ Linda Nochlin, *Representing women* (New York: Thames & Hudson, 2019), 191.

³⁶¹ T. Zausner, ‘Mary Cassatt 1844–1926’, in *Encyclopedia of creativity (second edition)*, onder redactie van Mark A. Runco en Steven R. Pritzker (San Diego: Academic Press, 2011), 181, <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-375038-9.00254-5>.



Afb. 98: Mary Cassatt, *Mother and child in the conservatory*, 1906, olieverf op doek, 92 x 73 cm, New Orleans, NOMA, 82.124.

Afb. 99: Mary Cassatt, *In the conservatory*, ca. 1901, drogenaald, afmetingen onbekend, Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1941.84.

Afb. 100: Mary Cassatt, *Young mother and two children*, 1908, olieverf op doek, 92 x 72,6 cm, Washington, White House Collection.

Afb. 101: Mary Cassatt, *Young mother sewing*, 1900, olieverf op doek, 92,4 x 73,7 cm, New York, The MET, 29.100.48.

2.2.2. EEN BLIK OP DE VRIJETIJSBESTEDING VAN BURGERSVROUWEN IN DE SERRE

Ondanks die stereotiepe mening werden kinderen en moederschap in de serre vaker afgebeeld door mannelijke kunstenaars. In diezelfde lijn is het opvallend dat het overgrote merendeel van personen afgebeeld in plantenkassen vrouwen zijn, geschilderd door hoofdzakelijk mannen. Zoals beschreven werden vrouwen op verschillende manieren geassocieerd met serres, maar het is belangrijk op te merken dat een aanzienlijk deel van die kunstwerken het perspectief van de man op de vrouw in de kas uitbeeldt en dus geen directe getuigenis is van de vrouwelijke ervaring van een ruimte die haar in principe toegeschreven werd. Die nuance is relevant wanneer men het grote aantal werken beschouwt waarin vrouwen alleen geportretteerd worden, poserend voor de kunstenaar.

Hoewel het moeilijk is kenmerken te beschrijven die op al die werken toepasselijk zijn, kunnen enkele patronen herkend worden.³⁶² In de schilderijen worden de vrouwen staand of zittend afgebeeld, zonder effectief bezig te zijn met een doelmatige handeling. Ze zijn aangekleed in luxueuze, bourgeois jurken, die als statussymbolen naadloos passen bij de prestigieuze 'exotische' planten en objecten.³⁶³ In *The thinker* (afb. 102) door John Atkinson Grimshaw (1836-1893) wordt dit element sterk uitgespeeld: het is een van de weinige werken in deze groep met een uitgesproken diepte in het beeldvlak en de volledige ruimte is gevuld met een overdadig amalgaam van uitheemse soorten en koopwaar. De houding in de werken voelt geposeerd aan en toont dat de vrouwen zich bewust zijn van het feit dat ze bekeken worden.³⁶⁴ In de meeste gevallen beantwoorden ze de blik van de schilder/toeschouwer rechtstreeks.³⁶⁵ Die kijkrichting voorkomt dialoog met een andere persoon binnen de ruimte van het schilderij en bewerkstelligt een directe relatie met de kijker. Het omgekeerde effect is zichtbaar in Tissots *The fan* (afb. 103), waarin de jonge vrouw haar blik richt op een persoon of gebeurtenis buiten het schilderij. De toeschouwer bekijkt een vrouw die iemand anders bekijkt, en het verlangen te weten wat ze ziet

³⁶² Uitzonderingen op de volgende observaties zullen voor de volledigheid in voetnoot toegevoegd worden.

³⁶³ De jurk gedragen door de echtgenote van Albert Bartholomé op het werk *Dans la serre* (afb. 106) is eveneens bewaard in het Musée d'Orsay. 'Robe de Mme Albert Bartholomé', Musée d'Orsay, 06 mei 2025, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/robe-de-mme-albert-bartholome-89345>. Afgezien van de schilderijen die verder gespecificeerd worden, zijn deze eigenschappen ook toepasselijk op Cézannes *Portrait de Madame Cézanne* (afb. 113) en Tissots *Dans la serre* (afb. 114).

³⁶⁴ Vooral de houding in Berthe Morisots *Après le déjeuner* (afb. 104) is opvallend stijf. Het werk werd ook *Marie* genoemd, naar de vrouw die volgens bewaarde briefwisseling in het werk wordt afgebeeld, en zou gemaakt zijn in de veranda van een woning in Bougival, waar Morisot regelmatig met haar gezin verbleef. Adrienne Everwijn-Dumas, 'Berthe Morisot. Après le déjeuner. Live auction 1102. Impressionist/modern evening sale', Christie's, ca. 06 februari 2013, <https://www.christies.com/en/lot/lot-5650329>

³⁶⁵ Uitzonderingen van de kijkrichting zijn Manets *Madame Manet dans la serre* (afb. 105) en Tissots *The fan* (afb. 103).

wordt versterkt door haar interesse in het schouwspel die door haar geopende, licht glimlachende mond gesuggereerd wordt. De waaier was overigens een geliefd communicatiemiddel waarmee vrouwen door romantische intriges konden navigeren en de ostentatieve, charmante plaatsing van de waaier impliceert een meer subtiële boodschap die misschien voor de contemporaine kijker duidelijkheid schiep in de geïmpliceerde interactie.³⁶⁶

De ruimte waarin de vrouwen zich bevinden, is vaak ondiep en de architectuur van de serre is maar beperkt zichtbaar op de achtergrond.³⁶⁷ Die combinatie zorgt ervoor dat de locatie van de werken moeilijk te achterhalen valt, maar ook dat het onduidelijk is of het model zich in een domestieke serre of een wintertuin bevindt. Het is bijgevolg onzeker in welke mate zij in een private dan wel sociale omgeving vertoeft, een ambiguïteit die in se ook eigen is aan het concept van de serre (zie boven). Toch brengt de ritmering van de architectuur in verschillende werken een rigiditeit binnen in de ruimte die gevuld is met een wanorde aan planten. Zo beeldt Albert Bartholomé (1848-1928) zijn echtgenote af in de deuropening van een plantenkas (afb. 106). Het contrast tussen binnen en buiten wordt benadrukt door het doorzicht door de open deur tegenover de glazen panelen van de serre, die bijna volledig zijn verduisterd door schaduwlatjes.³⁶⁸

Net zoals in Tissots *In the conservatory* (afb. 107) zorgt een doorkijk voor iets meer ruimtegevoel. Toch voelt de ruimte in al die werken relatief krap, afgesloten en compact aan. Associaties met de opgesloten, beperkende ervaring van vrouwen in de domestieke maar ook publieke sfeer zijn hier niet veraf.³⁶⁹ Die link kon echter ook meer direct aangehaald worden. Zo werd *A pet* (afb. 108) door Walter Deverell (1827-1854) oorspronkelijk tentoongesteld met een citaat uit W.J. Broderips *Leaves from the notebook of a naturalist* (1852): “But after all, it is very questionable kindness to make a pet of a creature so essentially volatile.”³⁷⁰ Het bijschrift is bewust ambigu over welk ‘huisdier’ het gaat – de hond, de vogel, of de vrouw – maar versterkt het effect van de gekooide vogel als contemporaine victoriaanse metafoor voor de opsluiting van vrouwen in de domestieke sfeer.³⁷¹

³⁶⁶ Volgens een van de vroegste handleidingen voor waaiergebruik, *The language of the fan* door de Parijse firma Duvelleroy, betekent de beweging van de waaier voor het voorhoofd “you have changed”. Alexandra Starp, ‘The secret language of fans’, Sotheby’s, 24 april 2018, <https://www.sothebys.com/en/articles/the-secret-language-of-fans>; Nancy Rose Marshall en Malcolm Warner, *James Tissot. Victorian Life - Modern Love (exhibition New Haven-Connecticut, Yale Center for British Art, 22 September - 28 November 1999; Musée du Québec, 15 December 1999 - 12 March 2000; Buffalo-New York, Albright Knox Art Gallery, 24 March - 2 July 2000)*. (Londen: Yale University Press, 1999).

³⁶⁷ Twee uitzonderingen zijn Norbert Goeneutt’s *Jeune femme dans la serre* (afb. 109), waarin het sterke perspectief benadrukt wordt door de positionering van de planten aan de buitenzijde van de serre om plaats te maken voor wat een pall mall spel zou kunnen zijn, en John Atkinson Grimshaw’s *The thinker* (afb. 102).

³⁶⁸ Een studie voor het werk wordt bewaard in het Musée d’Orsay.

³⁶⁹ In de publieke sfeer werd de vrijheid van bourgeois vrouwen gehinderd door voorschriften van respectabiliteit, in het bijzonder chaperonnes. Nochlin, ‘Afterword’, 173.

³⁷⁰ ‘A pet’, Tate, s.d., <https://www.tate.org.uk/art/artworks/deverell-a-pet-n02854>.

³⁷¹ Hamlett en Strange, *Pet revolution*, 88.

Het punt is hier niet dat deze groep werken geen accurate representatie is van de ervaring van een serre; dit waren wel degelijk ruimtes waar vrouwen onder bepaalde omstandigheden welkom waren om te observeren en te ontspannen in een soms beklemmend artificieel klimaat. Het knelpunt is het feit dat de selectieve focus op die elementen – het modieuze, elegante, intieme – de ervaring in zekere zin reduceert tot een tafereel dat vooral aan de mannelijke blik beantwoordt en inspeelt op het plezier van de schoonheid en welvaart waar een mooie vrouw in een mooie omgeving voor staat. De aantrekkingskracht van het vrouwelijk lichaam wordt geaccentueerd door de elegante kledij en de passieve pose, in het bijzonder in Tissot's werken *Portrait of a young woman in the conservatory* (afb. 110) en *Portrait of Clothilde Briatte* (afb. 111), maar ook door de sensorieel prikkelende omgeving van het 'exotische' klimaat. Die mannelijke blik en de sensorische ervaring in de plantenkas tonen een andere zijde van de serrecultuur die de verworven *agency* van vrouwen in deze nieuwe, moderne ruimte ondergraaft en ze dreigt te reduceren tot statussymbolen en objecten van visueel genot – parallel aan de evoluerende functie van de serre en planten zelf.

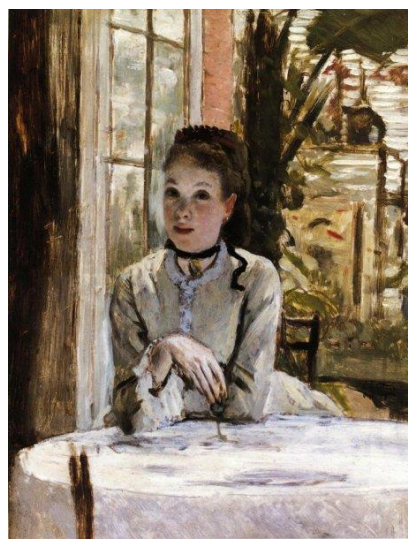
Marie de Villermonts *Femme dans la serre* (afb. 112), een van de twee werken in deze groep door een vrouwelijke kunstenaar, is een uitzonderlijk schilderij dat een vrouw alleen afbeeldt in de serre zonder dat zij het geheel domineert. Het glazen dak is relatief duidelijk zichtbaar, en de vloer en grote plantenbakken benadrukken de artificialiteit van de plantengroei. Op de voorgrond is een taro of olifantenoor zichtbaar, en de grote centrale plant zou een perzikboom kunnen zijn (de vruchten zijn zeer subtiel gesuggereerd, vooral in de rechterzijde van de kruin). De vrouw is respectabel gekleed, maar past visueel in het geheel door de herhaling van de blauwe kleur van de hemel. Ze is weggedraaid van de bezoeker en de dynamiek van haar rok suggereert haar beweging. Dit is een werk dat een andere ervaring van de serre weergeeft, waarin de mens een deeltje is van het geheel in plaats van de focus. De beleving van de ruimte onder invloed van de grootsheid van de natuur en architectuur primeert.



Afb. 102: John Atkinson Grimshaw, *The thinker*, olieverf op doek, datering, afmetingen en locatie onbekend.



Afb. 103: James Tissot, *The fan*, ca. 1875; olieverf op doek, 38,1 x 48,3 cm, Hartford, Wadsworth Museum of Art.



Afb. 104: Berthe Morisot, *Après le déjeuner*, 1881, olieverf op doek, 81 x 100 cm, private collectie (veilinghuis Christie's, 6 februari 2016, lot nr. 1102).

Afb. 105: Edouard Manet, *Madame Manet dans la serre*, 1879, olieverf op doek, 81 x 100 cm, Oslo, Nasjonal Museet.

Afb. 106: Albert Bartholomé, *Dans la serre*, ca. 1881, olieverf op doek, 230 x 145 cm, Parijs, Musée d'Orsay, RF 1990 26.

Afb. 107: James Tissot, *In the conservatory*, datering onbekend, olieverf op doek, 31,7 x 40,5 cm, private collectie.

Afb. 108: Walter Howell Deverell, *A pet*, 1853, olieverf op doek, 83,8 x 57,1 cm, Londen, Tate, N002854.



Afb. 109: Robert Goeneutte, *Jeune femme dans la serre*, 1883, olieverf op paneel, 46 x 54 cm, private collectie (veilinghuis Hôtel Drouot (Ferri), 22 maart 2024, lot nr. 19).



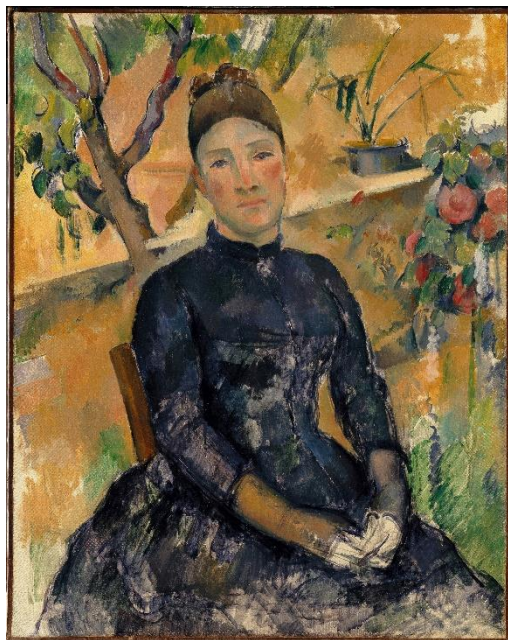
Afb. 110: James Tissot, *Portrait of a young woman in the conservatory*, 1895, pastel op papier, op doek bevestigd, 162,5 x 92,7 cm, Frankrijk, private collectie (veilinghuis Sotheby's, 6 november 2014, lot nr. 66).



Afb. 111: James Tissot, *Portrait of Clothilde Briatte, comtesse Pillet-Will*, datering onbekend, pastel op doek (linnen), 91 x 160,5 cm, private collectie (veilinghuis Sotheby's, 9 mei 2013, lot nr. 27).



Afb. 112: Marie de Villermont, *Femme dans la serre*, 1878, olieverf op doek, afmetingen onbekend, collectie Montpellier Villermont.



Afb. 113: Paul Cézanne, *Madame Cézanne (Hortense Fiquet) dans la serre*, 1891, olieverf op doek, 92,1 x 73 cm, New York, The MET, 61.101.2.



Afb. 114: James Tissot, *Dans la serre*, datering onbekend, olieverf op doek, 73,4 x 43,2 cm, private collectie (veilinghuis Christie's, 25 oktober 2006, lot nr. 131).

Een ander element dat aan de afbeeldingen van vrouwen in de serres gelaagdheid kan verlenen, is de toevoeging van de activiteit van het lezen (afb. 115, 116, 118-120). In haar onderzoek naar afbeeldingen van vrouwelijke lezers in de Franse schilderkunst maakt Katherine Brown een scherpe en uitgebreide analyse van de veelzijdige discours die de productie en interpretaties van schilderijen van lezers konden beïnvloeden.³⁷² De activiteit van het lezen, en bijgevolg de afbeelding ervan, was beladen met soms tegenstrijdige opvattingen over de innerlijke leefwereld van vrouwen en het positieve, dan wel nefaste effect van lezen op de vrouwelijke psyche en op haar vermogen zich te gedragen naar het bourgeois ideaal.³⁷³ Brown beargumenteert dat de locatie van het lezen significant is: er werd steeds meer gelezen in publieke ruimtes en het concept van privacy werd meer geconcipeerd als een “privacy of the mind”, die ook in het openbaar geconstrueerd kon worden, dan als een effectieve fysieke afzondering.³⁷⁴ Het is echter opnieuw moeilijk uit te maken of de vrouwen zich in deze werken in een domestieke serre of een publieke wintertuin bevinden.³⁷⁵

Los van de sociale connotatie van de serre als locus voor het lezen, zijn ook de fysieke eigenschappen van de architectuur relevant in de interpretatie van deze werken. In haar analyse van *Le Printemps* of *La Liseuse* (1872, Walter Art Museum) door Claude Monet (1840-1926) beargumenteert Brown dat de afbeelding van Camille Doncieux (1847-1879) in de tuin van Argenteuil, beschermd door een cocon van groene natuur, de nadruk legt op de associatie tussen de vrouw en zelfs het vrouwelijke lichaam en de pure, onschuldige natuur, in tegenstelling tot de vervuilde, onzuivere stad.³⁷⁶ Hoewel het effect van de veilige, afgesloten cocon ook herkenbaar is in deze serreschilderijen, staat de associatie van de natuur met de puurheid meer onder druk – aan de assimilatie van uitheemse objecten en plantensoorten waren namelijk ook angsten verbonden over contaminatie en hybriditeit met de ‘Ander’ uit de kolonies.³⁷⁷

De retoriek dat aan lezen escapistische mogelijkheden verbonden werden en het mogelijke negatieve effect dat bepaalde literatuur bij vrouwen zou teweegbrengen, liggen dan ook in de lijn van de ervaring van plantenkassen.³⁷⁸ Het is mogelijk dat de inleving in de fictieve wereld van het boek aangewakkerd werd door de sensorische ervaring van de serre – het is dan ook opvallend dat in Bannermans werk (afb. 41) Nelly afgebeeld wordt met een bloem in haar hand, terwijl ook het

³⁷² Voor meer informatie over de lange geschiedenis van de afbeelding van lezende vrouwen in de kunst, zie bijvoorbeeld Stefan Bollmann, Karen Joy Fowler en Christine Shuttleworth, *Reading women* (Londen: Merrell, 2006); Christiane Inmann, *Forbidden fruit. A history of women and books in art* (New York: Prestel Pub, 2009).

³⁷³ Kathryn Brown, *Women readers in French painting 1870-1890. A space for the imagination* (Londen: Routledge, 2016), 135-6, <https://search.worldcat.org/title/1007841910>.

³⁷⁴ Brown, *Women readers in French painting*, 32.

³⁷⁵ De schilderijen van Edith Hayllar en Alberto bevinden beelden hoogstwaarschijnlijk domestieke serres af. De plantenkas in Morisots werk vertoont weinig gelijkenissen met het werk *Dans le véranda* (afb. 95) die in het buitenverblijf van Bougival zijn gemaakt, dus ook hier is de locatie onzeker.

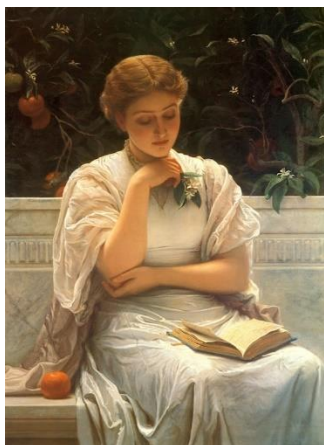
³⁷⁶ Brown, *Women readers in French painting*, 141.

³⁷⁷ Burton, ‘Canadian girls in London’, 333.

³⁷⁸ Burton, ‘Canadian girls in London’, 129.

model van Charles Perugini (1839-1918, afb. 115) een takje van de mandarijnboom vasthoudt, alsof de fantasie versterkt kon worden door de geurige planten extra dicht te houden.³⁷⁹ De waarden van fysieke, intellectuele en morele schoonheid en gedomesticeerde vrouwelijkheid die verwacht werden van (afbeeldingen van) vrouwelijke lezers zijn in serres dus niet zo vanzelfsprekend als het op het eerste gezicht lijkt.³⁸⁰

De precaire status van moraliteit en respectabel gedrag is ook immanent in verschillende representaties van sociale interacties in serres. Wanneer vrouwen samen worden afgebeeld, blijft de dynamiek aanvaardbaar en respectabel. Zo worden vrouwen geschilderd terwijl ze bloemen aanwijzen of schikken, of in dialoog, terwijl de dochter kalm speelt aan hun voeten (afb. 117, 44, 89). Gezelschap kon ontvangen worden in domestieke serres; vaak werden bijeenkomsten georganiseerd precies om met de serre te kunnen pronken.³⁸¹ Interacties in wintertuinen waren echter minder intiem en de dynamiek van *seeing and being seen* was actief tussen kennissen en vreemdelingen – om hun respectabiliteit te behouden werden vrouwen daarom verwacht gechaperonneerd te worden.³⁸²



Afb. 115: Charles Perugini, *Reading*, 1878, olieverf op doek, 51 x 68,5 cm, private collectie (veilinghuis Sotheby's, 14-20 oktober 2022, lot nr. 270).

Afb. 116: Edith Hayllar, *A cosy corner*, 1897, olieverf op doek, 50,8 x 35,5 cm, private collectie (veilinghuis Sotheby's, 22 oktober 2009, lot nr. 902).

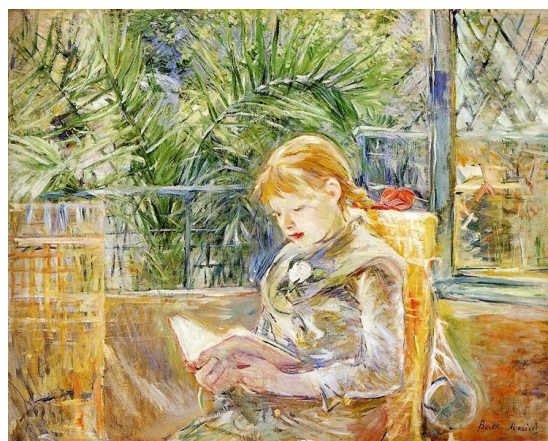
Afb. 117: Conrad Kiesel, *Blumenbindende Damen im Gewächshaus*, datering onbekend, olieverf op paneel, 42 x 32,5 cm, private collectie (veilinghuis Van Ham, 14 november 2024, lot nr. 854).

³⁷⁹ Burton, 'Canadian girls in London', 326-7.

³⁸⁰ Brown, *Women readers in French painting*, 151.

³⁸¹ Hix, *The glass house*, 91.

³⁸² Sparke, *Nature inside*, 53; Sparke, "'Covered promenades for wet weather'", 28.



Afb. 118: Alberto Pisa, *Reading*, datering onbekend, olieverf op doek, 51 x 68,5 cm, private collectie (veilinghuis Sotheby's, 14-20 oktober 2022).

Afb. 119: Berthe Morisot, *La lecture*, 1888, olieverf op doek, afmetingen onbekend, Sint-Petersburg, Museum of Fine Arts, 1981.2.

Afb. 120: Arthur Wardle, *In the conservatory*, 1882, olieverf op doek, 84 x 68,5 cm, private collectie (veilinghuis Christie's, 1 november 1999, lot nr. 142).

Een van de terugkerende iconografische details in zowel individuele portretten als afbeeldingen van sociale interactie is het drinken van thee.³⁸³ In haar doctoraatsverhandeling bespreekt Tricia Cusack de sociale en morele connotaties van het *tea time*-ritueel, dat beladen was met klasse- en genderpatronen. Omdat thee een belangrijk onderdeel werd van de ontvangst van gasten en het creëren van een aangename, huiselijke sfeer, werd het serveren gerekend tot de taken van de vrouw.³⁸⁴ Tegelijk vreesden verschillende auteurs voor de psychologische effecten van thee op de “more lax and delicate” aard van vrouwen.³⁸⁵ Het ritueel getuigde van klasse en welvaart, omdat het kennis van etiquette en een investering in kwalitatief servies en ingrediënten vereiste.³⁸⁶ Het was tegelijk een sterk gereguleerde praktijk, waarover talrijke adviesboeken bestonden die voorschreven hoe vrouwen zich dienden te gedragen en

³⁸³ Warren en Woods, *Glass Houses*, 167.

³⁸⁴ Nochlin, *Representing women*, 182.

³⁸⁵ Tricia Cusack, ‘Regulation and excess. Women and tea-drinking in nineteenth-century Britain.’ (Birmingham, University of Birmingham, 2014), 3.

³⁸⁶ In het discours omtrent het theeritueel wordt deze status vaak gecontrasteerd met de praktijk van de arbeidersklasse, die thee in overvloedige mate zouden consumeren en daarmee het moederschap en sociale orde in het algemeen in gevaar zouden brengen. Cusack, ‘Regulation and excess’, 3-5.

welke gespreksonderwerpen geschikt waren: in het bijzonder “nothing of substance”, “to render her society pleasant and profitable to others”.³⁸⁷

Hoewel het in principe een sociaal ritueel was, komt thee ook voor op verschillende individuele portretten – deze subtiele hints naar een gemeenschappelijk ritueel doorprikken subtiel de isolatie van het solitaire model. Op *Five o’clock tea* (afb. 121) door Edith Hayllar (1860-1948) bijvoorbeeld geniet een jonge vrouw van de rust en het gezelschap van haar hond voor de gasten toekomen.³⁸⁸ De opstelling van het servies (mogelijk bestaande uit Delfts blauw) lijkt nog onaangeroerd en de nadruk op de poort in het achterplan van het schilderij zou erop kunnen wijzen dat de vrouw nog wacht op de aankomst van haar bezoek. Hayllar was gekend voor haar taferelen van domestieke ontspanning en bouwde een relatief succesvolle carrière op door in te spelen op victoriaanse idealen van moederschap, vrije tijd en huiselijkheid.³⁸⁹



Afb. 121: Edith Hayllar, *Five o’clock tea*, 1895, olieverf op doek, 45,7 x 35,5 cm, private collectie (veilinghuis Christie’s, 5 december 2011, lot nr. 8020).

Ondanks dergelijke voorschriften en verwachtingen maken enkele schilderijen een andere kant van de serrecultuur zichtbaar. Plantenkassen waren doorheen de 19e eeuw de ideale achtergrond waartegen allerhande soorten romantische relaties plaatsvonden, gaande van huwelijksaanzoeken, zoals in Tissot’s *The proposal* (afb. 122), tot minder legitieme verzoeken.³⁹⁰ De sensorieel stimulerende omgeving – de warmte, de geuren, de schaduwen van het bladerdak – in combinatie met het escapisme, de indruk van afzondering van het dagelijkse leven en de associatie van ‘exotische’ planten met de ongebreidelde seksualiteit die aan kolonies

³⁸⁷ Cusack, ‘Regulation and excess’, 9.

³⁸⁸ Andere schilderijen waarin het theeritueel vermoedelijk voorkomt (al is koffie niet uit te sluiten), zijn afb. 99, 89, 92, 123 en 124.

³⁸⁹ Michelle Walker, ‘Themes of leisure in Victorian painting’ (Northridge, California State University, 1992), 60-1.

³⁹⁰ Sparke, *Nature inside*, 31. Een relevante gerelateerde praktijk was de ‘bloementaal’; een complex systeem van betekenissen die aan bloemen toegekend werden en waarmee boodschappen gecommuniceerd werden. Voor meer informatie, zie Stynen, ‘Proeftuinen van burgerlijkheid’; Ute Frevert, ‘The emotional language of flowers’, in *Feelings materialized. Emotions, bodies, and things in Germany, 1500–1950*, onder redactie van Derek Hillard, Heikki Lempa, en Russell A. Spinney (Oxford: Berghahn Books, 2020), 202-21, <https://doi.org/10.1515/9781789205527-015>.

toegeschreven werd, zou uitgenodigd hebben tot vrijpostigheden en verleiding.³⁹¹ Dat thema komt verschillende keren voor in Tissots verbeeldingen van zijn eigen serre in St John's Wood, Londen.³⁹² In *In the conservatory (rivals)* (afb. 123) wordt een romantische intrige afgebeeld in de achtergrond van het werk, waarop een jonge vrouw een charmant verlegen gebaar maakt naar een man dichtbij. In *Rivals* (afb. 124) wordt Kathleen Newton (1854-1882) nonchalant afgebeeld, vermoedelijk terwijl ze haakt; ondanks haar weinig geëngageerde houding heeft ze de interesse van twee mannelijke kandidaten.³⁹³

Omdat dergelijke intriges vaak in semipublieke ruimtes plaatsvonden, waren romantische avances ook het onderwerp van geïntrigeerde blikken van buitenstaanders. Charles Soubre (1821-1895), schilder van vooral historie- en genrestukken maar “qui cultive tous les genres avec une facilité remarquable”, beeldt in *L'indiscrète* (afb. 125) een jonge vrouw af, gekleed in een zeer rijkelijke, strak gekorsetteerde jurk met volumineuze rok en afgezet met rouches, strikken en kant.³⁹⁴ Ze verstopt zich achter een olifantenoor (*Alocasia*) en haar waaier om het koppel op het achterplan te observeren – misschien omdat de vrouw haar ‘competitie’ was, of misschien simpelweg om een bijdrage te doen aan de laatste roddels.

Ook Manets *Dans la serre* (afb. 126) werd door verschillende auteurs op een vergelijkbare manier geïnterpreteerd. Griselda Pollock beargumenteerde dat de vaagheid van de ruimte, het narratief en de relatie tussen de afgebeelde personen de bedenkelijke dynamiek onderstreepten. Het koppel werd geïdentificeerd als het echtpaar Guillemet (beide modellen dragen overigens trouwringen), maar Pollock merkte op dat de man ook gelijkenissen vertoont met Manet zelf, over wie de roddel bestond dat hij betrokken geweest zou zijn met Madame Guillemet.³⁹⁵ Die subtiele hint naar romantische verwickelingen werd door Pollock ook opgemerkt in Louise Abbéma's *Déjeuner dans la serre* (afb. 127).³⁹⁶ Wat op het eerste gezicht een conventionele familiescène lijkt, is een verwijzing naar de lesbische relatie van Abbéma en Sarah Bernhardt, die samen zijn afgebeeld op de oriëntalistische sofa aan de rechterzijde van het schilderij. De sterke connectie tussen oriëntalisme en seksualiteit zou hun relatie volgens Pollock duidelijk communiceren aan de contemporaine toeschouwer. Pollock benadrukt echter verder dat de doorbreking van de sociale

³⁹¹ Warren en Woods, *Glass houses*, 165; Pringle, ‘The wintergarden’, 88; Burton, ‘Canadian girls in London’, 322. Deze associatie drong ook door tot in de literatuur - in Zola's *La curée* bijvoorbeeld bezoekt het personage Renée haar minnaar in een serre. Koppelkamm en Talbot, *Glasshouses and wintergardens*, 42.

³⁹² Nancy Rose Marshall en Malcolm Warner voegen hier de belangrijke nuance toe dat mannen bijna volledig gebannen worden uit Tissots tuinscènes wanneer Kathleen Newton bij hem komt inwonen in 1876. Marshall en Warner, *James Tissot*, 105; Burton, ‘Canadian girls in London’, 324.

³⁹³ Burton, ‘Canadian girls in London’, 324; Lucy Paquette, ‘The hammock’, WordPress, 2013, <https://thehammocknovel.wordpress.com/2013/07/31/tissot-in-the-conservatory/>.

³⁹⁴ Arthur Tommelijn en Iris D. Tommelijn, *Dictionnaire biographique illustré des artistes en Belgique depuis 1830* (Brussel: Arto, 1995), 327; ‘Nécrologie’, *La Meuse*, 31 januari 1895, 2.

³⁹⁵ Burton, ‘Canadian girls in London’, 323.

³⁹⁶ Pollock poneert overigens de interessante en geloofwaardige hypothese dat dit werk een studio afbeeldt en geen plantenkas, maar het werk is hier voor de volledigheid (en omwille van de relevantie) toch opgenomen. Burton, ‘Canadian girls in London’, 329-30.

norm in dit werk niet zozeer subversief is – geprivilegieerde bevolkingsgroepen konden in bepaalde situaties hun privilege demonstreren door middel van ‘afwijking’ van de norm en tartende ambiguïteit.³⁹⁷

Afbeeldingen van aanvaardbare man-vrouwrelaties in serres zonder latente of ostentatieve seksuele referenties zijn zeer uitzonderlijk – *In the greenhouse* (afb. 128) door Jozef Mehoffer (1869-1946) lijkt het enige voorbeeld. Afbeeldingen van bourgeois mannen of volledige gezinnen zijn niet teruggevonden – al is er van die eerste groep uitzonderlijk een foto bewaard. Ook andere familiale relaties lijken (voor zover geweten) zelden voor te komen. Een enkele uitzondering is Tissots schilderij *La soeur aînée* (afb. 129), waar drie verschillende, zeer gelijkende varianten van bestaan alsook een ets (met details in drogenaald). Het werk beeldt opnieuw Kathleen Newton af, met haar nichtje Lilian Hervey (en dus niet haar zusje). De houding van beide modellen is opvallend informeel, hoewel Newtons positie ook de elegantie en ‘vrouwelijkheid’ van haar lichaam accentueert. Hervey hangt ontspannen tegen haar tante aan. De informaliteit wordt benadrukt door de duim in haar mond, een ongewoon iconografisch detail dat Tissot in verschillende werken herhaalt om de kinderlijkheid van het model oprecht weer te geven.³⁹⁸

Taferelen van de bourgeoisie in de serre zijn dus sprekende getuigenissen van de maatschappelijke waarden, conventies en verwachtingen waarmee de serre beladen was. De plantenkas als historisch fenomeen nam een intrigerende tussenpositie in, een liminale zone tussen publiek en privaat, binnen en buiten, moraliteit en subversie. Marie-Antoinette Marcottes keuze om de bourgeoisie te vermijden in haar serreschilderijen is daarom veelzeggend, zoals besproken zal worden in het volgende hoofdstuk.

³⁹⁷ Burton, ‘Canadian girls in London’, 329-30.

³⁹⁸ Marshall en Warner, *James Tissot*, 138.



Afb. 122: James Tissot, *The proposal*, 1872, olieverf op doek, 101 x 61,5 cm, private collectie (veilinghuis Sotheby's, 20 mei 2021, lot nr. 219).

Afb. 123: James Tissot, *In the conservatory (rivals)*, ca. 1875, olieverf op doek, 38,4 x 51,1 cm, private collectie (veilinghuis Christie's, 28 oktober 2013, lot nr. 2739).

Afb. 124: James Tissot, *Rivals*, 1878, olieverf op doek, 92 x 68 cm, private collectie.

Afb. 125: Charles Soubre, *L'indiscrète*, 1881, olieverf op doek, 69 x 45 cm, private collectie (veilinghuis Horta, 15 november 2021, lot nr. 57).

Afb. 126: Edouard Manet, *Dans la serre*, 1879, olieverf op doek, 115 x 150 cm, Berlijn Alte Nationalgalerie, AI 550.

Afb. 127: Louise Abbéma, *Le déjeuner dans la serre*, 1877, olieverf op doek, 194 x 308 cm, Pau, Musée des Beaux-Arts de Pau, 878.1.1.

Afb. 128: Jozef Mehoffer, *In the greenhouse*, ca. 1900, olieverf op karton, 26,5 x 34 cm, private collectie (veilinghuis Agra-Art, 20 maart 2016, lot nr. 6).

Afb. 129: James Tissot, *La sœur aînée*, datering onbekend, waterverf op papier, 49,5 x 32 cm, private collectie (veilinghuis Sotheby's, 13 juli 2016, lot nr. 12236).

Hoofdstuk 3

Het bloemstuk
architecturaal omkaderd:
een uitdaging van de conventies

3.1. GENDERDYNAMIEKEN EN GENREHIËRARCHIEËN

3.1.1. MARIE-ANTOINETTE MARCOTTE EN HET BLOEMSTUK

In het vorige hoofdstuk werd duidelijk dat de afbeelding van de mens in de serre veelzeggend is over het gebruik en de ervaring van de plantenkas, maar ook over de gender- en klassediscours die aan het bouwwerk verbonden zijn. Zoals Bart Verschaffel toelicht: “Menselijke figuren en gezichten trekken dwingend aandacht”, en dat kan soms ten koste gaan van de context waarin de mens afgebeeld wordt.³⁹⁹ Hoewel planten en bloemen, zoals gezien, beladen zijn met verschillende maatschappelijke connotaties en een cruciale betekenislaag kunnen toevoegen aan de interpretatie van serretaferelen, kunnen ze soms naar de achtergrond verdwijnen wanneer ze gecombineerd worden met prominente modellen. De afwezigheid van de mens in Marie-Antoinette Marcottes serretaferelen is dan ook een van de meest interessante eigenschappen van dat oeuvre en zorgt ervoor dat de nadruk ligt op de natuur en architectuur. Bloemen spelen echter een grotere rol in Marcottes bredere oeuvre, aangezien zij ook een aanzienlijk aantal bloemstukken maakte. Dat genre is van fundamenteel belang om Marcottes oeuvre te begrijpen, maar is ook een relevant perspectief voor de interpretatie van serreschilderijen in het algemeen.

In de 19e eeuw had het bloemstuk een complexe positie in het artistieke en maatschappelijke veld. Het werd als een van de ‘laagste’ genres beschouwd, onderaan de hiërarchie waarvan de historieschilderkunst, die overigens een hoofdzakelijk mannelijk terrein was, de kroon spande. Het bloemstuk is geen verhalend, literair, bijbels of historisch onderwerp, en er was volgens Joshua Reynolds (1723-1792) geen “mental labour” voor nodig. Het bevond zich te dicht bij de decoratieve (lager ingeschatte) kunst, had geen enkele morele bijdrage en er was geen synthetiserend vermogen voor nodig, i.e. een vermogen de particulariteit van het dagelijks, persoonlijk leven te overstijgen en aanspraak te maken op “general ideas”.⁴⁰⁰ Hoewel die mening in de 18e eeuw geformuleerd werd, bleef ze in de 19e eeuw evenzeer van kracht. Over de bloemstukken van vrouwelijke kunstenaars op de tentoonstelling van de Gentse Floraliën werd een zeer gelijkaardige mening verwoord: “Van synthetiseren, het kenmerk van alle groote [sic] kunst, is hier natuurlijk geen spraak [sic].”⁴⁰¹

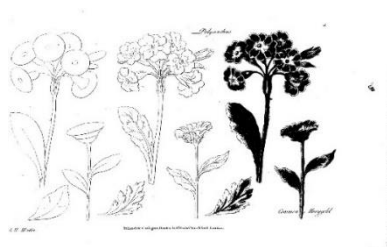
³⁹⁹ Verschaffel e.a., *Rose, rose, rose à mes yeux*, 24.

⁴⁰⁰ Bryson, *Looking at the overlooked*, 175.

⁴⁰¹ Cr., *Krantenknipsel De Gentsche Floraliën – tentoonstelling van bloemenschilderijen uit de Standaard*, AHKB, verkregen via Mieke Ackx en Johan Cauwels, waarvoor dank.

Dat breed gedragen standpunt lag aan de basis van de toeschrijving van het onderwerp aan vrouwelijke kunstenaars, voor wie het genre iets toegankelijker was dan de 'hogere' onderwerpen.⁴⁰² Zoals gezien in hoofdstuk 2 werd de diepgewortelde band tussen bloemen en vrouwen maatschappelijk breed gedragen wegens hun vermeende gelijkenissen van elegantie, schoonheid en passiviteit en de tedere zorg die planten nodig hadden.⁴⁰³ Daarnaast werd beweerd dat het belang van kleur, details en het sensorische aspect dat prominent is in bloemstukken, compatibel was met de vrouwelijke natuur, terwijl mannelijke kunstenaars capabel waren om structuur, abstractie en morele thematieken in beeld te brengen.⁴⁰⁴ Mede daarom waren bloemen een geliefd onderwerp voor vrouwelijke 'amateurs' en in de decoratieve kunsten (zie bijvoorbeeld afb. 130).⁴⁰⁵

Al in de 18e eeuw bestonden er verschillende handleidingen voor het schilderen van bloemen, specifiek gericht aan vrouwen uit de bourgeoisie. John Cart Burgess (1798-1863) benadrukt in zijn *A practical essay on the art of flower painting* dat bloemschilderkunst een "polite accomplishment" is, die ideaal is als ontspannend tijdverdrijf, maar tegelijk is het "very improving to the mind."⁴⁰⁶ Dergelijke handleidingen waren dus niet gericht op een professionele carrière, maar waren vooral bedoeld om kunstwerken te maken waarmee het huis gedecoreerd kon worden.⁴⁰⁷ In Augustin Heckles *Bowles's drawing book for ladies* (vermoedelijk 1785) bijvoorbeeld, worden praktische stappenplannen uiteengezet voor het schilderen van bloemen, maar met het oog op een verbetering in borduren. Een groot bijkomend voordeel was dat al die bezigheden uitgevoerd konden worden in de domestieke sfeer, wat de praktijk aanvaardbaar en zelfs bewonderenswaardig maakte – zolang de kunstenaars niet in de publieke sfeer trad om haar werk te verkopen.⁴⁰⁸



Afb. 130: A. Heckle, *Polyanthus, Common Marygold*, 1785, vermoedelijk ets, British Library, 1299.pp.31.

⁴⁰² Oele, van Rijsingen, en Van den Donk, *Bloemen uit de kelder*, 11; L. Deveen, 'Het taalgebruik van kunstcritici in verband met vrouwelijke kunstenaars (Frankrijk, 19de eeuw): enkele voorbeelden', *Koninklijke Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis* 43 (24 november 1989), 199: 185-201, <https://doi.org/10.21825/kzm.v43i0.17103>; Sterckx, 'Vrouwelijke beeldende kunstenaars in Vlaanderen van ca. 1800 tot 1950', 194.

⁴⁰³ Stynen, "'Une mode charmante'", 22.

⁴⁰⁴ Bryson, *Looking at the overlooked*, 176-7.

⁴⁰⁵ MacDonald e.a., *Working among flowers*, 30; Stott, 'Floral femininity', 74. Voor meer informatie over de complexe en beperkende status van 'amateurs', zie bijvoorbeeld Sterckx, 'Vrouwelijke beeldende kunstenaars in Vlaanderen van ca. 1800 tot 1950'.

⁴⁰⁶ John Cart Burgess, *A practical essay on the art of flower painting* (Londen: D. Jaques, 1811), 13-4.

⁴⁰⁷ Edwards, "'Home is where the art is'", 12.

⁴⁰⁸ Stott, 'Floral femininity', 74.

Het punt is niet dat stillevens exclusief voor vrouwelijke kunstenaars geschikt zouden zijn – er bestaan uiteraard erg veel stillevens geschilderd door mannelijke kunstenaars – maar wel dat voor vrouwelijke kunstenaars het stilleven een van de weinige genres was die voor hen gepast werden geacht.⁴⁰⁹ Toch voelen sommige critici de behoefte de keuze van mannen voor bloemen te verantwoorden in hun recensies. Zo omschrijft Julien Flament de bloemstukken van Frans Mortelmans als volgt:

La plupart des critiques exécute la peinture de fleurs en trois mots; ils l'appellent un "ouvrage de dames". Le fait est que, souvent, les messieurs-peintres abandonnent ce domaine embaumé à leurs aimables consœurs. Mortelmans, de ses mains viriles, a peint des fleurs: robustes fleurs de champs, roses opulentes, aux contours, aux carnations rubéniennes.⁴¹⁰

Ook in de context van wetenschappelijk onderzoek konden mannen met bloemen geassocieerd worden. Onder invloed van onder meer Charles Darwins *On the origin of species* (1859) groeide de aandacht voor vormelijke en structurele eigenschappen van dier- en plantensoorten.⁴¹¹ Botanische tekeningen zijn terug te vinden in talloze horticulturele en plantkundige publicaties, tijdschriften en handboeken, en waren een van de meest geliefde en efficiënte methodes om onderzoeksresultaten te communiceren of tuinbouwadvies concreter te maken (zie 2.1.1). De ontwikkeling van druk- en reproductietechnieken zoals chromolithografieën, calotypieën en fotogrammen maakte die verspreiding nog eenvoudiger.⁴¹²

Volgens Clarke en Pickles heeft de botanische illustratie als voornaamste intentie om de essentiële kenmerken van een bloemsoort vast te leggen – daarbij moet een balans gevonden worden tussen het bijzondere, individuele van een exemplaar en de algemene eigenschappen van een soort.⁴¹³ Hoewel die intentie minder expliciet is in schilderkunstige bloemstukken, ligt het verlangen om de tijd stil te zetten en de bloem af te beelden op het korte moment van schoonheid en bloei aan de basis van het genre. De plant wordt vereeuwigd op zijn hoogtepunt, eeuwig bloeiend, "un éternel printemps", gevrijwaard van het einde waaraan geen enkel organisme in de realiteit kan ontsnappen.⁴¹⁴ De beperkte levensduur van een geplukte bloem maakt het hele genre tot een memento mori, al was de populariteit van die vanitassymboliek, die versterkt kon worden

⁴⁰⁹ Bryson, *Looking at the overlooked*, 176.

⁴¹⁰ Julien Flament, 'Frans Mortelmans', *Clarté* 12, nr. 10 (1 oktober 1939): 16.

⁴¹¹ Clarke en Pickles, *Plant*, 8-10.

⁴¹² Clarke en Pickles, *Plant*, 8-9; Alice Margaret Coats, *The book of flowers. Four centuries of flower illustration* (New York: Exeter Books Distributed by Bookthrift, 1984), 18.

⁴¹³ Clarke en Pickles, *Plant*, 6; Clifford en Zigrosser, 'A world of flowers', 212. Voor meer informatie over een uiterst interessant Britse casus, Beatrix Potter, die botanisch illustrator was maar ook kinderboeken schreef en illustreerde en een voorvechter was voor het belang van de Britse tuincultuur, zie bijvoorbeeld Linda Lear, *Beatrix Potter. A life in nature* (Londen: Allen Lane, 2007).

⁴¹⁴ Eeckhout, *Fleurs et jardins dans l'art flamand*, 4.

door topi zoals zandlopers en schedels, vooral expliciet in de 16e en 17e eeuw.⁴¹⁵ Die tijdelijkheid had echter ook praktische gevolgen, zoals beschreven wordt in de contemporaine handleiding van L. D. March: “Flowers always lose some crispness and freshness of effect when not painted from Nature, who refuses to wait for us [...] The painting should be finished, if possible, in one sitting, and from the same natural model; and this, frequently, is no trifling task.”⁴¹⁶

Naast die meer algemene connotatie werden doorheen de geschiedenis van het genre verschillende symbolische betekenissen toegekend aan specifieke bloemsoorten. Al sinds de middeleeuwen werd religieus getinte bloemensymboliek ingezet om aan Bijbelse taferelen een extra betekenislaag toe te voegen.⁴¹⁷ Die connotatie was een van de voornaamste redenen waarom het bloemstuk en het stilleven bij uitbreiding, waarvan het onderwerp op zich van weinig morele of inhoudelijke betekenis was, het toch waard waren om geschilderd te worden. Maar langzaamaan groeide het idee dat dagelijkse, ‘banale’ onderwerpen ook konden worden afgebeeld vanwege hun schoonheid, kleur, textuur ...⁴¹⁸

In de 19e eeuw verloren de complexe codetalen bijgevolg grotendeels aan populariteit en de associatie met (eigenschappen en idealen van) vrouwelijkheid werd prominenter.⁴¹⁹ Symbolische betekenissen leefden echter voort in de *langage des fleurs*, een uitgebreid systeem van emoties die aan bepaalde soorten toegekend werden en op die manier boodschappen konden overbrengen tussen geliefden en familieleden.⁴²⁰ Een van de meest toonaangevende publicaties werd geschreven door de Franse Charlotte de La Tour (1729-1763), die een handleiding uiteenzette met een uitgebreide, complexe lijst genuanceerde en hyperspecifieke betekenissen om bloemen en boeketten te leren coderen en ontcijferen.⁴²¹ De associatie van vrouwen met bloemen, domestieke horticultuur en verfijnde gevoelens maakte die praktijk moreel aanvaardbaar, hoewel het risico op overmatige gekunsteldheid enerzijds en ondertonen van erotiek anderzijds nooit veraf waren.⁴²²

De toewijzing en beperking van vrouwelijke kunstenaars tot het bloemstuk werd dus op verschillende manieren verantwoord. Velen onder hen benadrukten echter de uitdagingen en de

⁴¹⁵ Segal en Alen, *Dutch and Flemish flower pieces*, 28, 42; Salomon Grimberg, ‘Frida Kahlo’s still lifes: “I paint flowers so they will not die”’, *Woman’s Art Journal* 25, nr. 2 (2004): 25, <https://doi.org/10.2307/3566514>; Segal, *A flowery past*, 16.

⁴¹⁶ L. D. March, ‘Flower-painting in oils’, *The Art Amateur* 14, nr. 1 (1885): 10. De geboorte- en sterfdatum van L.D. March zijn nog niet teruggevonden.

⁴¹⁷ Sam Segal, *A flowery past*, 12.

⁴¹⁸ Verschaffel e.a., *Rose, rose, rose à mes yeux*, 9; R., ‘The development of flower painting’, 5.

⁴¹⁹ Verschaffel e.a., *Rose, rose, rose à mes yeux*, 18.

⁴²⁰ Voor meer informatie, zie Frevert, ‘The emotional language of flowers’. Voor het gebruik van deze codetaal in de literatuur, zie Molly Engelhardt, ‘The language of flowers in the Victorian knowledge age’, *Victoriographies* 3, nr. 2 (november 2013): 136-60, <https://doi.org/10.3366/vic.2013.0129>.

⁴²¹ De praktijk had overigens ook een sterk oriëntalistische oorsprong, omdat die gebaseerd was op het concept van de ‘Turkse liefdesbrieven’, een codetaal waarmee vrouwen uit harems contact onderhielden met de buitenwereld. Stylen, ‘Proeftuinen van burgerlijkheid’, 213-4.

⁴²² Stylen, ‘Proeftuinen van burgerlijkheid’, 214-6.

waarde van het genre, om tegenwicht te bieden aan de vaak kleinerende houding van critici. In 1915 formuleerde Maria Oakey Dewing (1845-1927) de moeilijkheden die aan het schilderen van bloemen verbonden waren:

The flower offers a removed beauty that exists only for beauty, more abstract than it can be in the human being, even more exquisite. One may begin with the human figure at the logical and realistic, but in painting the flower one must even begin at the exquisite and distinguished. Let not the student think that flower painting is the business of the amateur.⁴²³

Ongeacht Dewings diepgaande inzicht in het genre uit zij op het einde van haar leven frustratie over het glazen plafond dat vrouwelijke kunstenaars afscheidt van andere iconografische keuzes: "I have hardly touched any achievement [...] I dreamed of groups and figures in big landscapes and I still see them."⁴²⁴ Marcotte liet zich niet tegenhouden door het succes van haar serrestukken en beeldde haar hele leven ook figuren af, hoewel die genrestukken iets vaker werden afgebroken in de pers (zie 3.2.2). Haar mening over het afbeelden van bloemen ligt in de lijn van Dewings observatie: "[...] tout autant que la figure, les fleurs ne sont pas aisées à dessiner [...] car pour peindre la fleur, il faut savoir faire la figure."⁴²⁵

Marcottes vermogen om bloemen te schilderen is vanzelfsprekend zichtbaar in haar serrestukken, maar zij moet ook een aanzienlijk aantal meer traditionele bloemstukken gemaakt hebben. Het aantal werken waarvan afbeeldingen bewaard zijn, is beperkt. Vermoedelijk bevindt het overgrote merendeel (zoniet alle werken) zich in privécollecties. Enkele privé-eigenaars zijn vermeld in de catalogus van een tentoonstelling in de feestzaal van de muziekacademie van Leuven: *Azalée blanc* [sic] behoort toe aan M. Lesseneyder, *Azalées roses* aan M.S. – het is echter niet duidelijk om welke werken en eigenaars dit precies gaat.⁴²⁶ Een *Pois de senteur dans une bouquetière*, waarvan ook een afbeelding is teruggevonden, was in bezit van "Mlle Sarah-Bernard" en werd na haar dood verkocht aan M. Maury.⁴²⁷ De werken lijken geen zeer toonaangevende rol gespeeld te hebben in haar oeuvre: ze komen maar sporadisch aan bod in de pers en zijn bijna volledig afwezig op grote tentoonstellingen. Tussen 1888 en 1929 nam Marcotte 27 keer deel aan de Salon van Parijs, maar slechts twee keer (mogelijk drie, zie verder) met een bloemstuk: *Un bouquet* in 1910 en *Quelques fleurs* in 1924.⁴²⁸ In individuele of groepstentoonstellingen, waarbij

⁴²³ Maria Oakey Dewing, 'Flower painters and what the flower offers to art', *Art and Progress* 6, nr. 8 (1915): 255.

⁴²⁴ 'Maria Oakey Dewing', Smithsonian Art Museum, s.d., <https://americanart.si.edu/artist/maria-oakey-dewing-1246>. Harteel, 'Sous les ciels de verre', 20.

⁴²⁵ Pencil, *Chez nos artistes – Marie Antoinette Marcotte*.

⁴²⁶ Kopie van *Catalogue exposition d'œuvres de Mlle M.A. Marcotte, MM. Alfred Delaunois, Omer Dierickx*.

⁴²⁷ 'Succession de Mme Sarah-Bernard', *Gazette Hôtel Drouot* 32, nr. 71 (14 juni 1923): zonder paginanummers. Naast dit artikel is er nog één bron die informatie geeft over de verkoop van een bloemstuk *Fleurs*. Galerie Georges Giroux, *Vente public des collections ayant appartenu à feu Frédéric Rotiers* (Brussel: H. Mommens), geraadpleegd 21 mei 2025, 10.

⁴²⁸ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées* (Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1910), nr. 1291, via

er meer ruimte is om een groter aantal werken te exposeren, zijn er doorgaans wel een aantal bloemstukken aanwezig, zij het telkens in relatief beperkte mate: in de ongedateerde solotentoonstelling in de Cercle Artistique de Waux-Hall waren maar 3 van de 40 werken bloemstukken, in haar tentoonstelling met Lucie Jacquart (1882-1956) in Gent in 1921 waren dat er 8 van de 47.⁴²⁹ In de Exposition Rétrospective in 1930 waren 9 van 38 werken een bloemstuk.⁴³⁰ Bloemenvelden worden hier niet bij gerekend. Dat is een onderwerp dat in deze expo's regelmatig aan bod komt – ongeveer evenveel als de bloemstukken – maar waarvan geen enkel werk is teruggevonden. Ook wordt het maar zeer uitzonderlijk kort vermeld in recensies.⁴³¹

De titels van de bloemstukken (afb. 131- 137) bevatten regelmatig de afgebeelde soort. Een brede waaier lijkt te zijn afgebeeld.⁴³² Rozen komen opvallend vaak terug, terwijl ze geen enkele keer in serres werden afgebeeld. Verder komen ook azalea's, sering, tulpen, geraniums, chrysanten en gladiolen af en toe aan bod.⁴³³ Uitzonderlijk wordt een werk "boeket" getiteld – het gaat hier vermoedelijk om een samenstelling van soorten, zoals in afb. 132. Een combinatie van verschillende bloemsoorten is eerder uitzonderlijk, hoewel verschillende kleuren van dezelfde plant wel af en toe voorkomen. De werken zijn relatief traditioneel: de bloemen worden vooral afgebeeld in glazen vazen, met uitzondering van *Bloemen in een kan* (afb. 134). In een enkel voorbeeld worden sinaasappels en kersen in een glazen schaal naast de vaas afgebeeld (afb. 133). Regelmatig is een blaadje of volledige bloem te zien op de tafel naast de vaas – een keuze die door de subtiele referentie naar de kwetsbaarheid en naderende verwelking van de bloem geassocieerd kan worden met tijdelijkheid en de voorbijgaande aard van schoonheid en bij uitbreiding van het menselijk leven.⁴³⁴ De achtergrond is gewoonlijk weinig uitgewerkt: er is een dragend oppervlak te zien met daarachter een verticale achterwand. De algemene indruk van de achtergrond is een effen, neutrale kleur, maar van dichterbij is de brede penseelstreek zichtbaar, alsook de kleurschakeringen van de in korte streepjes aangebrachte verf.

<https://salons.musee-orsay.fr/Detail/objects/454336>; *Société des Artistes Français, le Salon, 137^e exposition officielle*, 1924 (Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 65).

⁴²⁹ *Catalogus Cercle Artistique et Littéraire – M.A. Marcotte et Lucie Jacquart*, Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815, (Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 13 maart 1921).

⁴³⁰ *Krantenknipsel Exposition Rétrospective – M.A. Marcotte*.

⁴³¹ De afwezigheid van visueel materiaal van dit onderwerp bemoeilijkt de analyse ervan. Verder onderzoek is noodzaak.

⁴³² De komende paragraaf is gebaseerd op Harteel, 'Sous les ciels de verre', 19, 23-4.

⁴³³ Azalea's, sering en chrysanten werden ook in serres afgebeeld (zie verder). Marcotte beeldde verder enkele *Champs de tulipes* af. Geraniums en gladiolen zijn niet teruggevonden in de titels van serrestukken. *Catalogus* ⁴³³ *Kopie van Catalogue exposition d'œuvres de Mlle M.A. Marcotte*, MM. Alfred Delaunois, Omer Dierickx; *Exposition Marcotte, Cercle artistique Waux-Hall*; *Krantenknipsel Exposition Rétrospective – M.A. Marcotte*.

⁴³⁴ Segal en Alen, *Dutch and flemish flower pieces*, 28.



Afb. 131: Marie-Antoinette Marcotte, *Rozen*, datering en afmetingen onbekend, private collectie.

Afb. 132: Marie-Antoinette Marcotte, *Bloemen*, datering en afmetingen onbekend, Leuven, private verzameling.

Afb. 133: Marie-Antoinette Marcotte, *Nature morte aux roses et aux fruits*, datering onbekend, olieverf op doek, 48 x 42,5 cm, private collectie (veilinghuis Vanderkindere, 19 april 2016, lot nr. 142).

Afb. 134: Marie-Antoinette Marcotte, *Bloemen in een kan*, datering onbekend, olieverf op doek, 54,5 x 50,5 cm, private collectie.

Afb. 135: Marie-Antoinette Marcotte, *Pois de senteur*, 1914, olieverf op doek, 50 x 40 cm, private collectie.

Afb. 136: Marie-Antoinette Marcotte, *Composition florale*, datering onbekend, olieverf op doek, 89 x 70 cm, in bezit van het veilinghuis Horta.

Afb. 137: Marie-Antoinette Marcotte, *Asters in een vaas*, datering onbekend, olieverf op doek, afmetingen onbekend, private collectie (veilinghuis Campo & Campo, 20 april 2022, lot nr. 239).

Verder is Marcotte een relevante casus om aan de hand van contemporaine recensies verder te illustreren hoe het bloemstuk ontvangen werd en op welke manier erover werd gesproken. In de recensies die specifiek aan Marcotte zijn gewijd, is gendergeconnoteerd taalgebruik zeer sterk aanwezig. Een groot aantal van de artikels ligt in de lijn van volgend citaat uit *L'Art Moderne*: "[...] la jeune artiste, ses qualités de goût et d'arrangement, sa recherche de l'harmonie rare, délicate et originale, sa vision personnelle et sa fracture légère, expressive et spirituelle."⁴³⁵ De nadruk ligt vooral op de kwaliteit van de weergave, die vaak met geconnoteerde termen aangeduid wordt – *délicat* en *charmant* komen opvallend vaak voor. Opmerkelijk is verder dat vergelijkbare gendergeconnoteerde adjectieven regelmatig voor zowel het oeuvre als de kunstenaar zelf gebruikt worden: "haar talent munt nog altijd uit door de zelfde [sic] jeugdige frischheid [sic] en bevalligheid – evenals overigens zichzelf."⁴³⁶

Verschillende recensenten benadrukken haar specialisatie in de afbeelding van bloemen en bewonderen haar werken "[qui] se différencient et se fondent dans une harmonie d'une rare finesse. C'est là proprement en son genre un morceau de maître."⁴³⁷ Het merendeel van de auteurs linken haar vermogen om de bloemen zo artistiek weer te geven aan haar vrouwelijke natuur, die haar in staat zou stellen een nauwere band en zelfs affiniteit met de planten op te bouwen:

Elle est la grande amie de ces fleurs coquettes, avec lesquelles elle semble parler et qui lui répondent, sans doute, dans leur langage joli; car elle les traduit si complètement que même leur petite âme plane sur ces peintures. Grâce à sa grande sensibilité ainsi qu'aux éminentes qualités de sa technique, l'artiste parvient à une interprétation magistrale; et, si l'on y joint son considérable talent de coloriste, on comprend qu'elle réalise des créations supérieures sous tous les rapports.⁴³⁸

Er wordt hoofdzakelijk aandacht besteed aan het onderwerp en de kleurwerking, in *L'Echo Nogentais* omschreven als "un véritable tour de force de palette."⁴³⁹ Observaties van de techniek zijn uitzonderlijk: "[elle] dessine ses fleurs avec une remarquable souplesse, [...] sans petitesse et sans faux éclats, d'un métier simple, d'une matière fine et nuancée qui s'étale discrètement et laisse voir, ça et là, la toile en petits points gris dont le mélange optique ajoute de l'air, de la légèreté et l'enveloppe à l'ensemble."⁴⁴⁰

L. Deveen merkt op dat de houding ten opzichte van de 'vrouwelijke' kwaliteiten van een kunstwerk of kunstenaar vaak dubbelzichtig zijn. Enerzijds kan er een positieve waardering zijn wanneer schilderijen beantwoorden aan de eigenschappen die aan vrouwen toegeschreven worden.⁴⁴¹ Zo beargumenteert Octave Maus (1856-1919): "Si le sujet choisi est joli et bien

⁴³⁵ L. Abry, 'Mlle Marie-Antoinette Marcotte', 364.

⁴³⁶ 'Kunstschilderes Marcotte', *De Schelde*, 5 december 1922, 1.

⁴³⁷ 'Au jour le jour- échos de la ville', 2.

⁴³⁸ A.D., *Krantenknipsel Expositions d'Art – Palais des Beaux-Arts*

⁴³⁹ 'Canton de Nogent. Nos artistes', 2.

⁴⁴⁰ Edouard Sarradin, 'Notes d'art - Mlle Marie-Antoinette Marcotte - M. Gabriel Nicolet', 3.

⁴⁴¹ L. Deveen, 'Het taalgebruik van kunstcritici in verband met vrouwelijke kunstenaars', 194.

approprié à la légèreté d'un pinceau féminin, l'interprétation ne manque ni de charme ni de souplesse.”⁴⁴² L. Abry bevestigt die mening een jaar later: “exquises harmonies chantantes qu’entourent de fins cadres d’or, chatoiements des plus belles couleurs de la palette; la femme seule sait ainsi voir la fleur.”⁴⁴³ Anderzijds appreciëren critici werk dat geen ‘vrouwelijke defecten’ vertoont en zich verheft boven de vooroordelen over en verwachtingen van ‘amateurs’.⁴⁴⁴ In *L’Indépendance Belge* wordt Marcotte beschreven als “une véritable artiste dont le talent s’élève fort au-dessus du niveau ‘demoiselle’”.⁴⁴⁵ *Kunst en Leven* formuleert het zo mogelijk nog sterker: “Mejuffer Marcotte is een van de noch [sic] altijd zeldzame vrouwen die het ernstig menen met de kunst, die ze niet beschouwen als een tijdverdrijfje, een verzetje, zo iets als het haken van een antimakassar of een bedsprei, maar als een levensdoel.”⁴⁴⁶ Ook *L’Art Moderne* stelt haar boven een vooroordeel (zij het niet op een minder stereotiepe manier):

Une véritable artiste féminine, non au sens mièvre ou exclusivement élégant et gracieux qu’on attache le plus souvent à ce mot, mais au sens plus large d’artiste-femme, d’artiste intuitive, subtile, devinant des nuances inédites de la vie intérieure des choses, et les rendant avec une personnalité, une sûreté qui s’affirment à chaque œuvre nouvelle.⁴⁴⁷

Een ongedateerd artikel formuleert die ‘onderscheiding’ op een meer genuanceerde manier. Marcotte verheft zich volgens de auteur boven de traditionele associaties en beperkingen van het genre zelf, en niet zozeer de vermeende beperkingen die aan vrouwelijkheid werden toegeschreven:

Mlle Marcotte se trouve être comptée déjà parmi nos “maîtres” les plus incontestées [...] Et ceci devrait faire enfin disparaître à tout jamais le préjugé qui voit dans la peinture de fleurs un art de “commençants”, de “jeunes demoiselles”. Rien ne rassemble mieux toutes les magies de la couleur, toutes les noblesses de la forme que les fleurs [...] Aussi Mlle Marcotte n’est arrivé [sic] à en conquérir la maîtrise que par des études complètes, une pratique fervente de l’art tout entier.⁴⁴⁸

De meningen over haar genrestukken zijn echter iets minder unaniem (zie 3.2.2). Octave Maus concludeert in 1901 dat haar kwaliteiten zich vooral in het aanvaardbare genre van het bloemstuk bevinden: “L’art de Mlle Marcotte semble destiné à célébrer la grâce, la gaieté et la vie et s’accommode mal du drame humaine auquel il tente de se hausser.”⁴⁴⁹

⁴⁴² Octave Maus, ‘Expositions’, *L’Art Moderne* 21, nr.45 (1901): 375.

⁴⁴³ L. Abry, ‘Mlle Marie-Antoinette Marcotte’, 364.

⁴⁴⁴ L. Deveen, ‘Het taalgebruik van kunstcritici in verband met vrouwelijke kunstenaars’, 194.

⁴⁴⁵ ‘Au jour le jour- échos de la ville’, 2.

⁴⁴⁶ ‘Van maand tot maand tentoonstellingen - tentoonstelling van Mejuffer M. A. Marcotte in de Verlat-zaal van 15 oktober tot 2 november’, *Kunst en Leven* 1902-1903 (1902): 43.

⁴⁴⁷ ‘Au Cercle Artistique. Exposition des œuvres de Mlle Marie-Antoinette Marcotte’, *L’Art Moderne* 17, nr. 13 (1897): 102.

⁴⁴⁸ J.M., *Krantenknipsel Mlle Marcotte se trouve être compte [...]*.

⁴⁴⁹ Octave Maus, ‘Expositions’, 375.

3.1.2. ORIGINALITEIT BINNEN EEN 'TRADITIONEEL' GENRE

Een ander patroon dat bij verschillende vrouwelijke kunstenaars terugkomt, zowel in overzichtswerken als in de contemporaine pers, is de herhaaldelijke verwijzing naar de invloed van een mannelijke leermeester. Haar vriendschap met schilder Emile Claus zal vermoedelijk een invloedrijke rol hebben gespeeld in haar carrière.⁴⁵⁰ Hoewel zij nooit zijn officiële leerlinge is geweest, omschrijft Marie-Antoinette Marcotte zich op de Parijse Salons als “élève de M.M. E. Claus” in de jaren 1888, 1890, 1892 en 1899.⁴⁵¹ Ze onderhielden verder contact – een deel van de briefwisseling is bewaard in het KMSKB en betreft vooral updates over Marcottes persoonlijke en professionele leven. In haar brieven vraagt ze regelmatig groeten te doen aan Claus’ echtgenote Charlotte Dufaux (1862-1952).⁴⁵² Eind 1889 en begin 1900 hield Marcotte Dufaux vermoedelijk gezelschap in Astene, samen met medeleerlinge Yvonne Serruys (1873-1953), tijdens de reis van Claus naar Zuid-Frankrijk en Italië – in zijn brieven vraagt hij Dufaux op zijn beurt de groeten te doen aan “Antoinette”.⁴⁵³

Marcottes band met Serruys moet sterk geweest zijn, aangezien zij overwogen samen een atelier te huren in Eppegem in 1896.⁴⁵⁴ Verschillende werken van Marcotte getuigen van haar kennis van die streek: het generisch getitelde *Eppeghem*, maar ook *Une rue d’Eppeghem avant l’invasion*, *Un chemin d’Eppeghem avant l’invasion* en het enigmatische *A Eppeghem 1919 - “Et les arbres refleurirent [sic]”*.⁴⁵⁵ Er is verder geen informatie teruggevonden over die werken, maar ze suggereren wel dat Marcotte in Eppegem moet hebben verbleven na de Eerste Wereldoorlog – opvallend genoeg meer dan 20 jaar na haar voorstel aan Serruys in 1896. Ze nodigde haar uit om

⁴⁵⁰ Camille Lemonnier, *L’école Belge de peinture*, 23, 196; Johan De Smet, *Emile Claus 1849-1924* (Brussel: Gemeentekrediet, 1997), 23.

⁴⁵¹ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés aux Champs-Élysées*, nr. 1723; *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées*, nr. 1152; *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées Paris* (Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1890), nr. 1592, via <https://salons.musee-orsay.fr/Detail/objects/269438>; *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées* (Parijs: Paul Dupont, 1899), nr. 1787, via <https://salons.musee-orsay.fr/Detail/objects/263809>; Creusen, *Femmes artistes en Belgique*, 40-1; de Graef, *Nos artistes Anversois*, 136; Lemonnier, *L’école Belge de peinture*, 196; Nanny Schrijvers, ‘Schilderende vrouwen’, *Zaal Z*, 2019, 17.

⁴⁵² Marie-Antoinette Marcotte, *Brief aan Emile Claus (“Merci pour les bons conseils [...]”)*, Fonds Emile Claus, boîte IV, (Brussel, AHKB, 14 november).

⁴⁵³ Johan De Smet, ‘Il recrée les yeux et le goût. Emile Claus in het kunstleven van zijn tijd’ (Ph.D., Gent, UGent, 2009), 383; Sterckx, *Yvonne Serruys*, 39; Emile Claus, *Brief aan Charlotte Dufaux (“Comment est ce possible [...]”)*, Fonds Emile Claus, (Brussel, AHKB, 4 januari 1899), met dank aan Mieke Ackx en Johan Cauwels.

⁴⁵⁴ Sterckx, *Yvonne Serruys*, 36, 38.

⁴⁵⁵ J.M., *Krantenknipsel Mlle Marcotte se trouve être compte [...]*; *Catalogue Exposition Marcotte, Cercle artistique Waux-Hall*.

samen naar het dorp te gaan: het plan was samen buiten te schilderen, te reizen en dicht bij elkaar te wonen (in elkaars gezelschap vertoeven was meer respectabel dan een vrouwelijke kunstenaar die er alleen opuit trok). Serruys lijkt ingestemd te hebben, aangezien ze aan Claus schreef dat Marcotte voor haar op zoek was naar een woning in Epepegem, maar het resultaat van die zoektocht blijft in het ongewisse.⁴⁵⁶ Hoe lang Marcotte en Serruys op dat moment bevriend zijn, is onduidelijk, maar vermoedelijk werd het voorstel relatief snel gedaan – in hetzelfde jaar schrijft Serruys aan Claus dat ze werd uitgenodigd om Marcottes werk, “qui est bien”, te bezichtigen in haar atelier in Antwerpen (Rue de la Province).⁴⁵⁷ Verder schilderde Yvonne Serruys *In de tuin van de familie Jackson* (afb. 138), een werk dat een vrouw uit de bourgeoisie afbeeldt in een weelderige tuin. Het werk speelt in op de traditionele verwachtingspatronen van vrouwen die aan de slag gaan in de tuin (zie 2.1.2). In de achtergrond is zeer vaag de suggestie van een serre te zien – het werk illustreert opnieuw de prominente aanwezigheid van serres in Marcottes netwerk.



Afb. 138: Yvonne Serruys, *In de tuin van de familie Jackson*,
datering onbekend, olieverf op doek, 85 x 65 cm, Menen,
Stadsmuseum, inv. 59167111.

Verschillende recensies vermelden de invloed van Claus op Marcottes werk, maar vaker wordt de originaliteit van het serrestuk meer in de verf gezet, alsook de onafhankelijkheid van haar meester. Toch zijn auteurs niet altijd volledig consistent wanneer het aankomt op het al dan niet schatplichtig zijn aan Claus. In 1987 vermeldt *L'Art Moderne* dat haar werk “plus ne se sent l'influence ou l'imitation d'aucun maître; et bien manifestes apparaissent là l'indépendance, l'impatience du joug, l'entêté vision personnelle s'accusant de plus en plus”, terwijl ze vier jaar later veel voorzichtiger formuleren dat ze zich “peu à peu” losmaakt van Claus' invloed, “qui pesait négativement sur elle et [elle] affirme une personnalité naissante”.⁴⁵⁸

Uit Marcottes brieven aan Claus wordt duidelijk dat zijn belangrijkste les de aandacht was voor de natuur *en plein air*. In een ongedateerde brief uit ze haar enthousiasme over het artistieke potentieel van het zomerse weer: “Nous avons un véritable été pour les ‘peintres de plein air’ et

⁴⁵⁶ Yvonne Serruys, *Brief aan Emile Claus* (“Cher Monsieur”), Fonds Emile Claus, boîte IV, (Brussel, AHKB: 1896).

⁴⁵⁷ Yvonne Serruys, *Brief aan Emile Claus* (“Cher Monsieur” [...]). Marcottes atelier in de Rue de la Province wordt kort beschreven in *L'Art Moderne*: “[...] l'atelier silencieux caché derrière des jardins et une rue écartée d'Anvers”. L. Abry, ‘Mlle Marie-Antoinette Marcotte’, 364; *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure, architecture et objets d'art exposés au Champ-de-Mars* (Parijs: Evreux Ch. Hérissé, 1896), nr. 850, via <https://salons.musee-orsay.fr/Detail/objects/299671>.

⁴⁵⁸ ‘Au Cercle Artistique. Exposition des œuvres de Mlle Marie-Antoinette Marcotte’, 102; Octave Maus, ‘Expositions’, 375. Deze alinea is gebaseerd op Harteel, ‘Sous les ciels de verre’, 26.

j'en profite pour ne plus mettre le nez dans mon atelier que pour nettoyer ma palette!" Een advies dat haar is bijgebleven doorheen haar hele carrière is de aandacht voor de natuur: "Toujours, je me souviendrai que votre enseignement qui consiste à suivre la nature, et la nature seule, est le meilleur entre tous et vous n'aurez plus jamais à me reprocher d'avoir suivi d'autres conseils."⁴⁵⁹ Dat citaat is een van de weinige informatiebronnen over Marcottes werkproces. Enerzijds duidt de foto met Servaas van Rooijen in Nederland op het feit dat zij een deel van het artistieke proces in haar atelier moet hebben uitgevoerd (afb. 3, zie 1.1.1). Er zijn echter verschillende bronnen die kunnen bewijzen dat zij ook werk verrichtte *en plein air*. Ten eerste zijn er de brieven, waarin de praktijk van het pleinairisme en het belang van de natuur letterlijk aangehaald worden.⁴⁶⁰ Daarnaast lijkt Marcottes portret in de catalogus van Oostende (afb. 1, zie 1.1.1), waarin zij al schilderend afgebeeld wordt in een serre, te suggereren dat zij ook effectief in serres gewerkt moet hebben.⁴⁶¹ Die praktijk wordt bevestigd door een artikel bewaard in het Fonds Frédéric De Smet, waarin vermeld wordt dat Marcotte aan het werk is "*dans les serres de la ville de Paris*".⁴⁶² Haar praktijk lijkt dus hoogstwaarschijnlijk gegrond in de directe observatie van de serre in situ, in combinatie met werk in het atelier.

Die focus op de natuur, alsook het licht, de kleurwerking en een penseelstreek "d'une sorte de 'divisionisme' en virgules", ligt in de lijn van het luminisme en het werk van Claus.⁴⁶³ In *L'Echo Nogentais* wordt zelfs expliciet een gelijkenis gezien in de "pinceau alerte, manié" die zowel bij Claus als Marcotte zichtbaar zou zijn.⁴⁶⁴ Wat het onderwerp van de bloemen betreft, is de link iets minder direct. Claus had weinig aandacht voor het genre van het bloemstuk en beeldde bloemen

⁴⁵⁹ Marie-Antoinette Marcotte, *Brief aan Emile Claus* ("Merci pour les bons conseils [...]").

⁴⁶⁰ Marie-Antoinette Marcotte, *Brief aan Emile Claus* ("Merci pour les bons conseils [...]").

⁴⁶¹ De casus van Sylvie Vanderkindere moet hierbij aangehaald worden. Haar beeldhouwersatelier werd gebouwd in de tuin van haar ouderlijke woonst en werd verbonden met die woning door een gang en serre (die zij echter nooit in beeld lijkt te hebben gebracht). Linda Van Santvoort en Marjan Sterckx, 'Inside sculptors' studios in Belle Époque Brussels: an interior architectural view', *Sculpture Journal* 29, nr. 2 (2020): 205-6, <https://doi.org/10.3828/sj.2020.29.2.5>.

⁴⁶² *Krantenknipsel Nos artistes à l'étranger*, Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815, (Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 5 mei 1927).

⁴⁶³ *Krantenknipsel Arts, sciences, lettres – exposition Marcotte et Eugène Colignon, 2, Rue des Petits-Carmes*, Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815, (Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 31 januari 1926). Er is opvallend genoeg geen enkele recensie teruggevonden die Marcotte expliciet toeschrijft aan de luministische school. In latere overzichtswerken wordt zij echter wel regelmatig onder deze stroming ondergebracht. Paul Piron, *De Belgische beeldende kunstenaars*, 661; Eliane Gubin e.a., red., *Dictionnaire des femmes belges*, 388.

⁴⁶⁴ De recensent ziet verder gelijkenissen in de toets van Adriaan Jozef Heymans, die volgens de huidige kennis echter geen andere connecties lijkt gehad te hebben met Marcotte. Un Contribuable, 'Canton de Nogent. Nos artistes. Mlle M.-A. Marcotte', *L'Echo Nogentais* 83, nr. 93 (1901): 2.

hoofdzakelijk af in zichten op en rond zijn tuin bij Villa Zonneschijn (afb. 139-141).⁴⁶⁵ De tuin, die aan de achterzijde reikte tot aan de Leie, was uitgerust met een weide, een moestuin en verschillende soorten bloemen en bomen.⁴⁶⁶ Hetzelfde gold voor Anna De Weert, die ook bij Claus les volgde en haar zomers doorbracht in haar kloosterhoeve Hof ter Neuve.⁴⁶⁷ Het domein was maar enkele kilometers van Claus verwijderd en er groeiden meer dan honderd plantensoorten, die door de tuinman in dienst onderhouden werden, zij het onder De Weerts supervisie.⁴⁶⁸

Ook De Weert heeft meer tuinzichten geproduceerd dan bloemstukken (afb. 142, 143). In dit onderwerp spelen bloemen uiteraard een grote rol, maar er zijn meer mogelijkheden voor composities, dieptewerking en combinaties van bloemsoorten, waardoor tuinzichten visueel van een andere aard zijn dan de bloemstukken van Marcotte. Regelmatig komt bijvoorbeeld architectuur in beeld, die aan het werk meer concrete context verleent, en de ordening van de bloemen is natuurlijker, organischer dan wanneer een boeket wordt samengesteld in een vaasje. Het onderwerp van de tuin wordt bij Marcotte af en toe beperkt aangehaald in primaire bronnen. Specifieke titels zijn echter uitzonderlijk maar zijn drie keer teruggevonden: *Jardin en fleurs*, *Jardin fleuri* (in de retrospectieve tentoonstelling in 1930) en *Mon jardin* (vermeld in een recensie over haar tentoonstelling bij de Cercle Artistique de Bruxelles in *L'Echo Nogentais* in 1901) zijn echter generische titels.⁴⁶⁹ Er zijn twee werken met gelijkaardige titels gevonden (afb. 144, 146), maar omdat er geen zekerheid is over de authenticiteit van die benamingen, is het op dit moment nog niet mogelijk uit te maken of de recensies al dan niet over deze specifieke werken spreken.⁴⁷⁰

⁴⁶⁵ Er zijn in contemporaine recensies enkele vermeldingen gevonden van tuinzichten door Marcotte, telkens generisch getiteld (bijvoorbeeld *Mon jardin*), maar deze werken zijn uitzonderlijk en er zijn geen beelden teruggevonden. Un Contribuable, 'Canton de Nogent. Nos artistes. Mlle M.-A. Marcotte', 2.

⁴⁶⁶ De Graaf en Van Lienden, *Geschilderde tuinen*, 13.

⁴⁶⁷ Creusen, *Femmes artistes en Belgique*, 238. Anna De Weert schilderde overigens, net zoals Marcotte, een bloemenmarkt (*Bloemenmarkt in Menton (Côte d'Azur)*, 1928, MSK.), zie 1.1.2.

⁴⁶⁸ De Graaf en Van Lienden, *Geschilderde tuinen*, 13; Johan De Smet, 'Il recrée les yeux et le goût', 389.

⁴⁶⁹ *Krantenknipsel Exposition Rétrospective – M.A. Marcotte*; Un Contribuable, 'Canton de Nogent. Nos artistes. Mlle M.-A. Marcotte', 2.

⁴⁷⁰ Een derde gevonden afbeelding van een tuinzicht is *Jardin Hollandais* (afb. 145). Over dit onderwerp in Marcottes oeuvre is echter nog veel onduidelijkheid en is verder onderzoek genoodzaakt.

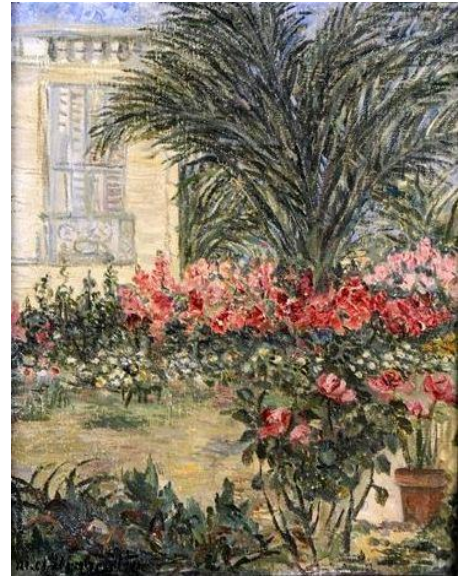


Afb. 129: Emile Claus, *De asters*, 1906, olieverf op doek, 103,5 x 131 cm, Brussel, KMSKB, inv. 4006.

Afb. 140: Emile Claus, *Hortensia's rond Villa Zonneschijn*, ca. 1898, olieverf op doek, afmetingen onbekend, RES Collection.

Afb. 141: Emile Claus, *Stokrozen*, ca. 1895, olieverf op doek, afmetingen onbekend, Verviers, Musées de Verviers.

Afb. 142: Anna De Weert, *Champ de fleurs*, datering onbekend, pastel op papier, 32,5 x 48,5 cm, private collectie (veilinghuis Delon-Hoebanx, 6-8 november 2019, lot nr. 106).



- Afb. 143: Anna De Weert, *Mijn atelier in juni*, 1909-1910, olieverf op doek, 81 x 121 cm, Gent, MSK, inv. 1912-B.
- Afb. 144: Marie-Antoinette Marcotte, *Jardin fleuri*, ca. 1910, olieverf op doek, afmetingen en locatie onbekend.
- Afb. 145: Marie-Antoinette Marcotte, *Jardin hollandais*, 1916, olieverf op doek, 80 x 100 cm, private collectie (veilinghuis Castells en Castells, 16 augustus 2006, lot nr. 57).
- Afb. 146: Marie-Antoinette Marcotte, *Bloementuin*, datering onbekend, olieverf op doek, 50 x 54,5 cm, private collectie (veilinghuis Maison Jules, 12 februari 2023, lot nr. 568).
- Afb. 147: Anna De Weert, *Een boeket van ridderspoor*, datering onbekend, olieverf op doek, 71,2 x 61,4 cm, private collectie (veilinghuis Rob Michiels, 26 november 2016, lot nr. 417).



Een uitzonderlijk bloemstuk door De Weert, *Boeket van ridderspoor* (afb. 147), speelt met de conventies van het genre door de hoge afsnijding, waardoor het vaasje, misschien het ultieme teken van de artificialiteit van het boeket, onzichtbaar wordt. De lege achtergrond, het samenhangende kleurenpalet met grotendeels gelijkaardige tonen en de keuze voor (vermoedelijk) een enkele soort leunt aan bij Marcottes artistieke keuzes.⁴⁷¹ Toch is er meer vergelijkingsmateriaal bij Jenny Montigny (1875-1937), de kunstenares uit deze kringen die zich regelmatig heeft gewijd aan het bloemstuk (afb. 148-153).⁴⁷² Ook zij kiest herhaaldelijk, zij het niet exclusief, voor een enkele soort per vaasje.⁴⁷³ Het aardewerk krijgt veel aandacht in haar schilderijen en lijkt zorgvuldig te zijn gekozen en weergegeven. De bloemen zijn losjes en organisch in de vaasjes geplaatst, alsof ze net in de tuin zijn geplukt.⁴⁷⁴ Dat effect wordt benadrukt door de combinatie van de bloemen met andere objecten en een zichtbare omgeving, een belangrijk verschil met Marcottes werken. In de werken zijn regelmatig boeken, servies en luciferdoosjes te zien, en af en toe ook fruit, kandelaars of brieven met een briefopener. Daarnaast wordt het interieur deels in beeld gebracht: vaak wordt duidelijk dat de vaas op een tafel is geplaatst, dezelfde stoel komt enkele keren in beeld (afb. 148, 153) en zelfs wanneer de achtergrond eerder leeg en ambigu is, zorgt de duidelijke afbakening van de tafel voor een concrete, herkenbare context. Volgens Bart Verschaffel is dat 'uitzoomen', waardoor een deel van het interieur zichtbaar wordt, een efficiënte manier om intrige en dimensie toe te voegen aan stilleven, omdat ze zo herkenbaar in beeld brengen welke rol de objecten spelen in het leven van de mens. Wanneer achtergronden ontbreken, zoals in Marcottes bloemstukken, zijn de dingen daarentegen "zelfstandig en protagonist", gesitueerd in hun "eigen kleine theater", in zekere zin meer losgekoppeld van het leven van de kijker.⁴⁷⁵

⁴⁷¹ Marcotte kiest er echter geen enkele keer voor ook groene bladeren in het bloemstuk op te nemen.

⁴⁷² Over de eventuele vriendschap tussen Montigny en Marcotte is nog veel onduidelijkheid. Er zijn nog geen brieven gevonden die hun contact bevestigen, al was die chronologisch gezien waarschijnlijk. Daarnaast moet worden opgemerkt dat Jenny Montigny in haar brede oeuvre ook zeer veel aandacht heeft voor de mens, inclusief de mens in de natuur, wat in Marcottes oeuvre weinig voorkomt. Van der Stighelen, Westen, en Meijer, *Elck zijn waerom*, 305; De Smet, 'Il recrée les yeux et le goût', 389.

⁴⁷³ Dit in tegenstelling tot de bloemstukken van Anna Boch. Zij was, net als Montigny, De Weert en Claus, lid van de vereniging *Vie et Lumière*, waar Marcotte geen lid van leek te zijn. Omdat er geen persoonlijke link is gevonden met Marcotte is een vergelijking tussen de bloemstukken van deze twee vrouwen niet opgenomen in dit onderzoek. Het is echter niet irrelevant op te merken dat zij af en toe deelnamen aan dezelfde tentoonstellingen - aan de Salon Triennal in 1920 bijvoorbeeld, waar overigens ook Claus, Montigny en De Weert op exposeerden. Léonce Du Castillon, 'L'influence artistique de Claus', *Gand Artistique* 5, nr. 6 (juni 1926): 113; *Driejaarlijksche tentoonstelling Antwerpen* (Antwerpen: Koninklijke Maatschappij/Vereeniging tot Aanmoediging der Schoone Kunsten Antwerpen, 1920), 10, 12, 17, 25, 26. Voor meer informatie over Anna Boch, zie bijvoorbeeld Devillez, Huygebaert en Van Hoorde, red., *Anna Boch*.

⁴⁷⁴ Voor meer informatie, zie ook de toekomstige tentoonstelling over Jenny Montigny in het MSK, in het najaar van 2026.

⁴⁷⁵ Verschaffel e.a., *Rose, rose, rose à mes yeux*, 25.



Afb. 148: Jenny Montigny, *Boeket bloemen*, datering onbekend, olieverf op doek, 40 x 50 cm, private collectie.

Afb. 149: Jenny Montigny, *Een vaas met delphiniums*, datering onbekend, olieverf op doek, 63,5 x 57 cm, private collectie.

Afb. 150: Jenny Montigny, *Stilleven met bloemen (roze campanula's)*, datering onbekend, olieverf op doek, afmetingen onbekend, private collectie.

Afb. 151: Jenny Montigny, *Petunia's in een witte vaas*, datering onbekend, olieverf op doek, 43 x 50 cm, private collectie (galerie Oscar De Vos).

Afb. 152: Jenny Montigny, *Boeket met papavers*, datering onbekend, olieverf op doek, afmetingen onbekend, private collectie (galerie Oscar De Vos).

Afb. 153: Jenny Montigny, *Stilleven met tuinpapavers*, datering onbekend, olieverf op doek, afmetingen onbekend, private collectie (galerie Oscar De Vos).

Die notie is ook relevant bij de analyse van twee uitzonderlijke bloemstukken door Marcotte. *Vase fleuri de roses* (afb. 154) en *Bloempotten met azalea's en blauwe bloemen voor een serre* (afb. 155) lijken beide een serrewand als achtergrond te hebben.⁴⁷⁶ In de laatste is dat het meest opvallend – de ritmering van de ijzeren structuur is nadrukkelijk zichtbaar. Omdat de serre zo ontegenzeggelijk aanwezig is in dit werk is het eventueel mogelijk dat dit het werk is dat op de Parijse Salon tentoongesteld werd onder de titel *Serre et azalées*.⁴⁷⁷ In de meeste titels die de serre benoemen, is de grammaticale constructie anders – *Serre d'azalées*, bijvoorbeeld. Dat zou kunnen duiden op een andere verhouding van die elementen in het beeldvlak, zoals bij het bloemstuk het geval is, maar dat blijft volledig hypothetisch. De serre in *Vase fleuri de roses* is minder onweerlegbaar, het glas is ook op een zwierige, bijna psychedelische manier uitgewerkt, gelijkend op de glazen vaas. De keuze voor de serrewand als achtergrond is visueel interessant: de regelmaat van de ijzeren structuur staat in contrast met de organische vorm van de bloem – een dynamiek die nog sterker in de serrestukken voelbaar is. Het zorgt voor een ritmische structurering van de achtergrond, maar in tegenstelling tot in de serreschilderijen zijn de perspectiefwerking en strakke ritmering minder overweldigend – wanneer ingezoomd wordt op het bloemstuk voelt de industriële structuur een stuk menselijker aan. Tegelijk worden de bloemen in een concrete, herkenbare context gesitueerd in plaats van in de abstracte, donkere en vage ruimte van de andere bloemstukken.



Afb. 154: Marie-Antoinette Marcotte, *Vase fleuri de roses*, datering onbekend, olieverf op doek, 70 x 60 cm, private collectie (veilinghuis Horta, 20 juni 2023, lot nr. 376).

Afb. 155: Marie-Antoinette Marcotte, *Bloempotten met azalea's en blauwe bloemen voor een serre*, ca. 1910, olieverf op doek, afmetingen en locatie onbekend.

⁴⁷⁶ Azalea's komen ook herhaaldelijk voor in Marcottes serrestukken. Rozen daarentegen geen enkele keer, terwijl ze wel regelmatig afgebeeld worden in de bloemstukken en in de praktijk ook gekweekt konden worden in kweekkassen, zij het niet exclusief. De komende paragraaf is gebaseerd op Harteel, 'Sous les ciels de verre', 24-5.

⁴⁷⁷ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées* (Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1905), nr. 1273, via <https://salons.musee-orsay.fr/Detail/objects/389397>.

Hoewel de symbolische betekenis van bloemen in de 19e-eeuwse schilderkunst was afgezwakt, worden die werken precies door ze voor de serre te plaatsen beladen met waarden en connotaties die op dat moment maatschappelijk relevant waren. Zoals gezien in de vorige hoofdstukken werden serres geassocieerd met een nieuwe bemiddeling tussen binnen en buiten, natuur en cultuur, maar ook met gender- en klassedynamieken, koloniale machtsverhoudingen etc. Het bloemstuk op zich deed al aanspraak op de leefcultuur van de burgerij, die zoveel belang hechtte aan bloemen in hun tuinen en interieurs, maar de toevoeging van de serre speelt nog sterker in op een prominent element in hun dagelijks leven, dat verbonden was aan hun prestige, trots en fundamentele denkbeelden.⁴⁷⁸

Naast Marcotte hebben verschillende kunstenaars een beroep gedaan op die intrigerende combinatie. De proportionele aanwezigheid van het glas varieert in deze groep werken: soms is de architectuur ostentatief en herkenbaar, in andere moet vooral de titel inzicht bieden in de context. Zeer vaak worden in deze schilderijen ook verschillende soorten afgebeeld, in afzonderlijke bloempotten. Een interessant gevolg van die bloempotten is dat de planten, in tegenstelling tot gesneden bloemen in vazen, langer zullen leven en nog niet uit de bloeicyclus zijn gehaald. De tijdelijkheid die in zekere zin inherent was aan het genre van het bloemstuk (zie boven) wordt in deze werken grotendeels ontmanteld – het concept van een artificiële, langere bloei en de negatie van verwelking is overigens inherent aan het concept van de serre zelf. Verder wijzen die verschillende soorten in potten op het feit dat het vermoedelijk vaker om domestieke serres gaat, en niet zozeer wintertuinen of kweekkassen. De twee werken van Georg Gerlach zijn hier een uitzondering op: *Botanischer Garten in Wien* (afb. 156) vermeldt de locatie al in de titel. *Blossoming flowers in the greenhouse* (afb. 157) is iets meer ambigu: hoewel in het schilderij een indrukwekkende variatie aan soorten te zien is en het glazen dak in de bovenhoek relatief hoog lijkt te zijn, zijn de eigenlijke afmetingen van de planten en de architectuur moeilijk af te leiden door de close-up en het kikvorsperspectief.

De architectuur is nog minder zichtbaar in *Side of a greenhouse* (afb. 158) door George Cochdan Lambdin (1830-1896), waarbij de planten tegen een massieve muur geplaatst lijken te zijn, zoals mogelijk was in aangebouwde serres en veranda's (zie 2.2.1).⁴⁷⁹ Ook in *Arum and conservatory* (afb. 159) van Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) is de architectuur quasi onzichtbaar – een maar zeer vage suggestie van een raster is zichtbaar aan de bovenzijde van het werk.⁴⁸⁰ In Gustave Caillebottes *Orchides dans la serre du Petit-Gennevilliers* (afb. 160) kan de locatie enkel afgeleid worden van de titel, want door het hoge kijkpunt en de opvulling van de achtergrond met groene planten, die overigens een krachtig contrast vormen met de witte

⁴⁷⁸ Heather MacDonald e.a., *Working among flowers*, 29.

⁴⁷⁹ Lambdin was afkomstig uit de Verenigde Staten, maar zijn werk is hier kort ter illustratie opgenomen omdat het sterk beïnvloed zou zijn geweest door zijn reizen naar Europa in de jaren 1850 en 1870, alsook door het werk van John La Farge, zoon van Franse émigrés. 'Side of a greenhouse – George Cochran Lambdin', The MET, s.d., <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11393>.

⁴⁸⁰ De aronskelk, oorspronkelijk afkomstig uit Zuid-Afrika, is zichtbaar op het werk van Lambdin en Renoir.

narcissen, is er geen serreglas zichtbaar.⁴⁸¹ Caillebotte had een passie voor tuinieren en had op zijn domein in Petit-Gennevilliers, niet ver van Giverny, een serre gebouwd die ook op enkele tuinzichten is afgebeeld.⁴⁸² De architectuur is zeer prominent zichtbaar op de decoratieve panelen die Caillebotte ontwierp voor de eetkamer in Petit-Gennevilliers (afb. 161).⁴⁸³

Toch wordt het sterkst ingespeeld op het effect van de structuur van de serre in de werken van Mary Cassatt (afb. 163) en Mathilde Arbey (1890-1966, afb. 164, 165). Cassatt voegde regelmatig bloemstukken toe aan haar genrestukken, waarin de nadruk echter lag op de figuren – pure stillevens zijn uitzonderlijk in haar oeuvre. De bloemen zijn los en informeel geordend in de vaas, wat de indruk wekt van een zelfgeplukt boeket – de keuze voor een vaas is verder opvallend en ongewoon in de context van een serre.⁴⁸⁴ Het gestutte raam zorgt voor een intrigerende diagonale geometrie en een zonnige maar complexe lichtwerking. Ook in Mathilde Arbey's serreschilderijen wordt sterk op het effect van licht en schaduw ingespeeld. Arbey schilderde vooral landschappen, portretten en stillevens, die haar in 1926 een zilveren medaille opleverden op de Parijse Salon.⁴⁸⁵ De sterke kleuren en het warme licht, “[qui est] abondamment répandue”, werd ook door contemporaine auteurs opgemerkt: “une pyramide de pétales éclatants, une symphonie de couleurs qui vibrent.”⁴⁸⁶ Hoewel de context van de serrecultuur een bijkomende betekenislaag aan die bloemstukken toevoegen, worden de limieten van het genre fundamenteel bespeeld en gebroken in Marcottes serreschilderijen.



Afb. 156: Georg Gerlach, *Botanischer Garten in Wien*, 1920, olieverf op doek, 100 x 100 cm, private collectie (veilinghuis Sotheby's, 5-13 november 2024, lot nr. 143).

Afb. 157: Georg Gerlach, *Blossoming flowers in the greenhouse*, ca. 1930, olieverf op karton 45,5 x 60,5 cm, private collectie (veilinghuis Auctionata, 26 augustus 2016, lot nr. 44).

⁴⁸¹ De titel van dit werk zou later toegeschreven kunnen zijn aangezien de afgebeelde bloemen eerder narcissen lijken.

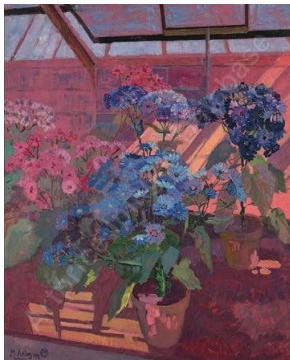
⁴⁸² De Graaf en Van Lienden, *Geschilderde tuinen*, 9; MacDonald e.a., *Working among flowers*, 132. De serre is onder meer te zien in *Dahlias, Garden at Petit-Gennevilliers* (1893, National Gallery of Art). Voor een interieurfoto zie afb. 162.

⁴⁸³ MacDonald e.a., *Working among flowers*, 132; Michael Fried, 'Caillebotte's impressionism', *Representations*, nr. 66 (1999): 1-51, <https://doi.org/10.2307/2902878>; 'Chrysanthemums in the garden at Petit-Gennevilliers - Gustave Caillebotte', The MET, s.d., <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/671456>.

⁴⁸⁴ MacDonald e.a., *Working among flowers*, 132.

⁴⁸⁵ René Chavance, 'Le Salon des Indépendants', *La Liberté*, 27 januari 1920, 2; Michèle, 'Au Salon des Femmes Peintres', *Ève*, 13 maart 1921; M. D., 'L'art - Salon des Femmes Peintres et Sculpteurs', 3, *La Française* 17, nr. 550 (21 januari 1922): ongenummerd; Pierre Ladoué, 'Eve chez les artistes - exposition des Femmes Peintres et Artistes', *Ève*, 27 januari 1924, 3; S. B., 'Les récompensées du Salon', *Ève*, 18 juli 1926, 3.

⁴⁸⁶ René Chavance, 'Art et lettres - le Salon des Femmes Peintres', *La Liberté*, 21 februari 1927, 2; René Chavance, 'Au Salon - les surprises d'une promenade', *La Liberté*, 24 mei 1931, 2.



Afb. 158: George Cochran Lambdin, *Side of a greenhouse*, 1870-1880, olieverf op doek, 101,6 x 78,7 cm, New York, The MET, inv. 1979.490.10.

Afb. 159: Pierre-Auguste Renoir, *Arum and conservatory*, 1864, olieverf op doek, 130 x 98,4 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, inv. KH-5027.

Afb. 160: Gustave Caillebotte, *Orchidées dans la serre du Petit-Gennevilliers*, 1893, olieverf op doek, 65 x 54 cm, private collectie.

Afb. 161: Gustave Caillebotte, *Panelen voor de deur van de eetkamer in Petit-Gennevilliers*, 1893, olieverf op doek, afmetingen onbekend, private collectie.

Afb. 162: Gustave Caillebotte in zijn serre in Petit-Gennevilliers. Martial Caillebotte, 1892, foto, afmetingen onbekend, private collectie.

Afb. 163: Mary Cassatt, *Vase de lilas à la fenêtre*, 1880-1883, olieverf op doek, 61,5 x 51,1 cm, New York, the MET, inv. 1997.207.

Afb. 164: Mathilde Arbey, *Coin de serre*, datering onbekend, olieverf op paneel, 46 x 55 cm, private collectie.

Afb. 165: Mathilde Arbey, *Dans la serre*, 1919, olieverf op paneel, 61,5 x 50,5 cm, private collectie (veilinghuis Fraysse & Associés S.A.R.L., 12 april 2018, lot nr. 255).

3.2 DE VISUELE KRACHT VAN HET BOUWWERK

3.2.1. DE SERRE IN MARCOTTES OEUVRE

Dans le genre qu'elle a créé et qu'elle dénomme si gracieusement *Sous les ciels de verre*, elle excelle à rendre palpable l'atmosphère spéciale des serres chaudes et à décrire toute la vie des floraisons magnifiques qui s'y étalent dans leur frissonnante splendeur. Elle apporte à ces créations une grande sensibilité d'âme [...] Quand elle peint des serres, elle leur donne un cachet qui n'appartient qu'à elle seule [...] Par les infinies ressources de son art et par la puissance de sa palette, elle réalise ainsi des pages d'une rare vitalité, d'une fraîcheur idéale, et en même temps, d'une vigueur incomparable.⁴⁸⁷

In 1929 omschreef "Pencil" treffend de serreschilderijen van Marie-Antoinette Marcotte, die op dat moment in haar carrière haar reputatie gevestigd had als kunstenares van de serres. In die recensie komen verschillende elementen aan bod die door talloze andere contemporaine critici aangehaald worden: de eigenheid van het genre, het atmosferische effect, de levendige kleurenweelde en de weergave van de bloem. De recensie handelt over Marcottes solotentoonstelling *Sous les ciels de verre* in de Salle Oor in de Leopoldstraat in Antwerpen, een van haar meest besproken expo's. Waar Marcotte welke werken heeft getoond, kan maar gedeeltelijk afgeleid worden uit contemporaine recensies – er zijn verschillende bronnen die bevestigen dat zij regelmatig individueel of in kleine groepen exposeerde. In de Salle Oor combineerde ze haar serrezichten met figurenstudies – een patroon dat in de meeste tentoonstellingen terugkomt (zie 3.2.2). Toch is het vooral het eerste onderwerp dat op de meeste bijval kan rekenen: "Nul ne s'entend comme elle à rendre l'atmosphère et l'odorant fouillis des serres chaudes [...] Chacun prise sa facture délicate et légère, les harmonies très fines de son coloris [...]." ⁴⁸⁸

Ook in haar andere individuele tentoonstellingen blijft de serre prominent aanwezig, zowel in de geëxposeerde werken als in de kritiek. Zo kreeg ze verschillende keren de kans haar werk te tonen in haar thuisstad Antwerpen: veelgeprezen tentoonstellingen werden georganiseerd in de

⁴⁸⁷ *Krantenknipsel Beaux-Arts – Exposition M. Marcotte*, Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815, (Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 1 januari 1929).

⁴⁸⁸ Deze recensie vermeldt ook dat een *Serre d'azalées* in bezit zou zijn van Baron Goffinet, waarmee vermoedelijk Constant of Auguste Goffinet (1857-1927) bedoeld wordt, beide in dienst van Leopold II. Verder zou *Chez les pauvres* door de staat zijn aangekocht, maar hier is geen verder bewijs van gevonden. René Sancy, *Krantenknipsel Salle Oor – Exposition Marcotte uit Le Matin*.

Salle Verlat in 1896, 1902 en 1905.⁴⁸⁹ Ook in 1905 werden een 30-tal werken in de Salon des Douze Mois geëxposeerd, waar opnieuw serrezichten, portretten en genrestukken gecombineerd werden.⁴⁹⁰ Daarnaast stelde ze ook tentoon in Brussel: in 1897 en 1901 in de Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles – vermoedelijk van die laatste expo is de catalogus bewaard in het AHKB.⁴⁹¹ Vier jaar later hield ze er een tweede tentoonstelling, samen met Edgar Farasyn (1858-1938).⁴⁹² Volgens *L’Echo Nogentais* werd haar “talent délicat, harmonieux, le sentiment du beau” er unaniem geprezen door critici.⁴⁹³ In 1926 stelde ze tentoon in de Galerie du Studio in Brussel – een uitnodiging is bewaard in het Fonds Frédéric De Smet.⁴⁹⁴

Hoewel Marcotte nooit in Gent heeft gewoond, lijkt het wel dat ze er regelmatig exposeerde: in 1921 hield ze er een tentoonstelling getiteld *Hommage à la Ville de Gand* in de Gentse Cercle Artistique et Littéraire – de catalogus is bewaard in het Fonds Frédéric De Smet (zie 1.1.2). De meeste recensenten prijzen opnieuw vooral de serretaferelen, geschilderd met “tant de précision et de délicatesse”.⁴⁹⁵ Een uitnodiging voor een tentoonstelling bij dezelfde vereniging 19 jaar eerder is bewaard in de Speciale Collectie van de Universiteit Gent, maar hier is verder geen informatie over teruggevonden.⁴⁹⁶ Een vierde Vlaamse locatie is Leuven: in 1901 stelde Marcotte samen met Alfred Delaunois (1875-1941) en Omer Dierickx (1862-1939) werken tentoon in de feestzaal van de Leuvense muziekacademie. Van de 23 aanwezige schilderijen waren er minimaal 12 gerelateerd aan het thema van de bloem, 6 vermeldden de serre in de titel.⁴⁹⁷ Ze lijkt ook enkele solotentoonstellingen te hebben georganiseerd in Frankrijk: zo exposeerde ze tweemaal in Galerie Georges Petit: in 1905 met *Intérieurs des Serres et Figures* (zie verder), in 1923 opnieuw met *Sous les Cieux de Verre*.⁴⁹⁸

⁴⁸⁹ de Graef, *Nos artistes Anversois*, 137; ‘Canton de Nogent. Nos artistes’, 2; ‘La Province’, *L’Indépendance Belge*, 14 januari 1905, 4.

⁴⁹⁰ ‘Canton de Nogent. Nos artistes’, 2.

⁴⁹¹ de Graef, *Nos artistes Anversois*, 137; ‘Petite Chronique’, *L’Art Moderne* 17, nr. 12 (21 maart 1897): 95; Octave Maus, ‘Expositions’, *L’Art Moderne* 21, nr. 45 (10 november 1901): 375; *Catalogus Exposition Marcotte, Cercle artistique Waux-Hall*

⁴⁹² ‘Au jour le jour- échos de la ville’, 2.

⁴⁹³ Un Contribuable, ‘Canton de Nogent. Nos artistes. Mlle M.-A. Marcotte’, 2.

⁴⁹⁴ *Galerie du Studio, Exposition Sous les Cieux de Verre, M.-A. Marcotte, Invitation*, Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815, (Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 27 januari 1926).

⁴⁹⁵ *Krantenknipsel Notes d’art – au Cercle Artistique et Littéraire*, Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815, (Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, datering onbekend).

⁴⁹⁶ *Uitnodiging voor een tentoonstelling bij de Cercle Artistique et Littéraire in Gent*, Speciale Collectie van de Boekentoren, Universiteit Gent, map Marcotte, M.A., BIB.VLBL.HFIII.M.006.15, (Gent: Universiteitsbibliotheek, 1902).

⁴⁹⁷ *Kopie van Catalogue exposition d’œuvres de Mlle M.A. Marcotte, MM. Alfred Delaunois, Omer Dierickx*.

⁴⁹⁸ ‘Echos’, *Gazette de l’Hôtel Drouot* 14, nr. 313 (10 november 1905): 2; ‘Informations -Expositions’, *Gazette de l’Hôtel Drouot* 32, nr. 123 (17 november 1923): 1.

Ondanks de populariteit van Marcottes serrestukken is er relatief weinig bekend over de locatie van die werken – zowel over de huidige bewaarplaats als over de afgebeelde serres. Een zeer groot deel van haar productie lijkt zich in private collecties te bevinden. Hier zijn echter maar vier concrete bewijzen van gevonden: een versie van een azaleaserre zou in bezit geweest zijn van Constant Goffinet (1857-1931), maar werd toch tentoongesteld op de *Ausstellung Belgischer Kunst* in 1908.⁴⁹⁹ Daarnaast zou een jonge Amsterdamse kunstliefhebber *Kleine blauwe serre* aangekocht hebben, maar hier is verder geen informatie over bekend.⁵⁰⁰ Ten derde blijkt uit een ongedateerde brief van Marcotte aan de kunstenaar en criticus Frédéric De Smet (1876-1948) dat zij “une petite serre, choisie avec soin”, aan hem opgedragen zou hebben als bedanking voor zijn positieve kritiek in *Le Bon Public*. Ze was van plan dat werk naar hem op te sturen na een tentoonstelling in Bergen, maar het is niet duidelijk of dat effectief is doorgegaan.⁵⁰¹ Tot slot is in het AHKB een postkaart bewaard met op de voorzijde een afbeelding van Marcottes werk *Le vieux paysan dans les serres* (zie 1.3.2), door Michel Maervoet verstuurd naar “Monsieur le Conservateur” – hoewel de man in bezit moet geweest zijn van een aantal werken, is er geen duidelijkheid over welke schilderijen het gaat en waar ze uiteindelijk zijn terechtgekomen.⁵⁰²

Toch zijn het vooral haar serretaferelen die de officiële musea konden behagen. Een azaleaserre werd gekocht voor het Petit Palais, een andere door de Belgische Staat in 1904, maar dat werk is verloren gegaan tijdens de plundering van de ambassade van Caïro in 1961.⁵⁰³ Het AHKB bewaart een brief van Marcotte waarin zij vraagt naar de staat van het kader van het werk en voorstelt het te vervangen als het in te slechte staat is – het antwoord luidt dat het geld daarvoor niet beschikbaar is.⁵⁰⁴ Amper twee jaar later werd een derde azaleaserre aangekocht na

⁴⁹⁹ *Ausstellung Belgischer Kunst*, 29; Sancy, *Krantenknipsel Salle Oor – Exposition Marcotte*.

⁵⁰⁰ ‘M.A. Marcotte’, 84.

⁵⁰¹ Marie-Antoinette Marcotte, *Brief aan Frédéric De Smet (“Merci de tout cœur”)*, Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815, (Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, datering onbekend).

⁵⁰² Michel Maervoet, *Postkaart aan “Monsieur le Conservateur”*.

⁵⁰³ Gubin e.a., red., *Dictionnaire des femmes belges*, 388; Phil Mertens e.a., *Inventaris-catalogus van de moderne schilderkunst. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, département moderne kunst* (Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 1984), 405.

⁵⁰⁴ Marie-Antoinette Marcotte, *Brief aan een onbekende ontvanger (“Monsieur, je me suis présentée”)*, Dossier concernant le Salon Triennal d’Anvers de 1904, les acquisitions envisagées, par le département et celles effectivement réalisées en faveur du musée, à savoir Portrait de jeune fille par Juliaan De Vriendt (inv. 3756), Serre d’azalées par Marie-Antoinette Marcotte (inv. 3757) et Les filles de Satan par Rombaux (inv. 3758), Dossiers enregistrés dans le système Agenda (en usage entre 1843 et 1940 environ), Bestanddeel 5020, BE A4004 FM-II-5020, inv. 3756-3758 (Brussel: AKMSKB, 27 augustus 1905); *Brief aan Marie-Antoinette Marcotte*, Dossier concernant le Salon Triennal d’Anvers de 1904, les acquisitions envisagées, par le département et celles effectivement réalisées en faveur du musée, à savoir Portrait de jeune fille par Juliaan De Vriendt (inv. 3756), Serre d’azalées par Marie-Antoinette Marcotte (inv. 3757) et Les filles de Satan par Rombaux (inv. 3758), Dossiers enregistrés dans le système Agenda (en usage entre 1843 et 1940 environ), Bestanddeel 5020, BE A4004 FM-II-5020, inv. 3756-3758 (Brussel: AKMSKB, 30 augustus 1905).

de Gentse Triënnale Salon in 1906 – die werd meteen overgebracht naar het depot van het Museum voor Schone Kunsten in Gent.⁵⁰⁵ Een vierde azaleaserre bevindt zich in het Musée du Luxembourg sinds 1905.⁵⁰⁶

Ook over de locatie van de afgebeelde serres is er weinig duidelijkheid. Het merendeel van de titels is generisch en abstract, maar toch kunnen er enkele belangrijke plaatsbepalingen uit afgeleid worden. De eerste is het serrecomplex van Laken: naar die plantenkassen wordt talloze keren verwezen op verschillende manieren: zo wordt op de Salon Triennal in Antwerpen in 1920 *Dans les serres de S.M. le Roi Albert* tentoongesteld en in Gent *La serre du Roi à Laeken* in 1926 – variaties op dergelijke titels komen tientallen andere keren voor in catalogi.⁵⁰⁷ Visuele overeenkomsten zijn echter uitzonderlijk (zie 1.2.2). Er is verder een afbeelding bewaard, getiteld *La serre du Jardin Botanique à Bruxelles* (afb. 171) – wat zou kunnen verwijzen naar de huidige Kruidtuin of de Plantentuin Meise – maar hier zijn verder geen verwijzingen naar gevonden. De tweede belangrijke locatie is de Diergaarde van Rotterdam, die Marcotte regelmatig moet hebben bezocht tijdens haar verblijf in Den Haag tijdens de Eerste Wereldoorlog.⁵⁰⁸ Verschillende contemporaine recensies vermelden dat domein en op de *Tentoonstelling van Belgische Kunst* in Eindhoven in 1917 werden twee werken tentoongesteld, beide getiteld *In den Rotterdamschen Dierentuin*.⁵⁰⁹ Hoewel Marcotte zelf bevestigt dat ze serres heeft afgebeeld in Nederland vermeldt ze de Diergaarde niet specifiek, wat eventueel zou kunnen suggereren dat ze ook andere lokale serres in beeld bracht.⁵¹⁰

Een vierde hypothese is gebaseerd op de tentoonstelling *Hommage à la Ville de Gand* in 1929. Ze exposeerde er het werk *Une serre de Van Houtte*, zoals gezien een professionele tuinbouwer die in het bezit was van een groot aantal kweekserres in Gentbrugge en die zich vanaf 1840 ook specialiseerde in verschillende variaties azalea's. In de catalogus van de tentoonstelling wordt vermeld dat dit werk zich in het museum van Gent bevindt – omdat het gekende werk *Serre met azalea's* (afb. 179, zie 3.2.1) het enige werk is dat zich in de collectie van het MSK bevindt, gaat het hier vermoedelijk om hetzelfde schilderij. Het MSK is dus vermoedelijk in het bezit van een schilderij dat zowel in Gent gemaakt als tentoongesteld was. Daarnaast vermelden kranten tweemaal dat zij ook Parijse plantenkassen schilderde, al wordt die locatie enkel vermeld in de

⁵⁰⁵ Robert Hozee e.a., *Museum voor Schone Kunsten Gent. Catalogus schilderkunst, deel II: 19de - 20ste eeuw* (Gent: Museum voor Schone Kunsten Gent, 2007), 231. Verder bevindt *Duinrand met Zeegezicht* in de collectie van het Rijksmuseum. 'Duinrand met zeegezicht, Marie Antoinette Marcotte, 1879 - 1918', Rijksmuseum, 2024, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-T-1950-443..>

⁵⁰⁶ 'Au jour le jour- échos de la ville', *L'Indépendance Belge*, 26 februari 1905, 2.

⁵⁰⁷ *Driejaarlijksche tentoonstelling Antwerpen, 25; Cercle Artistique et Littéraire – M.A. Marcotte et Lucie Jacquart.*

⁵⁰⁸ Van Puyvelde, *De Belgische schilders te Holland*, 12.

⁵⁰⁹ 'Provincienieuws - Kunst - Belgische moderne kunst (II)', *Limburger Koerier* 72 (13 oktober 1917): 2; 'M.A. Marcotte', 84. *Tentoonstelling van Belgische kunst – schilderijen, tekeningen [sic] en beeldhouwwerken* (uitgeverij onbekend, 1917), 6. Met dank aan Mieke Ackx en Johan Cauwels.

⁵¹⁰ Pencil, *Krantenknipsel Chez nos artistes – Marie Antoinette Marcotte.*

titel van het werk *Les serres de la ville de Paris*, tentoongesteld op de Exposition Générale des Beaux Arts in 1907 (zie ook verder).⁵¹¹

Marcottes serreschilderijen zijn een weelde aan zorgvuldig uitgekozen en op elkaar afgestemde kleuren, in natuurlijk ogende combinaties.⁵¹² Verschillende recensenten prijzen de compositie van de “stralende kleurenrijkdom” en erkennen het artistieke proces dat aan deze schijnbaar spontane harmonie voorafgaat: “Ces travaux ne laissent rien à désirer au double point de vue de l’ambiance et de l’harmonie. Ce sont de victorieuses symphonies de couleurs où chaque chose est à son plan et à sa place, et dont se dégage toujours une forte sensation d’art...”⁵¹³ Marcotte bevestigt dit ook zelf in haar interview in 1926: “Il faut, avant tout, connaître la façon de placer les tons détachés dans leur juste valeur: par quoi l’on obtient la grande puissance aérienne ainsi que l’atmosphère vibrante et humide de ces intérieurs fleuris.”⁵¹⁴ Die uitgebalanceerde compositie en kleurenbalans wordt in elk werk opnieuw uitgevoerd, onafhankelijk van de soort bloem in beeld wordt gebracht. Marcotte laat overigens een groot aantal soorten aan bod komen in haar oeuvre: lila’s, chrysanten, lissen, orchideeën ...⁵¹⁵ In verschillende werken komen verschillende soorten tegelijk aan bod, vaak in combinatie met groene planten zonder bloemen.

Toch is het vooral de azalea die, met grote voorsprong, het meest afgebeeld wordt in de serreschilderijen. De azalea is historisch sterk gelinkt aan Gent – die associatie zal vermoedelijk wel meegespeeld hebben in de keuze om *Serre met azalea’s* aan te kopen en in het MSK onder te brengen.⁵¹⁶ De terugkeer van de bloem in het oeuvre doet vermoeden dat Marcotte een esthetische voorkeur had voor de soort, alsook dat ze een frequente bezoeker geweest moet zijn van een of meerdere azaleaserres. Daarnaast was de azalea simpelweg alomtegenwoordig in de 19e-eeuwse serrecultuur.⁵¹⁷ Het aantal soorten groeide exponentieel en speelde een steeds grotere rol in de tentoonstellingen van de Koninklijke Maatschappij voor Landbouw en Kruidkunde. Toch zou het tot 1912 duren voor de Bond der Belgische Azaleakwekers en -

⁵¹¹ *Krantenknipsel Nos artistes; Ongetiteld krantenknipsel uit De Standaard (“Mevr. M. Marcotte stelt tentoon”),* map Marie-Antoinette Marcotte, II3.756, (Brussel: AHKB, 1 februari 1926). Eén enkele serre, tentoongesteld in de Cercle Artistique in Waux-Hall, zou geschilderd zijn in het enigmatische Aaraou, waarmee eventueel het Zwitserse Aarau bedoeld zou kunnen worden. *Catalogus Exposition Marcotte, Cercle Artistique Waux-Hall*. Jammer genoeg zijn meer specifieke plaatsbepalingen nog niet gevonden.

⁵¹² De komende paragraaf is gebaseerd op Harteel, ‘Sous les ciels de verre’, 14-5, 25.

⁵¹³ Cyriel Buysse, Charles Bernard, en H. de Boer, *L’art Belge en exil* (Den Haag: Uitg. Mij. De Cicerone, 1918), 43.; Un Contribuable, ‘Canton de Nogent. Nos artistes. Mlle M.-A. Marcotte’, 2.

⁵¹⁴ Pencil, *Chez nos artistes – Marie Antoinette Marcotte*.

⁵¹⁵ *Catalogus Exposition Marcotte, Cercle artistique Waux-Hall; Cercle Artistique et Littéraire – M.A. Marcotte et Lucie Jacquart*.

⁵¹⁶ De populariteit van de bloem is vandaag amper gedaald - in 2010 verkreeg de Gentse azalea het BGA-label. Van Trier, *Gentse Azalea*, 97. In de laatste 25 jaar verschenen verschillende publicaties over de soort vanuit historische, socio-economische en botanische perspectieven zoals Albert De Raedt en Sabine De Goote, *De harde Gentse azalea. Een historisch overzicht* (Gavere: De Raedt, 2000).

⁵¹⁷ Harry Van Trier, *Gentse azalea* (Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2012), 12, 32.

Handelaars werd opgericht.⁵¹⁸ Het belang van de soort vertaalde zich verder in wedstrijden en kwaliteitslabels, alsook in gespecialiseerde publicaties, zoals *Iconographie des Azalées de l'Inde* door Auguste van Geert (1888-1938).⁵¹⁹ Dergelijke tijdschriften bevatten regelmatig afbeeldingen (bijvoorbeeld chromolithografieën) die interessant geweest moeten zijn voor kunstenaars die zich regelmatig met bloemstukken bezighielden (afb. 166, 167).



Afb. 166: P. Stroobant, *Azalea Madame Paul De Schrijver*, 1882, chromolithografie, afmetingen onbekend, Parijs, Bibliothèque nationale de France, département Sciences et techniques, 4-S-1949.
Afb. 167: Annoot-Braeckman, *Azalea Mortieriana*, 1846, medium en afmetingen onbekend, Gent, Universiteitsbibliotheek Gent, ISSN 0775-6143.

De keuze voor een “grooten overvloed, in massa-effect van de bloem”, in plaats van een enkel boeket, vereist een uitgebalanceerde compositie die in zekere zin aanleunt bij bepaalde vormelijke eigenschappen van de landschapschilderkunst, in het bijzonder in werken zoals afb. 180-183 en 30.⁵²⁰ Het effect van het geheel is licht en bijna zonnig, soms zelfs broeierig – zij slaagt erin de sensorische ervaring van de warmte en het licht in het schilderij binnen te brengen. Ook de brede penseelstreek, “sa touche [...] grasse et large”, draagt hieraan bij.⁵²¹ Hoewel de schilderijen niet zonder aandacht voor details zijn geconcipieerd, lijkt het algemene effect te primeren op een realistische of gedetailleerde afwerking.⁵²² Die techniek is een van de redenen waarom Marcottes oeuvre in de meeste overzichtswerken en encyclopedieën wordt gesitueerd in de stroming van

⁵¹⁸ Van Trier, *Gentse azalea*, 33-5, 43.

⁵¹⁹ De Herdt en De Corte, *Fine fleur*, 35.

⁵²⁰ van Ruyven, ‘Schilderessen der 19e eeuw II’, 1; Van der Stighelen, Westen, en Meijer, *Elck zijn waerom*, 301. De komende paragraaf is gebaseerd op Harteel, ‘Sous les ciels de verre’, 25-6, 45.

⁵²¹ Jean Claude, ‘La vie artistique. Le Salon de la gravure au couleurs – Les intérieurs de serre de Mlle Marcotte. Les dessins de M. Nicolet.’, *Le Petit Parisien* 30, nr. 10.603 (1905): 2. In verschillende werken wordt het doek zelfs zichtbaar tussen de penseelstreken. Dit wordt niet altijd positief ontvangen- een recensent van *Onze Kunst* vraagt zich bijvoorbeeld af waarom Marcotte “met zulke zonderlinge verfvlekjes schildert, waartusschen [sic] het ruwe doek doorschemert; wat meer smeugheid in de stof zou stellig geen kwaad doen.” B., ‘Tentoonstelling van Mej. M.A. Marcotte in de Verlatzaal van 25 oktober tot 3 november 1902’, *Onze Kunst* 1, nr. 2 (1902): 180.

⁵²² R., ‘The development of flower painting’, 9.

het luminisme, of zelfs impressionisme.⁵²³ De aandacht voor de werking van het licht past zeer goed binnen het impressionistische gedachtegoed, waarin de “appearance of reality” het uitgangspunt is, i.e. hoe de realiteit zintuiglijk overkomt op de mens, niet zozeer de objectieve realiteit in se.⁵²⁴

Die nadruk op het sensoriele effect, de zintuiglijke ervaring, is vooral duidelijk in de serreschilderijen en wordt ook door contemporaine recensies opgemerkt: “Mej Marcotte heeft een eigenaardig talent voor het schilderen van serres met bloemen [...] ze weet daarin iets van de vochtig-warme, kunstmatig-benauwde atmosfeer te doen leven, zwaar van geuren en wasemingen.”⁵²⁵ *L’Art Moderne* schrijft in 1905: “La verdure des plantes, dans le jour atténué des vitrages, lui suffit souvent à composer un tableau original, rendant exactement l’atmosphère humide et chaude de la serre.”⁵²⁶ Dat effect is nog sterker zichtbaar in *La serre* (afb. 168) van de Japanner Kijiro Ota (1883-1951). Ota was een leerling van Claus rond 1910. De datering van het werk komt overeen met zijn verblijf in Gent, het werd dus hoogstwaarschijnlijk in die stad geschilderd.⁵²⁷ Hij beeldt een aangebouwde serre met zeer zichtbare korte ‘streepjes’, die de serre bijna doen zinderen in een warm avondlicht. De prominentie van het blauw en terracotta is atypisch in serreschilderijen en het is opvallend dat er naast de klimplant aan het dak relatief weinig planten te zien zijn – zo is de werkbank aan de rechterzijde volledig leeg.⁵²⁸



Afb. 168: Kijiro Ota, *Greenhouse*, 1911, olieverf op doek, 60 x 47,5 cm, Kyoto, National Museum of Modern Art, inv. O00239.

⁵²³ Paul Piron, *De Belgische beeldende kunstenaars van de 19e tot de 21e eeuw*, 2 ed (Brussel: Ludion, 2016), 661; Gubin e.a., *Dictionnaire des femmes belges*, 388.

⁵²⁴ Venturi, ‘The aesthetic idea of impressionism’, 36-8.

⁵²⁵ B., ‘Tentoonstelling van mej. M.A. Marcotte in de Verlatzaal’, 180.

⁵²⁶ L. Abry, ‘L’Art à Anvers - L’Exposition M.-A. Marcotte’, *L’Art Moderne* 25, nr. 3 (15 januari 1905): 19.

⁵²⁷ Met dank aan Johanna Dams voor dit schilderij en deze informatie. Voor meer details over Kijiro Ota en Torajiro Kojima, zie Johanna Dams, *Torajiro Kojima in Gent. Artistieke vorming, netwerk en Belgisch-Japanse uitwisseling (1909-1923)* (masterproef, Universiteit Gent, 2025).

⁵²⁸ Dit onevenwicht is ook zichtbaar in Marcottes *Serre aux raisins* (afb. 185).

De aandacht voor de sensorische ervaring wordt tot het uiterste gedreven wanneer William Henry Singer Jr. (1868-1943) tussen 1911 en 1913 een van de serres schildert op het terrein van zijn woning in Laren, Villa De Wilde Zwanen (afb. 169, 170).⁵²⁹ Het dak, de achterwand en de structuur van de plantenbakken binnenin zijn nog enigszins herkenbaar, maar het contrast in kleur is zo miniem dat het lijkt alsof de structuur oplost in het zonlicht. De quasi pointillistische techniek is vooral in de kleurenexplosie van de bloemen goed zichtbaar. Ze zijn daardoor moeilijk van elkaar te onderscheiden en zo goed als onherkenbaar, al kan eventueel in de achtergrond van het schilderij een suggestie herkend worden van de palm die ook op de historische foto zichtbaar is. Hoewel Marcotte ook sterk focust op de zintuiglijke aspecten – het licht, de kleuren, de voelbare warmte – gaat ze nooit zover dat de bloemen niet meer representatief zijn en de serre zijn vormelijk en compositioneel structurerend karakter verliest.



Afb. 169: William Henry Singer Jr., *Bloemen in de kas*, 1911-1913, olieverf op paneel, 46 x 55 cm, Singer Laren, beloofd legaat Joseph Szymanski ter ere van zijn schoonouders, Hans en Hildegard Pietschmann Lippert, München, Duitsland.



Afb. 170: Interieur van de kas van Villa De Wilde Zwanen. 1912, foto, afmetingen en fotograaf onbekend, Laren, archief Singer Laren.

⁵²⁹ Zijn grootouders, Anna en William Singer, verhuisden in 1901 van Pittsburgh naar Gooi, om zich bij de Larense kunstenaarskolonie te kunnen voegen. De Graaf en Van Lienden, *Geschilderde tuinen*, 6.

Binnen Marcottes afbeeldingen van de serre zijn drie subcategorieën te onderscheiden op basis van het standpunt. De meest voorkomende strategie is om een smalle doorgang in de serre in beeld te brengen (afb. 171-177 en 46). Dat standpunt heeft een sterk immersief effect – zowel de schilder als de kijker lijkt zich zo in de plantenkas te bevinden – het pad was ook de meest voor de hand liggende plek om een schildersezel op te stellen zonder de bloemenperken te moeten beschadigen of verplaatsen. Daarnaast zorgt het smalle gangetje voor een uitgesproken perspectief en een sterke dieptewerking die de lengte van het pad benadrukken, maar die de ruimte ook krap en bijna benauwd doen aanvoelen. In die schilderijen wordt telkens maar ongeveer de helft van de serre afgebeeld en is de korte zijde van de constructie telkens zichtbaar op het einde van het pad. Deze kijkrichting kan verklaard worden door het sterke visuele effect van de zijwanden: de constructiewijze van de serre, met een regelmatige afwisseling van glazen panelen en verbindingen, resulteert in de herkenbare ritmering van de wand die vanuit het juiste gezichtspunt een sterk perspectivistisch effect creëert.⁵³⁰ Soms zijn vooraan op het beeldvlak openstaande deuren zichtbaar, wat erop wijst dat Marcotte zich soms dicht bij de wand opstelde, tot zelfs in de deuropening of er eventueel net buiten, om de volledige lengte van de serre in beeld te brengen.

In een tweede, kleinere groep werken is het standpunt afstandelijker zodat de plantenkas in zijn geheel zichtbaar wordt (afb. 36, 37, 178, 179, 186). Het kijkpunt is hier vaak iets hoger en in sommige schilderijen is er geen wandelpad aanwezig – in de plaats daarvan is de serre compact gevuld met een ‘landschap’ aan bloemenperken. Dit zijn telkens zeer monumentale en indrukwekkende schilderijen, waarin de nadruk ligt op de grootsheid van de architectuur en de omvang van de plantencollectie. Vermoedelijk gaat het hier zowel om wintertuinen (de serres van Laken) als kweekkassen, die beide imposant konden zijn in schaal. De derde, meer heterogene groep is hier in zekere zin de antithese van: er zijn verschillende werken gevonden die als het ware ‘inzoomen’ en een specifieke zone binnen de serre belichten (afb. 180-183 en 30). In die schilderijen wordt niet zozeer een overzicht gegeven van de ruimte. De beelden zijn dan ook iets intiemmer, wekken de indruk kleinschaliger te zijn en maken een stuk minder gebruik van het perspectivistisch effect van de serrearchitectuur.⁵³¹

⁵³⁰ Kohlmaier, *Houses of glass*, 2; Van der Stighelen, Westen, en Meijer, *Elck zijn waerom*, 301. Deze observatie is gebaseerd op Harteel, ‘Sous les ciels de verre’, 47.

⁵³¹ Enkele werken vallen buiten deze driedeling: afb 184, 185 en in zekere zin afb. 45.

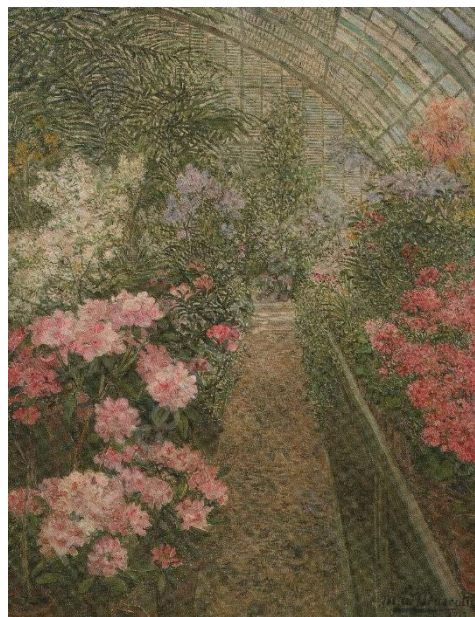
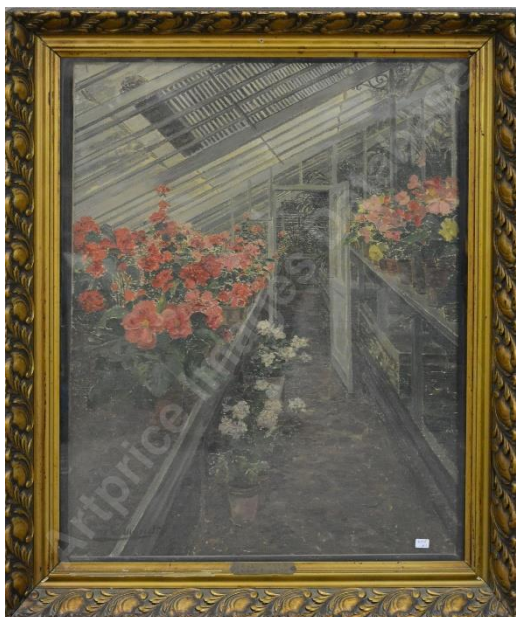


Afb. 171: Marie-Antoinette Marcotte, *La serre du Jardin Botanique à Bruxelles*, datering onbekend, olieverf op doek, 71 x 62,5 cm, private collectie (veilinghuis Vanderkindere, 15 oktober 2019, lot nr. 151).

Afb. 172: Marie-Antoinette Marcotte, *Azalées dans la serre*, datering onbekend, olieverf op doek, 60,5 x 49,5 cm, private collectie (veilinghuis Vanderkindere, 11 december 2019, lot nr. 352).

Afb. 173: Marie-Antoinette Marcotte, *Vue de la serre aux hortensias*, datering onbekend, olieverf op doek, 46 x 38,4 cm, private collectie (veilinghuis Vanderkindere, 13 december 2022, lot nr. 190).

Afb. 174: Marie-Antoinette Marcotte, *Dans la serre*, ca. 1910, olieverf op doek, afmetingen en locatie onbekend.



Afb. 175: Marie-Antoinette Marcotte, *Vue d'une serre*, datering onbekend, olieverf op doek, 70 x 55 cm, private collectie (veilinghuis Salle de Ventes Rops, 25 juni 2017, lot nr. 1122).

Afb. 176: Marie-Antoinette Marcotte, *La serre aux azalées*, 1917, olieverf op doek, 101 x 80 cm, private collectie (veilinghuis Horta, 8 oktober 2007, lot nr. 204).

Afb. 177: Marie-Antoinette Marcotte, *Intérieur de la serre*, 1916, olieverf op doek, 54 x 49 cm, private collectie (veilinghuis Horta, 17 februari 2020, lot nr. 176).

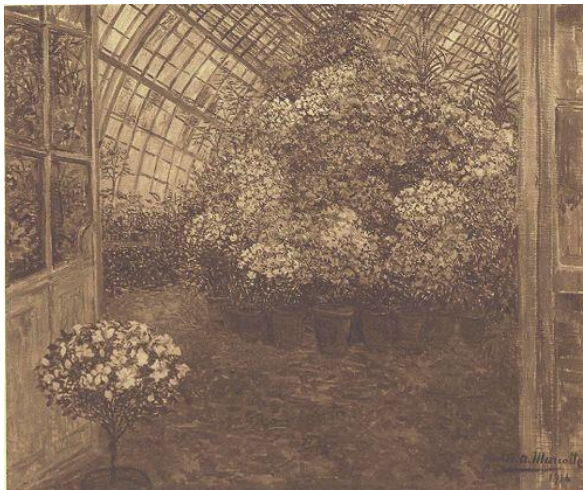
Afb. 178: Marie-Antoinette Marcotte, *Azaleaserre*, ca. 1904, olieverf op doek, 81 x 100 cm, vernietigd tijdens de plundering van de Belgische Ambassade in Caïro, 1961.



Afb. 179: Marie-Antoinette Marcotte, *Serre met azalea's*, 1905, olieverf op doek, 80,5 x 101 cm, Gent, MSK, inv. 1906-N.

Afb. 180: Marie-Antoinette Marcotte, *Dans le Jardin Botanique à Rotterdam*, datering onbekend, olieverf op doek, 50 x 60 cm, private collectie (veilinghuis Horta, 25 april 2017, lot nr. 322).

Afb. 181: Marie-Antoinette Marcotte, *Intérieur de la serre*, 1916, olieverf op doek, 50,6 x 60,4 cm, private collectie (veilinghuis AAG Auctioneers, 19 juni 2023, lot nr. 83).



Afb. 182: Marie-Antoinette Marcotte, *Sous les ciels de verre*, datering onbekend, olieverf op doek, 80 x 100 cm, private collectie (veilinghuis Horta, 24 april 2023, lot nr. 81).

Afb. 183: Marie-Antoinette Marcotte, *A royal greenhouse interior, Brussels*, datering onbekend, olieverf op doek, 67,5 x 53,5 cm, Knokke, collectie van het veilinghuis Valentina Safarian.

Afb. 184: Marie-Antoinette Marcotte, *Broeikas in de Diergaarde te Rotterdam*, 1916, olieverf op doek, afmetingen en locatie onbekend.

Afb. 185: Marie-Antoinette Marcotte, *La serre aux raisins*, datering onbekend, olieverf op doek, 52,5 x 56 cm, private collectie (veilinghuis Vanderkindere, 15 september 2015, lot nr. 105).

Het eerste en tweede kijkpunt kunnen ook herkend worden in de werken van de Henegouwse kunstenares Clémence Hanappe (1869-1955).⁵³² Zij is een van de weinige kunstenaars die, net zoals Marcotte, regelmatig serres lijkt te hebben afgebeeld. Er is echter zeer weinig geweten over haar carrière en omdat maar twee schilderijen zijn teruggevonden (afb. 187, 188), is een uitgebreide vergelijking op dit moment onmogelijk. In het tijdschrift *Femme* wordt echter vermeld dat zij al jaren trouw was aan het genre “dans lequel elle s’est successivement perfectionnée.”⁵³³ De keuze van de kunstenaressen voor hetzelfde onderwerp werd af en toe opgemerkt, al wordt in *La Revue Septentrionale* een snel oordeel gemaakt over Hanappes serretaferelen, “[qui] sont moins bien que celles de sa compatriote Mlle Marcotte.”⁵³⁴ Hanappe studeerde ook aan de Brusselse Académie des Beaux Arts – vermoedelijk nét niet tegelijk met Marcotte, aangezien Hanappe de tweede prijs won in 1896 en een halve beurs in 1897, terwijl Marcotte aan de Académie studeerde in 1889-1891.⁵³⁵ Er zijn echter drie instanties teruggevonden waarbij ze serres exposeerden op dezelfde tentoonstellingen. Een eerste keer was op de Triennale Salon van Gent in 1906: Hanappe met *Une Serre* en *Chrysanthèmes*, Marcotte met *Serre d’azalées* en *Serre aux lilacs*.⁵³⁶ Daarna in 1907, op de Exposition Générale des Beaux Arts in Brussel, exposeerde Marcotte *Les serres de la ville de Paris*, Hanappe twee werken met dezelfde titel *Interieur de serre*.⁵³⁷ Tot slot namen ze beide deel aan de Exposition Universelle van 1910, Marcotte met *Serre du Roi des Belges*, Hanappe met *Serre ensoleillée* – het is bijgevolg zeer goed mogelijk dat de kunstenaars van elkaars bestaan afwisten.⁵³⁸

In de twee teruggevonden werken van Hanappes hand kunnen enkele interessante gelijkenissen en verschillen met Marcottes serretaferelen opgemerkt worden. In het generisch getitelde *Serre* (afb. 188) wordt de strategie van het smalle pad toegepast, die de dieptewerking van de plantenkas benadrukt. Hanappe versterkt dit effect verder door een aantal bloemen in de

⁵³² Afgezien van de tentoonstellingen die verder in deze tekst vermeld worden, stelde zij ook regelmatig tentoon op het Salon van Charleroi en in de Cercle Artistique de Bruxelles in 1937 - een recensent benoemt haar werk in deze expo als "conscientieux, honnête, un peu trop féminin parfois." Verder zou zij haar opleiding aanvankelijk begonnen zijn als "peinture sur faïence" in La Louvière. Géo B., ‘Le 6me Salon du Cercle Artistique - salle de la Bourse Charleroi’, *Gazette de Charleroi*, 15 april 1926, 3; ‘Les Expositions’, *Le Vingtième Siècle*, 6 april 1937, 7; ‘La Hestre - nos artistes’, 2. Ze lijkt overigens zelden in overzichtswerken te zijn opgenomen, met uitzondering van Piron, *De Belgische beeldende kunstenaars*, 661. De komende paragraaf is een aanvulling op Harteel, ‘Sous les ciels de verre’, 51-2.

⁵³³ Jules Destrée, ‘Les Femmes et Les Beaux-Arts’, *Femme* 2, nr. 11 (19 februari 1932): 4.

⁵³⁴ Rosati De France, ‘Salon de l’Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres’, *La Revue Septentrionale*, 1910, 334.

⁵³⁵ ‘La Hestre - nos artistes’, *Gazette de Charleroi*, 4 december 1896, 2; Wiertz en Joye Desmedt, ‘Cours de peinture pour jeunes filles: 449; Paul Piron, *De Belgische beeldende kunstenaars*, 910.

⁵³⁶ Jules Destrée, ‘Les femmes et Les Beaux-Arts’, 4; XXXIXe Exposition, Salon de 1906, *Catalogue des tableaux et objets d’art exposés au Casino* (Gent, Imprimerie A. Vander Haeghen, 1906): 88.

⁵³⁷ *Exposition Générale des Beaux-Arts, Bruxelles, Catalogue* (Brussel: A. Lesigne, 1907), 26, 32.

⁵³⁸ Sander Pierron, ‘Les Beaux Arts à l’Exposition Universelle - La peinture en Belgique IV - Le paysage - Les intimistes’, *L’Indépendance Belge* 81, nr. 214 (2 augustus 1910): 3.

voorgond te plaatsen, waardoor de grootte ervan contrasteert met de veel kleinere bloemen in het achterplan. De strategie van een 'overzicht' op de serre, waarin de volledige kas geschilderd wordt om de indrukwekkende schaal in beeld te brengen, wordt gecombineerd met een pad in haar *Intérieur de serre de chrysanthèmes* (afb. 187), geschilderd enkele jaren na Marcottes dood. Hanappes schilderij is een stuk geometrischer; het strenge en ritmische karakter van de serre is getrouw weergegeven met rechte en regelmatige lijnen waar weinig glas tussen te zien is. In Marcottes versie (afb. 186) zijn de lijnen natuurlijker en soepeler, ze zijn niet zo strak, regelmatig of perspectivistisch correct als de serre in werkelijkheid zou zijn en laten veel glas en licht zichtbaar. Het effect van die aanpak wordt ook in de Limburger Koerier opgemerkt: de auteur prijst Marcottes vermogen "de stijfheid [...] te vermijden, die de strakheid van het serre-interieur noodwendigerwijs met zich sleept."⁵³⁹

De bloemenperken op Hanappes serre zijn zonnig en fel gekleurd, maar ook zeer compact en afgelijnd, met een netjes afgebakend wandelpad dat centraal recht naar de achterdeur loopt. De geometrisering van de bloemenperken en de toevoeging van een tweede wandelpad links versterken visueel het perspectief. In Marcottes versie staan de bloemen in de voorgond willekeurig geschrinkt en relatief wijd uit elkaar. De kunstenares staat opgesteld voor de bloemen en niet ertussen, zoals wel het geval lijkt in Hanappes serre. Het zichtpunt in Hanappes werk is echter een stuk hoger, terwijl Marcotte een perspectief hanteert dat lager bij de grond is. Dit is de facto een menselijk perspectief, dus wat de schilderes en ook bezoekers zouden zien als ze de serre betreden. Het is in die zin realistisch dat het de menselijke ervaring van de serre weergeeft: het licht, het perspectief en de densiteit van de bloemenperken komen overeen met de indruk die men in de realiteit zou krijgen. De strakke geometrie en het vogelperspectief in Hanappes schilderij doen vermoeden dat een indrukwekkend en realistisch beeld van de serre primeert op de menselijke ervaringswereld die in Marcottes werk domineert – terwijl de mens zelf telkens afwezig is.



Afb. 186: Marie-Antoinette Marcotte, *Serre aux chrysanthèmes*, ca. 1919, olieverf op doek, 70 x 87 cm, private collectie (veilinghuis Vanderkindere, 15 september 2015, lot nr. 65).

Afb. 187: Clémence Hanappe, *Intérieur de serre de chrysanthèmes*, datering onbekend, olieverf op doek, 50 x 40 cm, private collectie (veilinghuis Vanderkindere, 15 november 2023, lot nr. 376).

⁵³⁹ 'Provincienieuws - Kunst - Belgische moderne kunst (II)', 2.



Afb. 188: Clémence Hanappe, *Serre*, datering, medium, afmetingen en locatie onbekend.

De drievoudige verdeling van Marcottes serretaferelen op basis van de iconografische patronen bieden daarnaast inzicht in de *soort* serre waar Marcotte een voorkeur voor had. In haar schilderijen stelt zij zoals vermeld zelden mensen voor en verkiest ze de atmosfeer van rust die meer typerend was voor de private serres van de middenklasse. Er wordt echter subtieler verwezen naar de aanwezigheid van de mens door de toevoeging van details zoals bankjes, gieters en potten. Die combinatie doet vermoeden dat ze vooral private, botanische of kweekkassen in beeld bracht – in publieke wintertuinen zou het quasi onmogelijk zijn om volledig alleen te zijn en in Marcottes schilderijen ontbreekt de infrastructuur waarmee die ruimtes uitgerust waren om bezoekers op hun gemak te stellen (zie 2.2).⁵⁴⁰ Die hypothese wordt verder bevestigd door de specifieke keuze voor het woord ‘serre’ in talloze titels, terwijl er maar één contemporaine bron is teruggevonden waarin een werk expliciet als *Jardin d’hiver* (wintertuin) benoemd wordt.⁵⁴¹

De werken waarin een enkele bloemsoort afgebeeld wordt in een grootschalig gebouw zouden kunnen wijzen op commerciële kweekkassen. Het aantal gekende werken die aan die criteria zouden kunnen voldoen, is relatief beperkt. Toch vermeldt een aanzienlijk deel van de serretaferelen die voorkomen in tentoonstellingscatalogi één enkele soort in de titel – *La serre aux nénuphars*, *Serre aux chrysanthèmes blanches*, *Serre d’azalées* bijvoorbeeld – het is daarom mogelijk dat het aantal kweekkassen in Marcottes oeuvre aanzienlijk groter is dan de bewaarde werken doen vermoeden.⁵⁴² Een ander argument dat die hypothese ondersteunt, is het werk *Une serre de Van Houtte*, een professionele tuinbouwer die in het bezit was van een groot aantal kweekserres, dat werd geëxposeerd op de tentoonstelling *Hommage à la Ville de Gand* in 1929 (zie ook hierboven en 1.1.2). De kweekkas wordt echter maar zelden expliciet zo benoemd – er zijn maar enkele werken teruggevonden die *forcerie* vermelden in de titel.⁵⁴³ Werken waarin een variëteit aan soorten wordt afgebeeld in een relatief bescheiden kas zijn ongeveer even talrijk en wijzen vermoedelijk op domestieke kassen van de bourgeoisie. Het is mogelijk dat Marcotte connecties had die hun private serres lieten afbeelden, maar hier is geen bewijsmateriaal voor gevonden.

⁵⁴⁰ Kohlmaier, *Houses of glass*, 25, 31-7.

⁵⁴¹ *Cercle Artistique et Littéraire – M.A. Marcotte et Lucie Jacquart*. Een belangrijke nuance op dit argument is dat de serres van Laken beantwoorden aan de definitie van wintertuinen, maar niet zo benoemd worden in Marcottes titel. Hoewel er in zekere zin dus onduidelijkheid blijft bestaan over Marcottes woordkeuze signaleren de iconografische keuzes toch weinig belangstelling voor publieke wintertuinen.

⁵⁴² *Catalogus Exposition Marcotte, Cercle artistique Waux-Hall*.

⁵⁴³ *Cercle Artistique et Littéraire – M.A. Marcotte et Lucie Jacquart*.

3.2.2. DESTINÉ À CÉLÉBRER LA GRÂCE?

De serre en het serrestuk als genre brengen dus twee schijnbaar uiteenliggende domeinen samen: de bloem en de architectuur. Toch is het bijna uitsluitend het eerste domein dat in de contemporaine literatuur besproken wordt – de architectuur van de serre zelf wordt met klem uit de weg gegaan. Hooguit komt de ervaring van het gebouw aan bod, het lichteffect en de vochtige warmte, maar de visuele en maatschappelijke implicaties van de constructie worden zelden besproken. Uiteraard spelen bloemen en planten een cruciale rol in de serrecultuur: plantenkassen zijn precies ontworpen om flora in leven te houden en ook in de schilderijen nemen zij proportioneel een aanzienlijk deel in van het beeldvlak. De aandacht voor dat aspect is daarom niet onverantwoord – maar het is zeker ook niet neutraal. Contemporaine recensies spelen zoals vermeld herhaaldelijk in op de stereotiepe associatie tussen vrouwelijke kunstenaars en bloemen, en suggereren dat Marie-Antoinette Marcottes vrouwelijkheid een voorwaarde is voor de uitzonderlijke kwaliteit van haar werk.⁵⁴⁴

Ook voor Octave Maus ligt de keuze voor het onderwerp binnen de verwachtingspatronen voor vrouwelijke kunstenaars: “Si le sujet choisi est joli et bien approprié à la légèreté d’un pinceau féminin, l’interprétation ne manque ni de charme ni de souplesse.”⁵⁴⁵ Marcotte zelf speelt in zekere zin in op de associatie – hoewel ze niet specifiek verwoordt dat haar vrouw-zijn aan de basis ligt van haar interesse voor bloemen, lijkt ze er wel een affiniteit voor te hebben die in de lijn ligt van de verwachtingspatronen van veel mannelijke auteurs: “car les fleurs étant des êtres comme nous, chacune d’elles exige, pour l’interpréter, une étude spéciale; et j’aurais presque ajouté que cette étude est indispensable pour chaque pétale ou pour chaque feuille qui habille la fleur [...]”⁵⁴⁶

Het knelpunt is dat Marcottes serreschilderijen meer zijn dan bloemen en dat de selectieve aandacht voor dit specifieke aspect de maatschappelijke relevantie en de complexiteit van het onderwerp dreigt te ontmantelen en die werken, maar ook Marcottes hele productie, dreigt te reduceren tot een meer ‘aanvaardbaar’ oeuvre.⁵⁴⁷ Zij lijkt zich ook zelf te verzetten tegen die beperking: hoewel haar serretaferelen grotendeels onbevolkt zijn, zal zij de mens in beeld blijven brengen gedurende haar hele carrière. Marcotte blijft consistent genrestukken en portretten exposeren, in alle soorten tentoonstellingen. Die dualiteit in het oeuvre wordt ook al door de contemporaine pers opgemerkt:

Il y a même dans cette intéressante et séduisante artiste deux peintres, semble-t-il, l’un grave et attendri, qui s’émeut devant la misère des petits, l’autre souriant et plein d’humour, qui s’enchantent devant les floralies. C’est d’une impression curieuse, cette dualité en la même artiste

⁵⁴⁴ Pencil, *Krantenknipsel Beaux-Arts – Exposition M. Marcotte*.

⁵⁴⁵ Octave Maus, ‘Expositions’, 375.

⁵⁴⁶ Pencil, *Chez nos artistes – Marie Antoinette Marcotte*.

⁵⁴⁷ Hier wordt zeker niet mee bedoeld dat meer traditionele bloemstukken wel gereduceerd kunnen worden tot stereotiepe gendergeconnoteerde associaties.

: la facture change, la palette n'est plus la même, la technique est différente et l'ensemble est sincère pourtant, captivant et décèle une nature impressionnable et bonne – de cœur et des yeux : la femme et le peintre se valent !⁵⁴⁸

In het bijzonder gaat het om portretten van de werkende klasse, armen of gelovigen.⁵⁴⁹ Zij benadert de “humanité humble et souffrante” als een “artiste observatrice, curieuse et apitoyée” en maakt werken waaruit sociale en psychologische voeling spreekt.⁵⁵⁰ Zo zou een solotentoonstelling van Marcotte hebben plaatsgevonden kort na de opening van de Maison des Artistes in Verviers, waar vooral de aangrijpende en meelijwekkende *Enfant d'alcoolique* in de smaak zou zijn gevallen: “[...] Grands et beaux yeux [...], corps mince: toute la beauté et intelligence séduisantes des êtres déséquilibrés, prédestinés au malheur [...] Très réelle et de profonde observation [...]”.⁵⁵¹ De werken kunnen gesitueerd worden binnen het sociaal realisme, mogelijk met invloeden uit het symbolisme.⁵⁵² Verschillende contemporaine recensies prijzen Marcotte voor de empathie en de gevoeligheid die spreken uit de werken en die getuigen van een “observation attentive et compatissante”.⁵⁵³ Regelmatig worden die kwaliteiten ook aan haar persoonlijkheid gekoppeld. Volgens de Haagse Vrouwenkroniek was Marcotte een “ware weldoenster voor armen en verlatenen”, waren haar “gaven als kunstenaars even groot als haar

⁵⁴⁸ Un Contribuable, ‘Canton de Nogent. Mlle M.-A. Marcotte’, 2.

⁵⁴⁹ Over de huidige locatie van deze werken is nog minder geweten. Het enige genrestuk dat teruggevonden is in een openbare collectie is *Premier Nuage* (afb. 189), dat zich in Abby Kortrijk bevindt. ‘Premier Nuage’, Abbey Kortrijk, s.d., <https://www.abbykortrijk.be/collectie/premier-nuage>. *La Foi* zou aangekocht zijn door het museum van Champagne, *Une maison pauvre en Flandre* door de Belgische staat. Donos en Breuer, *Nos contemporains*, 443. In *Women Painters of the World* is een reproductie opgenomen van een werk getiteld *With the poor at home*, mogelijk gaat het hier om hetzelfde werk. Walter Shaw Sparrow, *Women painters of the world. From the time of Caterina Vigri, 1413-1463, to Rosa Bonheur and the present day* (Londen: Hodder & Stoughton, 1905), 272. De komende paragraaf is een aanvulling op Harteel, ‘Sous les ciels de verre’, 9-11.

Enkele voorbeelden van deze onderwerpen, aangehaald in recensies maar zonder afbeelding, zijn bijvoorbeeld *Jeune paysanne*, tentoongesteld in La Salle Oor (Pencil, *Krantenknipsel Beaux-Arts – Exposition M. Marcotte*) en op de Salon des Femmes Peintres in 1904 (‘Canton de Nogent. Nos artistes’, 2), *Fillette de champs* (op dat moment in bezit van ene Edouard Peltzer (Charles Donos en A. Breuer, *Nos contemporains*, 443). Voorbeelden van titels die de armen in beeld brengen, zijn *La naissance du pauvre* en *La mort du pauvre* (Pencil, *Krantenknipsel Beaux-Arts – Exposition M. Marcotte*), *Chez les pauvres*, “traité avec cette mélancholie voulue et cruelle que comporte le sujet.” (Wolf, ‘Lettre de Bruxelles’, 5). Ook religieuze scènes lijken af en toe voor te komen: zo wordt *La communion* herhaaldelijk vermeld (Pencil, *Krantenknipsel Beaux-Arts – Exposition M. Marcotte*), zou ene M. Bernard *Première Communicante* hebben aangekocht (‘Canton de Nogent. Nos artistes’, 2), en is vermoedelijk haar reeks *La Prière à l'enfance, l'adolescence* en *l'age mûr* teruggevonden (zie 1.1.1).

⁵⁵⁰ L. Abry, ‘L’Art à Anvers - L’Exposition M.-A. Marcotte’, 19; Gubin e.a., red., *Dictionnaire des femmes belges*, 388; Sparrow, *Women painters of the world*, 259.

⁵⁵¹ ‘Nouveau local de la Société des Beaux-Arts de Verviers - Exposition de Mlle Marcotte’, *L’Art Moderne* 18, nr. 14 (3 april 1898): 112.

⁵⁵² Creusen, *Femmes artistes en Belgique*, 299.

⁵⁵³ Edouard Sarradin, ‘Le tour du Salon de la Société des Artistes Français, la peinture - Salle 30’, *Journal des Débats Politiques et Littéraires* 122, nr. 119 (30 april 1910): 3.

gaven van 't hart" en zij herkennen deze "hooge [sic] levensopvatting" ook in haar genrestukken.⁵⁵⁴ Er is echter een punt van kritiek dat consistent terugkomt: "Elle abandonne de façon inattendue et malheureuse toute fraîcheur de coloris."⁵⁵⁵



Afb. 189: Marie-Antoinette Marcotte, *Premier nuage*, begin 20e eeuw, olieverf op doek, 93,5 x 79,5 cm, Kortrijk, Museum voor Oudheidkunde en Sierkunst en Schone Kunsten, inv. MSK/0184.

Over het algemeen zijn de meningen over Marcottes genrestukken uiterst verdeeld. Regelmatig worden de werken beschouwd als "que des digressions" – en dat terwijl ze met *Folie mystique* een medaille won in het Verenigd Koninkrijk en met *Un sage* in Parijs in 1927.⁵⁵⁶ Hoewel Marcotte regelmatig geprezen wordt voor haar meelevende houding, stellen sommige recensenten de vraag of zij wel capabel is om de genres 'met diepgang' te beoefenen.⁵⁵⁷ In *L'Art Moderne* komt die twijfel verschillende keren naar boven, in 1987 op een expliciet vrouwenvriendelijke manier:

Cerveau de femme atteint par la surabondance de la pensée moderne, mettant partout plus d'esprit qu'il n'en faut pour l'équilibre heureux de la substance, car l'esprit est comme le vêtement dont parle l'Évangile, tout ce que l'on en a de plus que le nécessaire devient de la perversion. [...] Cette série d'œuvres dont la souffrance n'est marquée ni par la princesse, qui sont tout sentiment sans soin de la beauté plastique, en scandalisera beaucoup qui demanderont à quoi sert d'exalter la souffrance qui rabat l'esprit vers les infirmités de la matière, au loin du stoïcisme héroïque?⁵⁵⁸

In 1897 is de auteur hoopvoller: "Nous croyons qu'elle pourrait être un jour au rang des travailleurs qui font penser, qui émeuvent et qui font remuer quelque chose en cette lente, lourde et paresseuse race humaine."⁵⁵⁹ Toch concludeert Octave Maus in 1901 dat "L'art de Mlle

⁵⁵⁴ van Ruyven, 'Schilderessen der 19e eeuw II', 1.

⁵⁵⁵ Octave Maus, 'Expositions', *L'Art Moderne* 21, nr. 45 (1901): 375.

⁵⁵⁶ *Krantenknijsel Arts, sciences, lettres – exposition Marcotte et Eugène Colignon*, 2, Rue des Petits-Carmes; *Krantenknijsel Nos peintres*, Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815, (Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 12 juni 1927); René Sancy, *Krantenknijsel Salle Oor – Exposition Marcotte uit Le Matin*.

⁵⁵⁷ Sarradin, 'Le tour du Salon de la Société des Artistes Français', 3.

⁵⁵⁸ R.N., 'Mlle Marie-Antoinette Marcotte', *L'Art Moderne* 16, nr. 49 (1896): 386.

⁵⁵⁹ 'Au Cercle Artistique. Exposition des œuvres de Mlle Marie-Antoinette Marcotte', 102.

Marcotte semble destiné à célébrer la grâce, la gaieté et la vie et s'accommode mal du drame humaine auquel il tente de se hausser.⁵⁶⁰

Dergelijke misogynie uitspraken doen Marcottes oeuvre en carrière onrecht aan en gaan voorbij aan de complexiteit van haar productie. Voor sommige recensenten is het zelfs Marcottes succes in verschillende genres die van haar "un peintre complètement maître de son métier" maakt.⁵⁶¹ Zij lijkt het hier ook zelf mee eens te zijn geweest – negatieve kritiek weerhield haar er niet van gedurende haar hele carrière genrestukken en portretten te blijven exposeren, vaak in combinatie met serrestukken.⁵⁶² In Marcottes ongedateerde tentoonstelling in de Cercle Artistique de Bruxelles in Waux-Hall bijvoorbeeld worden serre- en bloemstukken afgewisseld met genrestukken: *La veuve du soldat* zou naast *Champs de tulipes* gehangen hebben, *Serre de chrysanthèmes* naast *Un fou*.⁵⁶³ Uit recensies van haar solotentoonstelling in Salle Oor kan afgeleid worden dat hier, ondanks de titel *Sous les ciels de verre*, zowel serres als genrestukken te zien waren.⁵⁶⁴ Verder is op de uitnodiging voor een gelijknamige tentoonstelling in Waux-Hall, bewaard in het AHKB, een reproductie toegevoegd van haar portret *Un Centenaire*, niet van een serreschilderij.⁵⁶⁵ Wanneer ze in 1905 de kans krijgt in de Galerie George Petit tentoon te stellen, kiest ze er opnieuw voor beide genres te combineren, zoals de titel *Exposition Interieurs de Serres et Figures* doet blijken.⁵⁶⁶

Toch zijn het telkens de serres die de aandacht trekken van de pers en zeer positief ontvangen worden:

Il n'y a rien de banal ni de maniéré dans les peintures de Mlle Marcotte. Elles relèvent d'un art inédit et délicat qui fait qu'on la reconnaît où elle se trouve [...] La manière dont Mlle Marcotte, amoureuse des fleurs, nous les présente [...] C'est qu'elle observe de très attentivement les différentes valeurs qui offrent le terreau arrosé ou sec, les pots rougeâtres, les feuilles d'un vert atténuée, et les fleurs enfin, avides de lumière et qui dressent vers le clair vitrage de leur nid leurs têtes versicolores.⁵⁶⁷

⁵⁶⁰ Octave Maus, 'Expositions', *L'Art Moderne* 21, nr. 45 (1901): 375.

⁵⁶¹ J.M., *Krantenknipsel Mlle Marcotte se trouve être compte [...]*, Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815, (Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, datering onbekend).

⁵⁶² Creusen, *Femmes artistes en Belgique*, 293-4; de Graef, *Nos artistes Anversois*, 137.

⁵⁶³ *Catalogus Exposition Marcotte, Cercle artistique Waux-Hall*.

⁵⁶⁴ Pencil, *Krantenknipsel Beaux-Arts – Exposition Marcotte*.

⁵⁶⁵ *Uitnodiging Cercle Artistique et Littéraire Waux-Hall (Parc), Sous les ciels de verre*, map Marie-Antoinette Marcotte, II3.754, (Brussel: AHKB, 1 december ...).

⁵⁶⁶ 'Petite Chronique', *L'Art Moderne* 25, nr. 46 (12 november 1905): 370-71; *Uitnodiging Galerie Georges Petit, Intérieurs de Serres et Figures*, Dossier concernant le Salon Triennal d'Anvers de 1904, les acquisitions envisagées, par le département et celles effectivement réalisées en faveur du musée, à savoir Portrait de jeune fille par Juliaan De Vriendt (inv. 3756), Serre d'azalées par Marie-Antoinette Marcotte (inv. 3757) et Les filles de Satan par Rombaux (inv. 3758), Dossiers enregistrés dans le système Agenda (en usage entre 1843 et 1940 environ), Bestanddeel 5020, BE A4004 FM-II-5020, inv. 3756-3758 (Brussel: AKMSKB, 1904).

⁵⁶⁷ Sarradin, 'Notes d'art - Mlle Marie-Antoinette Marcotte - M. Gabriel Nicolet', 3.

De auteur vermeldt één enkel genrestuk erg kort: “Son *Homme aux choux* est un portrait bien caractérisé et peint sans faiblesses.”⁵⁶⁸ Het gaat hier mogelijk om hetzelfde werk dat gepubliceerd werd in het Engelse tijdschrift *The Studio*, dat daarin de titel *Un vieux* (afb. 190) krijgt, maar dat wel mogelijk een man met kolen lijkt af te beelden.⁵⁶⁹ De waarde die zij aan die genres hecht, wordt verder bevestigd door haar brief aan Servaas van Rooijen in 1918. Ze schrijft dat haar meest recente tentoonstelling een succes was en peilt naar de kans dat het Gemeentemuseum Den Haag een van de tentoongestelde werken zou aankopen – ze stelt *Zinneloos [sic] vrouw* voor, niet een van de drie serrestukken.⁵⁷⁰



Afb. 190: Marie-Antoinette Marcotte, *Un vieux*, voor augustus 1900, medium, afmetingen en locatie onbekend.

Wanneer haar in een interview in 1926 gevraagd wordt “mais, vous ne traitez pas exclusivement la peinture des serres?”, antwoordt ze: “Certes, non. Essentiellement je suis peintre de figures [...] car pour peindre la fleur, il faut savoir faire la figure.” Uit het interview en Marcottes carrière in het algemeen blijkt dat zij zich blijft inzetten voor verschillende genres en zich verzet tegen de reductie van haar oeuvre tot de serreschilderijen – maar ook tegen de reductie van de plantenkassen tot een louter ‘mooi’ onderwerp: “Croyez bien qu’il n’est guère facile de peindre des serres.”⁵⁷¹ De combinatie van architectuur en natuur bouwt voort op een lange artistieke traditie: sinds het ontstaan van het stilleven fungeren architecturale constructies met regelmaat als achtergrond voor de afbeelding van bloemstukken, maar ook van de buit van de jacht en van pronkvoorwerpen.⁵⁷² Door de proportionele aanwezigheid van de architectuur te vergroten en het aantal individuele bloemen te vermenigvuldigen, ondergraaft, nuanceert en transformeert Marcotte de traditie van het bloemstuk tot een nieuw genre, “si en dehors des conventionnelles théories qu’il ne pouvait se développer qu’en un volontaire isolement.”⁵⁷³ Ze creëert een genre

⁵⁶⁸ Sarradin, ‘Notes d’art - Mlle Marie-Antoinette Marcotte - M. Gabriel Nicolet’, 3.

⁵⁶⁹ E.C., ‘Studio Talk’, *The Studio* 10, nr. 98 (augustus 1900): 184.

⁵⁷⁰ Marie-Antoinette Marcotte, *Brief aan Servaas van Rooijen*.

⁵⁷¹ Pencil, *Chez nos artistes – Marie Antoinette Marcotte*.

⁵⁷² Segal en Alen, *Dutch and Flemish flower pieces*, 11.

⁵⁷³ L. Abry, ‘Mlle Marie-Antoinette Marcotte’, 364.

met een kunsthistorisch pedigree dat tegelijk aanspraak maakt op de moderne maatschappelijke context waarin ze zich bevindt.

De combinatie van de strakke architectuur en de weelderige natuur is precies wat het onderwerp zo intrigerend maakt.⁵⁷⁴ Chaos en structuur, natuur en cultuur maar ook rijke kleuren en neutrale transparantie zorgen voor een aantrekkelijke esthetiek. Dat samengaan is compositorisch interessant, omdat de ritmische structuur van de serre een strak geometrisch kader vormt voor de eerder wanordelijke natuur die erin wordt bewaard. In 1884 stelt Renoir dat de natuur, en daarmee ook de artistieke weergave van de natuur, tegengesteld is aan orde en regelmaat, en dat variëteit een voorwaarde is voor schoonheid.⁵⁷⁵ Dat gedachtegoed is toepasselijk op het merendeel van Marcottes schilderijen, in die zin dat zij regelmatig verschillende bloem- en plantensoorten combineert en ze ruimtelijk organiseert op een manier die dynamisch, gevarieerd en organisch is. Dat neemt niet weg dat de regelmatige serrearchitectuur tegengesteld is aan dat ideaal. Het idee dat schoonheid exclusief terug te vinden is in organische variëteit wordt uitgedaagd door Marcottes serreschilderijen: ook de door de mens gecreëerde regelmaat heeft esthetische kwaliteiten.

De moderniteit van de serrecultuur is dan ook een belangrijke connotatie die de stereotiepe 'vrouwelijke' natuur van een bloemstuk onder druk zet. De serre als constructie werd mogelijk gemaakt door de industriële revolutie, maar ook het idee en ideaal van de serre waren afhankelijk van de toenmalige tijdgeest. Het bouwwerk vierde het menselijk kunnen – om de benodigde materialen te produceren én om de natuur onder controle te brengen. De geschiedenis van de serrebouw werd bepaald door experimenten in constructiemethodes, verwarming, ventilatie, vochtigheidsregulering en, niet in de minste zin, door de ontwikkeling van het sterke smeed- en gietijzer dat de luchtigheid, transparantie en eindeloze vormelijke variatie waarvoor de plantenkas bekendstond, mogelijk maakte.⁵⁷⁶ De industrialisering van het maakproces van ijzer en glasplaten, en bijgevolg de aanzienlijke daling in prijs en stijging in aantallen die geproduceerd konden worden, was een noodzakelijke voorwaarde voor de brede verspreiding van de serrecultuur onder de bourgeoisie.⁵⁷⁷

Daarnaast waren de constructies beladen met de prestige van het kennisdomein van de architectuur, die in de 19e eeuw hoog in het vaandel werd gedragen.⁵⁷⁸ Hoewel de functionele aspecten van de serre voor veel auteurs de esthetische kwaliteiten van het bouwwerk in gedrang

⁵⁷⁴ Deze alinea is gebaseerd op Harteel, 'Sous les ciels de verre', 48.

⁵⁷⁵ Venturi, 'The aesthetic idea of impressionism', 39.

⁵⁷⁶ Kohlmaier, *Houses of glass*, 44-5, 52-5; McGrath en Childerstone Frost, *Glass in architecture and decoration*, 151; Grant, *Glasshouses*, 5; Diestelkamp, 'Horticulture under glass', 16.

⁵⁷⁷ Grant, *Glasshouses*, 4. Voor meer informatie over de rol van de Belgische industrie in dit proces, zie Rob Nijse, *Glass in structures: elements, concepts, designs* (Bazel: Birkhäuser, 2003). Voor meer informatie over de technische evolutie van de serrebouw, zie Hix, *The glass house*, 116-29. Voor meer informatie over glas en gietijzer in de 19e-eeuwse architectuur, zie Wolf e.a., *Glass in architecture from the pre- to the post-industrial era*; Dobraszczyk en Sealy, *Function and fantasy*.

⁵⁷⁸ Albers, 'The perception of gardening as art', 167.

brachten, had Loudons argument voor de “beauties [...] of use and truth”, in plaats van de even populaire historiserende en decoratieve stijlen, een sterke maatschappelijke resonantie.⁵⁷⁹ Toch werden zowel de architectuur als de industrie geassocieerd met mannelijke autoriteit, vermogens en interesses – een denkwijze die zich perfect aansluit bij de artistieke verdeling van de sferen waarin ook de toewijzing van bloemstukken aan vrouwen prominent was: “Male genius has nothing to do with female taste. Let men of genius conceive of great architectural projects, monumental sculptures and elevated forms of painting. In a word, let them busy themselves with all that has to do with great art. Let women occupy themselves with those kinds of art they have always preferred... the painting of flowers, those prodigies of grace and freshness which alone can compete with the grace and freshness of women.”⁵⁸⁰

Marcottes bewuste keuze voor de artistieke verbeelding van de serre, beladen met enerzijds associaties van moderniteit en ‘mannelijkheid’ en anderzijds traditie en ‘vrouwelijkheid’, heeft dus bredere maatschappelijke connotaties en ambities dan de selectieve aandacht van de pers zou doen vermoeden. Haar oeuvre bevindt zich op het epicentrum van contemporaine artistieke en sociaal-historische denkbeelden en debatten, en is een historische getuigenis van een kunstenares die haar plaats vindt in de 19e-eeuwse kunstwereld met een onderwerp dat in zijn relevantie en complexiteit sprekend is voor de samenleving waarin zij leefde. Wanneer “Pencil” haar meedeelt dat Marcotte beschouwd wordt als de “chef d’école” in het schilderen van serres, antwoordt zij terecht: “On le dit [...] et j’en suis fière.”⁵⁸¹

⁵⁷⁹ Craig, ‘Botanic gardens and the aesthetics of artifice’, 107; Koppelkamm en Talbot, *Glasshouses and wintergardens*, 21.

⁵⁸⁰ John Tosh, ‘Masculinities in an industrializing society: Britain, 1800–1914’, *Journal of British Studies* 44, nr. 2 (2005): 331, <https://doi.org/10.1086/427129>; Norman Bryson, *Looking at the overlooked*, 177-8. Voor meer informatie, zie bijvoorbeeld Paul Dobraszczyk, *Iron, ornament and architecture in Victorian Britain*.

⁵⁸¹ Pencil, *Chez nos artistes – Marie Antoinette Marcotte*.

Conclusie

Wanneer 19e-eeuwse kunstenaars de serre schilderen, verenigen ze schijnbaar onverenigbare waarden en denkbeelden. Het fenomeen bevindt zich op een artistiek en ideologisch knooppunt waar genderstereotypen, maatschappelijke dynamieken en noties van moderniteit samenkomen en uitgedaagd worden, en waar dichotomieën zoals ontspanning–arbeid, domestiek–publiek en natuur–cultuur onder druk gezet worden.

Het is in het bijzonder Marie-Antoinette Marcotte die dat complexe concept naar de beeldende kunst vertaalde en het genre van het serreschilderij tot volle uiting bracht. Het is het onderwerp bij uitstek dat zij decennialang verbeeldde en waarmee ze zich een plek toe-eigende in de 19e-eeuwse kunstwereld. De contemporaine pers benadrukt de originaliteit van het onderwerp dat inspeelt op de maatschappelijke belangstelling voor de serrecultuur in West-Europa. Hoewel zij ook haar hele carrière blijft inzetten op het genrestuk waarin de mens centraal staat, is die in haar serreschilderijen grotendeels afwezig. In de plaats daarvan wordt de sensorische ervaring van de weelderige natuur en de dynamische kleur- en lichtwerking treffend in beeld gebracht, omgeven door het artificiële klimaat en de rigide architectuur. Een vormelijke analyse en vergelijking met andere genres, tradities en kunstenaars tonen aan hoe Marcotte met jarenlange toewijding een unieke vormtaal ontwikkelde. Het oeuvre werd gesitueerd in haar carrière en haar netwerk aan de hand van de contemporaine kritiek en archiefstukken. Er blijven echter verschillende lacunes in de kennis over haar persoonlijke en professionele leven, in het bijzonder over welke serres zij precies verbeeldde en welke connecties haar die toegang konden verlenen – verder archivalisch onderzoek blijft hier genoodzaakt.

Om de uniciteit van Marcottes toewijding en artistieke visie aan te tonen en om haar oeuvre te kaderen in de waaier van ervaringen en visuele indrukken waar de serre zich toe leent, werd een groot aantal schilderijen van tijdgenoten in Europa onderzocht. Hoewel de lijst zo uitgebreid mogelijk is, zijn er verschillende casussen die in de toekomst verder belicht kunnen worden om het begrip van de serrecultuur in de kunst verder te diversifiëren. Niettemin kan aan de hand van deze selectie duidelijk worden welke elementen uit het discours rond de serrecultuur in beeld gebracht worden door contemporaine kunstenaars. Secundaire literatuur, primaire bronnen en de kunstwerken zelf werden zo in dialoog gesteld en kunnen elkaar aanvullen en nuanceren.

De lokale horticulturele context is cruciaal om het oeuvre van Marcotte te begrijpen. Hoewel er relatief veel brede secundaire literatuur bestaat die aanspraak maakt op de Europese context, is de geschiedenis van de Belgische serrecultuur echter grotendeels onontgonnen. In de toekomst zou het relevant zijn de analyses van deze werken te kaderen binnen een zo specifiek mogelijke kennis van de lokale praktijken. Het succes van de plantenkas is echter evenzeer afhankelijk van koloniale machtsrelaties die zich ver buiten Europa strekken. De serre en de schilderijen zijn getuigenissen van die dynamieken en dragen bij tot de culturele en intellectuele toe-eigening en esthetisering van de ‘Ander’ en zijn lokale flora. Ook de arbeid en de zorg die nodig waren om die ‘exotische’ idylle in stand te houden, worden aan het oog onttrokken. De uitzonderlijke afbeeldingen van de werkende klasse in de serre getuigen van de gender- en klassendynamieken die in plantenkassen prominent waren.

De arbeid die aan de basis lag van de serrecultuur speelt zich vaak af achter de schermen, onzichtbaar of indirect herkenbaar in schilderijen, terwijl de ontspanning en vrijetijdsbesteding van de bourgeoisie op de voorgrond verschijnen. Hoewel de horticultuur een aanvaardbare activiteit was voor vrouwen uit de bourgeoisie worden de fysieke inspanning en de theoretische kennis die aan de tuinbouw te pas komen, grotendeels uit de weg gegaan ten voordele van de vermeende elegantie en passiviteit van vrouwen en bloemen. Dergelijke stereotypen worden ook bevestigd en bevraagd in de context van sociale interacties, waarbij de grens tussen de publieke en private sfeer onder druk wordt gezet en waar al dan niet normatieve interpersoonlijke dynamieken zich kunnen afspelen.

Gekaderd door die afbeeldingen van tijdgenoten, maar ook door iconografische en vormelijke analyses, kunsthistorisch onderzoek en de geschiedenis van de serrebouw, wil deze scriptie de waarde aantonen van Marcottes deelloeuve als zijnde zowel vernieuwend als symptomatisch voor de context waarin het gemaakt werd. Als kunsthistorisch genre speelt het serreschilderij in op de traditie van het bloemstuk, stereotiep verbonden aan vrouwelijke kunstenaars, maar tegelijk worden die conventies en associaties ondergraven door de expliciete maatschappelijke relevantie en connotaties van moderniteit en vooruitgang. Marcottes unieke genre van het serreschilderij, “qui lui appartient en toute propriété”, is zo niet alleen artistiek, vormelijk en iconografisch veelzijdig; het is ook een sprekende visualisering van een specifieke maar cruciale casus die de contemporaine complexiteit van een artistieke en maatschappelijke tijdsgeest treffend illustreert.

Bibliografie

Onuitgegeven primaire bronnen

A.D. *Krantenknipsel Expositions d'Art – Palais des Beaux-Arts*. Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815. Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 1 januari 1929.

Brief aan Marie-Antoinette Marcotte. Dossier concernant le Salon Triennal d'Anvers de 1904, les acquisitions envisagées, par le département et celles effectivement réalisées en faveur du musée, à savoir Portrait de jeune fille par Juliaan De Vriendt (inv. 3756), Serre d'azalées par Marie-Antoinette Marcotte (inv. 3757) et Les filles de Satan par Rombaux (inv. 3758), Dossiers enregistrés dans le système Agenda (en usage entre 1843 et 1940 environ), Bestanddeel 5020, BE A4004 FM-II-5020, inv. 3756-3758. Brussel: AKMSKB, 30 augustus 1905.

Catalogus Cercle Artistique et Littéraire – M.A. Marcotte et Lucie Jacquart. Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815. Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 13 maart 1921.

Catalogus Galerie de Centaure, Exposition Léon Spilliaert. Fonds Frédéric De Smet, doos Spilliaert, Léon – Steyaert, Louis HS.III.16, map Spilliaert, Léon, HS.III.16.2388. Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 14 oktober 1922.

Claus, Emile. *Brief aan Charlotte Dufaux ("Comment est ce possible")*. Fonds Emile Claus (Brussel, AHKB, 4 januari 1899), met dank aan Mieke Ackx en Johan Cauwels.

Cr. *Krantenknipsel De Gentsche Floraliën – tentoonstelling van bloemenschilderijen uit de Standaard*. AHKB, verkregen via Mieke Ackx en Johan Cauwels, waarvoor dank.

Doudelet, Charles. *Brief aan Frédéric De Smet ("Monsieur, j'ai avantage de vous annoncer...")*. Fonds Frédéric De Smet, doos Doudelet, Charles – Dubois d'Aische, Comte HS.III.16, map Doudelet, Charles, HS.III.16.971. Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 2 januari 1923.

Exposition Marcotte, Cercle Artistique Waux-Hall. Map Marie-Antoinette Marcotte, II3.756. Brussel: AHKB, datering onbekend.

Galerie du Studio, Exposition Sous les Ciel de Verre, M.-A. Marcotte, Invitation. Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815. Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 27 januari 1926.

J.M. *Krantenknipsel Mlle Marcotte se trouve être compte [...]*. Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815. Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, datering onbekend.

Kopie van Catalogue exposition d'œuvres de Mlle M.A. Marcotte, MM. Alfred Delaunois, Omer Dierickx in de Salle des fêtes de la Société Royale de l'Académie de Musique, 1-8/12/1901.

Wetenschappelijke dossiers, Marie-Antoinette Marcotte. Gent: Museumbibliotheek MSK, 1 december 1901.

Krantenknipsel Arts, sciences, lettres – exposition Marcotte et Eugène Colignon, 2, Rue des Petits-Carmes. Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815. Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 31 januari 1926.

Krantenknipsel Beaux-Arts – Exposition M. Marcotte. Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815. Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 1 januari 1929.

Krantenknipsel Bij Karel Doudelet uit De Standaard 12, nr. 220, p.2. Fonds Frédéric De Smet, doos Doudelet, Charles – Dubois d'Aische, Comte HS.III.16, map Doudelet, Charles, HS.III.16.971. Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 13 augustus 1929.

Krantenknipsel En province uit Le Petit Bleu. Speciale Collectie, C. 10062. Gent: Speciale Collectie van de Boekentoren, Universiteit Gent, 11 april 1896.

Krantenknipsel Exposition Rétrospective – M.A. Marcotte – Galeries d'Art Larribe. Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815. Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 18 oktober 1930.

Krantenknipsel Marie-Antoinette Marcotte (Anvers) – Les serres royales de Laeken. Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS. III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815. Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, datering onbekend.

Krantenknipsel Nos artistes à l'étranger. Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815. Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 5 mei 1927.

Krantenknipsel Nos artistes. Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815. Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 24 mei 1925.

Krantenknipsel Nos peintres. Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815. Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 12 juni 1927.

Krantenknipsel Notes d'art – au Cercle Artistique et Littéraire. Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815. Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, datering onbekend.

Maervoet, Michel. *Postkaart aan 'Monsieur le Conservateur'.* Map Marie-Antoinette Marcotte, 4888. Brussel: AHKB, 25 juli 1988.

Marcotte, Marie-Antoinette. *Bevestigingsbewijs van de betaling van Van den Nest aan M.A. Marcotte voor het schilderij 'Enfant en prière'*. Map Marie-Antoinette Marcotte, 4888. Brussel: AHKB, 05 december 1896.

— — —. *Brief aan een onbekende ontvanger ("Monsieur, je me suis présentée")*. Dossier concernant le Salon Triennal d'Anvers de 1904, les acquisitions envisagées, par le département et celles effectivement réalisées en faveur du musée, à savoir Portrait de jeune fille par Juliaan De Vriendt (inv. 3756), Serre d'azalées par Marie-Antoinette Marcotte (inv. 3757) et Les filles de Satan par Rombaux (inv. 3758), Dossiers enregistrés dans le système Agenda (en usage entre 1843 et 1940 environ), Bestanddeel 5020, BE A4004 FM-II-5020, inv. 3756-3758. Brussel: AKMSKB, 27 augustus 1905.

— — —. *Brief aan Emile Claus ("Merci pour les bons conseils")*. Fonds Emile Claus, boîte IV, Brussel, AHKB, 14 november

— — —. *Brief aan Frédéric De Smet ("Merci de tout cœur")*. Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815. Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, datering onbekend.

— — —. *Brief aan Servaas van Rooijen*. Bijzondere collecties – schildersbrieven. 8001-01 - OV 2 , 759. Den Haag: Haags Gemeentearchief, 1918.

— — —. *Handgeschreven kopie van een ongespecificeerd krantenartikel*, Bijzondere collecties – schildersbrieven. 8001-01 - OV 2 , 759. Den Haag: Haags Gemeentearchief, datering onbekend.

Ongetiteld krantenknipsel uit De Standaard ("Mevr. M. Marcotte stelt tentoon"). Map Marie-Antoinette Marcotte, II3.756. Brussel: AHKB, 1 februari 1926.

Pencil, Krantenknipsel Beaux-Arts – Exposition Marcotte. Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815. Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, datering onbekend.

— — —. *Krantenknipsel Beaux-Arts – Exposition M. Marcotte*. Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815. Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 24 maart 1927.

— — —. *Krantenknipsel Chez nos artistes – Marie Antoinette Marcotte*. Fonds Frédéric De Smet, doos Magritte, René – Martin, Alfred HS.III.16, map Marcotte, Marie-Antoinette HS.III.16.1815. Gent: Speciale Collectie Boekentoren, Universiteit Gent, 11 oktober 1926.

Sancy, René. Krantenknipsel Salle Oor – Exposition Marcotte uit Le Matin. Map Marie-Antoinette Marcotte, II3.756. Brussel: AHKB, 11 maart 1926.

Serruys, Yvonne. Brief aan Emile Claus ("Cher Monsieur"). Fonds Emile Claus, boîte IV, (Brussel, AHKB: 1896).

Tentoonstelling van Belgische kunst – schilderijen, teekeningen [sic] en beeldhouwwerken. Uitgeverij onbekend, 1917. Met dank aan Mieke Ackx en Johan Cauwels.

Uitnodiging Cercle Artistique et Littéraire Waux-Hall (Parc), Sous les ciels de verre. Map Marie-Antoinette Marcotte, II3.754. Brussel: AHKB, 1 december ...

Uitnodiging Galerie Georges Petit, Intérieurs de Serres et Figures. Dossier concernant le Salon Triennal d'Anvers de 1904, les acquisitions envisagées, par le département et celles effectivement réalisées en faveur du musée, à savoir *Portrait de jeune fille* par Juliaan De Vriendt (inv. 3756), *Serre d'azalées* par Marie-Antoinette Marcotte (inv. 3757) et *Les filles de Satan* par Rombaux (inv. 3758), Dossiers enregistrés dans le système Agenda (en usage entre 1843 et 1940 environ), Bestanddeel 5020, BE A4004 FM-II-5020, inv. 3756-3758. Brussel: AKMSKB, 1904.

Uitnodiging voor een tentoonstelling bij de Cercle Artistique et Littéraire in Gent. Speciale Collectie van de Boekentoren, Universiteit Gent, map Marcotte, M.A., BIB.VLBL.HFIII.M.006.15. Gent: Universiteitsbibliotheek, 1902.

van Rooijen, Servaas. *Brief aan een onbekende ontvanger.* Bijzondere collecties – schildersbrieven. 8001-01 - OV 2 , 759. Den Haag: Haags Gemeentearchief, 1918.

Gepubliceerde primaire bronnen

Abry, L. 'L'Art à Anvers - L'exposition M.-A. Marcotte'. *L'Art Moderne* 25, nr. 3 (15 januari 1905): 19.

———. 'Mlle Marie-Antoinette Marcotte'. *L'Art Moderne* 22, nr. 44 (2 november 1902): 364.

'Au Cercle Artistique. Exposition des œuvres de Mlle Marie-Antoinette Marcotte'. *L'Art Moderne* 17, nr. 13 (1897): 102.

Audot, Louis-Eustache. *Figures pour le bon jardinier.* Parijs: Audot, 1826.

———. *Traité de la composition et de l'ornement des jardins. Avec cent soixante et une planches représentant, en plus de six cent figures, des plans de jardins, des fabriques propres à leur décoration, et des machines pour élever les eaux ; ouvrage faisant suite à l'Almanach du bon jardinier.* Parijs: Audot, 1839.

Ausstellung Belgischer Kunst. Unter dem Protektorate der Belgischen Regierung. Brussel: G. Van Oest en Co., 1908.

B. 'Tentoonstelling van Mej. M.A. Marcotte in de Verlatzaal van 25 oktober tot 3 november 1902'. *Onze Kunst* 1, nr. 2 (1902): 180.

B., S. 'Les récompensées du Salon'. *Ève*, 18 juli 1926.

Burgess, John Cart. *A practical essay on the art of flower painting*. Londen: D. Jaques, 1811.

Buysse, Cyriel, Charles Bernard, en H. de Boer. *L'art belge en exil*. Den Haag: Uitg. Mij. De Cicerone, 1918.

'Canton de Nogent. Nos artistes'. *L'Echo Nogentais* 86, nr. 13 (21 februari 1904): 2.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées. Parijs: Compagnie Française des papiers-monnaie, 1907.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure, architecture et objets d'art exposés au Champ-de-Mars. Parijs: Evreux Ch. Hérissey, 1896.

Ch., Et. 'Notes d'art - L'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs II'. *La Liberté*, 9 februari 1911.

Chabot, Georges, en Fritz Van Loo. *Catalogus van het Museum van Schoone Kunsten Gent. II: moderne meesters*. Gent: Ad. Hoste, 1932.

Chavance, René. 'Art et lettres - le Salon des Femmes Peintres'. *La Liberté*, 21 februari 1927, 2.

———. 'Au Salon - les surprises d'une promenade'. *La Liberté*, 24 mei 1931.

———. 'Le Salon des Indépendants'. *La Liberté*, 27 januari 1920.

Claude, Jean. 'La vie artistique. Le Salon de la gravure au couleurs – Les intérieurs de serre de Mlle Marcotte. Les dessins de M. Nicolet.'. *Le Petit Parisien* 30, nr. 10.603 (1905): 2

'Correspondance de Belgique'. *La Revue des Beaux-Arts* 1 (1 februari 1889): 117.

D., M. 'L'art - Salon des Femmes Peintres et Sculpteurs'. *La Française* 17, nr. 550 (21 januari 1922): ongenummerd.

De France, Rosati. 'Salon de l'Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres'. *La Revue Septentrionale*, 1910, 334.

De Graef, Gustave. *Nos artistes Anversois. Notices biographiques*. Antwerpen: J. Theunis, 1898.

De la Court vander Voort, Pieter. *Byzondere aenmerkingen over het aenleggen van pragtige en gemeene landhuizen, luthoven, plantagien en aenklevende cieraeden : Waer by gevoegt is eene verhandeling aengaende het snoeyen en voortteelen van vrugt-en wilde boomen [...] Als mede om onfeilbaar ananas-vrugten, ook citroen-, limoen-, oranje-boomen en andere gewassen van warmer luchtstreek onder onze koude voort te queeken en te vermenigvuldige,*

nevens een berigt om de benodigde weer-glazen daer toe te maken. 2de dr. Amsterdam: K. v. Tongerlo en F. Houttuin, 1763.

De Mont, Paul. *De schilderkunst in België van 1830 tot 1921*. 's-Gravenhage: Nijhoff, 1921.

De Puydt, Paul-Emile. *Les plantes de serre. Traité théorique et pratique de la culture de toutes les plantes qui demandent un abri sous le climat de la Belgique*. Mons: Monceaux, 1866.

De Schelde. 'Kunstschilderes Marcotte'. 5 december 1922.

Dewing, Maria Oakey. 'Flower painters and what the flower offers to art'. *Art and Progress* 6, nr. 8 (1915): 255-62.

Donos, Charles, en A. Breuer. *Nos contemporains. Portraits et biographies des personnalités belges ou résidant en Belgique, connues par l'œuvre littéraire, artistique ou scientifique, ou par l'action politique, par l'influence morale ou sociale*. Impr. économique, A. Breuer, 1904.

Driejaarlijksche tentoonstelling Antwerpen. Antwerpen: Koninklijke Maatschappij/Vereeniging tot Aanmoediging der Schoone Kunsten Antwerpen, 1920.

Du Caju, Maria. *Le livre de la femme de ménage. Deuxième partie: économie domestique, alimentation, hygiène, puériculture, horticulture*. Brussel: Lebègue, 1924.

Du Castillon, Léonce. 'L'influence artistique de Claus'. *Gand Artistique* 5, nr. 6 (juni 1926): 113-20.

E.C. 'Studio Talk'. *The Studio* 10, nr. 98 (augustus 1900): 180-98.

'Echos'. *Gazette de l'Hôtel Drouot* 14, nr. 313 (10 november 1905): 2.

'Ephémérides. Marchés des fleurs à Paris et à Bruxelles'. *Annales de la Société Royale d'Agriculture et de Botanique de Gand* 1 (1845): 215.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées. Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1904.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées. Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1905.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées. Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1908.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées. Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1909.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées. Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1910.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Champs-Élysées. Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1911.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées. Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1890.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées. Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1892.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées. Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1899.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés aux Champs-Élysées. Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1888.

Exposition générale des Beaux-Arts, Bruxelles, Catalogue. Brussel: A. Lesigne, 1907.

Exposition générale des Beaux-Arts. Catalogue explicatif. Brussel: Impr. de C. Lelong, 1907.

Flament, Julien. 'Frans Mortelmans'. *Clarté* 12, nr. 10 (1 oktober 1939): 15-17.

Galeotti, Henri. *Catalogue des collections de plantes rares de serre et de pleine terre délaissées par M. Parmentier d'Enghuin.* Brussel: Imprimerie de F. Parent, 1853.

Galeotti, M. 'Quelques mots sur les fougères'. *Journal d'horticulture pratique de la Belgique. Ou guide des amateurs et jardiniers* 11 (1854): 12-15.

Gazette de Charleroi. 'La Hestre - nos artistes'. 4 december 1896.

Géo B. 'Le 6me Salon du Cercle Artistique - salle de la Bourse Charleroi'. *Gazette de Charleroi*, 15 april 1926.

Gijselaar, A. de. *Catalogues des collections de plantes rares, de serre chaude et de serre tempérée, ainsi que des serres de fer et de bois, et des appareils à échauffer (thermosiphon) délaissées par A. de Gijselaar.* s.l.: Imprimerie des héritiers H. van Munster et fils, 1854.

'Informations -Expositions'. *Gazette de l'Hôtel Drouot* 32, nr. 123 (17 november 1923): 1.

Journal de Bruxelles. 'Les nouvelles'. 31 december 1921.

Ladoué, Pierre. 'Eve chez les artistes - exposition des Femmes Peintres et Artistes'. *Ève*, 27 januari 1924.

La Meuse. 'Nécrologie'. 31 januari 1895.

Le Gaulois. 'Faits du jour'. 3 mei 1904.

Lemonnier, Camille. *L'école belge de peinture : 1830-1905*. Brussel: Van Oest, 1906.

'Letteren en kunst - schilderkunst te Antwerpen. F. Mortelmans en W. van Riet'. *De Maasbode*, 27 maart 1927.

'Le Salon de Bruxelles, troisième article, les peintresses belges'. *L'art moderne* 4, nr. 38 (21 september 1884): 305-9.

Le Vingtième Siècle. 'Les Expositions'. 6 april 1937.

L'Indépendance Belge. 'Au jour le jour- échos de la ville'. 10 november 1901.

L'Indépendance Belge. 'Au jour le jour- échos de la ville'. 26 februari 1905.

L'Indépendance Belge. 'La Province'. 14 januari 1905.

March, L. D. 'Flower-painting in oils'. *The Art Amateur* 14, nr. 1 (1885): 7-10.

'M.A. Marcotte'. *De Kunst* 10, nr. 511 (10 november 1917): 84.

Maus, Octave. 'Expositions'. *L'Art Moderne* 21, nr.45 (10 november 1901): 375.

Michèle. 'Au Salon des Femmes Peintres'. *Ève*, 13 maart 1921.

M.N., Charles François Antoine. 'L'histoire de l'horticulture contemporaine. De l'horticulture urbaines et des jardins d'hiver'. *Annales de la Société Royale d'Agriculture et de Botanique de Gand* 3 (1847): 24-30.

Morren, Charles. *Les femmes et les fleurs*. Luik: H. Dessain, 1838.

Nautet, Francis. 'Chronique artistique - l'exposition des femmes-peintres'. *Journal de Bruxelles*, 25 november 1888.

Neumann, Louis. *Art de construire et de gouverner les serres*. 2de dr. Parijs: Audot, 1846.

'Nouveau local de la Société des Beaux-Arts de Verviers - Exposition de Mlle Marcotte'. *L'Art Moderne* 18, nr. 14 (3 april 1898): 112.

'Petite Chronique'. *L'Art Moderne* 17, nr. 12 (21 maart 1897): 95.

'Petite Chronique'. *L'Art Moderne* 25, nr. 46 (12 november 1905): 370-71.

Picard, Edmond. *Trois saisons d'activité, 1905, 1906, 1907, Ostende centre d'art*. Brussel: Veuve Ferdinand Larcier, 1907.

Pierron, Sander. 'Les Beaux Arts à l'Exposition Universelle - La peinture en Belgique IV - Le paysage - Les intimistes'. *L'Indépendance Belge* 81, nr. 214 (2 augustus 1910): 3.

'Provincienieuws - Kunst - Belgische moderne kunst (II)'. *Limburger Koerier* 72 (13 oktober 1917): 1-2.

'Quelques remarques relatives à la culture générale des plantes dans les Salons (1)'. *Journal d'horticulture pratique de la Belgique. Ou guide des amateurs et jardiniers* 11 (1854): 188-90.

R.N. 'Mlle Marie-Antoinette Marcotte'. *L'Art Moderne* 16, nr. 49 (1896): 386.

Rogghé, W. 'Driejaarlijke kunsttentoonstelling te Gent'. *Nederlandsch Museum*, nr. vol. 1 (1880): 321-66.

Sarradin, Edouard. 'Le tour du Salon de la Société des Artistes Français, la peinture - Salle 30'. *Journal des Débats Politiques et Littéraires* 122, nr. 119 (30 april 1910): 2-3.

———. 'Notes d'art. Mlle M.-A. Marcotte – M. Gabriel Nicolet'. *Journal des Débats Politiques et Littéraires* 117, nr. 312 (10 november 1905): 3.

Société des Artistes Français, le Salon, 137e exposition officielle. Parijs: Imprimerie Paul Dupont, 1924.

Sparrow, Walter Shaw. *Women painters of the world. From the time of Caterina Vigri, 1413-1463, to Rosa Bonheur and the present day*. Londen: Hodder & Stoughton, 1905.

'Succession de Mme Sarah-Bernard'. *Gazette Hôtel Drouot* 32, nr. 71 (14 juni 1923): zonder paginanummers.

Un Contribuable. 'Canton de Nogent. Nos artistes. Mlle M.-A. Marcotte'. *L'Echo Nogentais* 83, nr. 93 (1901): 2.

'Van maand tot maand tentoonstellingen - tentoonstelling van Meijuffer M. A. Marcotte in de Verlat-zaal van 15 oktober tot 2 november'. *Kunst en Leven 1902-1903* (1902): 43.

Van Puyvelde, Leo. *De Belgische schilders in Holland. Hoe zij Holland zagen*. Leiden: A. W. Sijthoffs uitgevers-maatschappij, 1919.

van Ruyven, Roeland. 'Schilderessen der 19e eeuw II'. *De Haagsche Vrouwenkroniek* 17, nr. 34 (22 augustus 1930).

Viola, Maria. *Tentoonstelling van Belgische moderne kunst: schilderijen, teekeningen [sic] en beeldhouwwerken in het Stedelijk Museum Amsterdam*. Uitgeverij onbekend, 1918.

Wolf, Charles. 'Lettre de Bruxelles'. *Le Gaulois*, 3 december 1901.

X., X. 'In het kunstverbond'. *Onze Kunst* 1, nr. eerste halfjaar (1902): 36.

XXXIXe Exposition, Salon de 1906, *Catalogue des tableaux et objets d'art exposés au Casino*. Gent, Imprimerie A. Vander Haeghen, 1906.

Secundaire bronnen

Adriaens-Pannier, Anne. *Léon Spilliaert*. Brussel: Mercatorfonds, 2020.

———. *Léon Spilliaert. De droom van anderen. Illustrator van Verhaeren, Maeterlinck, Hellens, ...* Brugge: Uitgeverij Van De Wiele, 2017.

Adriaens-Pannier, Anne, en Leïla Jarbouai. *Léon Spilliaert (1881-1946). Lumière et solitude*. Parijs: Musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2020.

Albers, Lucia H. 'The perception of gardening as art'. *Garden History* 19, nr. 2 (1991): 163-74. <https://doi.org/10.2307/1586892>.

Armstrong, Isobel. *Victorian glassworlds. Glass culture and the imagination 1830-1880*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Backer, Anne Mieke. *Er stond een vrouw in de tuin. Over de rol van vrouwen in het Nederlandse landschap*. Rotterdam: Uitgeverij de HEF, 2016.

Bennett, Jackie. *The artist's garden. How gardens inspired our greatest painters*. London: White Lion Publishing, 2019.

Bieri Thomson, Helen. *Léon Spilliaert. Vertiges et visions ...* Gingins (Suisse), Douai, Paris: Fondation Neumann ; Musée de la Chartreuse ; Somogy, 2003.

Bilston, Sarah. 'Queens of the garden: Victorian women gardeners and the rise of the gardening advice text'. *Victorian Literature and Culture* 36, nr. 1 (2008): 1-19.

Boe Bierlich, Emilie, en Cecilie Høgsbro Østergaard, red. *Against all odds. Historical women and new algorithms*. Kopenhagen: National Gallery of Denmark, 2024.

Bollmann, Stefan, Karen Joy Fowler, en Christine Shuttleworth. *Reading women*. Londen: Merrell, 2006.

Brent Elliott. 'Paxton, the victoria leaf, and the Crystal Palace'. *Occasional papers from the RHS Lindley Library*, nr. 17 (2019): 27-33.

———. 'The floral world of the Victorian conservatory'. *Occasional papers from the RHS Lindley Library*, nr. 17 (2019): 54-87.

Brown, Kathryn. *Women readers in French painting 1870-1890. A space for the imagination*. Londen: Routledge, 2016.

Bryson, Norman. *Looking at the overlooked. Four essays on still life painting*. Londen: Reaktion Books, 2018.

Buettner, Stewart. 'Images of modern motherhood in the art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz'. *Woman's Art Journal* 7, nr. 2 (1986): 14-21. <https://doi.org/10.2307/1358300>.

Burton, Samantha. 'Canadian girls in London. Negotiating home and away in the British world at the turn of the twentieth century'. Doctoraatsverhandeling, McGill University, 2012.

———. 'Transplanting impressionism to Canada'. In *Mapping impressionist painting in transnational contexts*. Londen: Routledge, 2021.

Buyck, Jean. *Catalogus schilderijen 19de en 20ste eeuw*. Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1977.

Clarke, Victoria, en Rosie Pickles. *Plant. Exploring the botanical world*. New York: Phaidon, 2016.

Clifford, Henry, en Carl Zigrosser. 'A world of flowers: paintings and prints'. *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 58, nr. 277 (1963): 93-243. <https://doi.org/10.2307/3795158>.

Coats, Alice Margaret. *The book of flowers. Four centuries of flower illustration*. New York: Exeter Books Distributed by Bookthrift, 1984.

Coorevits, Sandrin, en Hannelore Franck. *Louise / Edith. Op handen gedragen (tentoonstelling Ieper, Yper Museum, 19.11.2022 - 12.03.2023)*. Ieper: Yper Museum, 2022.

Craig, Cairns. 'Botanic gardens and the aesthetics of artifice'. *Journal of Scottish Thought* 9, nr. 95 (2017): 95-109.

Creusen, Alexia. *Femmes artistes en Belgique*. Parijs: l'Harmattan, 2007.

Crick, Jef. 'Maurice Maeterlinck en zijn vriend en medewerker Karel Doudelet'. *Oost-Vlaanderen* 5 (1962): 130-32.

Cusack, Tricia. 'Regulation and excess. Women and tea-drinking in nineteenth-century Britain.' University of Birmingham, 2014.

Davies, Gwendolyn. 'Art, fiction and adventure: the Jones sisters of Halifax'. *Journal of the Royal Nova Scotia Historical Society* 5 (2002): 1-22.

De Graaf, Floor, en Anne Van Lienden. *Geschilderde tuinen. Tentoonstelling, Singer Laren, 05.06 - 26.08.2018*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 2018.

De Herdt, René, en Patricia De Corte. *Fine fleur. Gentse Floraliën en bloemsierkunst*. Tielt: Lannoo, 2005.

De Herdt, René, Ronald Viane, en Lucien Debersaques. *Flowers in history. Gentse floraliën (1808-2008)*. Tielt: Lannoo, 2008.

De Raedt, Albert, en Sabine De Goote. *De harde Gentse azalea. Een historisch overzicht*. Gavere: De Raedt, 2000.

De Smet, Johan. *Emile Claus 1849-1924*. Brussel: Gemeenstekrediet, 1997.

———. 'Il recrée les yeux et le goût. Emile Claus in het kunstleven van zijn tijd'. Doctoraatsverhandeling, UGent, 2009.

Destrée, Jules. 'Les femmes et les beaux-arts'. *Femme* 2, nr. 11 (19 februari 1932): 4.

Deveen, L. 'Het taalgebruik van kunstcritici in verband met vrouwelijke kunstenaars (Frankrijk, 19de eeuw). Enkele voorbeelden'. *Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis* 43 (24 november 1989): 185-201.
<https://doi.org/10.21825/kzm.v43i0.17103>.

Devillez, Virginie, Stefan Huygebaert en Wendy van Hoorde, red. *Anna Boch. Een impressionistische reis (tentoonstelling Oostende, Mu.ZEE, 01.07-05.11.2023 ; Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 03.02-26.05.2024)*. Veurne : Hannibal, 2023.

Dhaeze-Van Ryssel, Luc, René De Herdt, en Ronald Viane. *Louis Benoît Van Houtte. De Gentse tuinbouwprins uit de 19de eeuw*. Gent: VIAT, 2010.

Diestelkamp, Edward. 'Horticulture under glass'. *Occasional papers from the RHS Lindley Library*, nr. 17 (2019): 7-26.

Di Stefano, Sergio, en Ramona Follo. *Charles Doudelet et le symbolisme. Les portes d'or*. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana editoriale, 2022.

Dizik, A. Allen. *Concise encyclopaedia of interior design*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1988.

Dobraszczyk, Paul, en Peter Sealy. *Function and fantasy. Iron architecture in the long nineteenth century*. Londen: Routledge, 2018.

Dobraszczyk, Paul. *Iron, ornament and architecture in Victorian Britain. Myth and modernity, excess and enchantment*. Oxfordshire: Routledge, 2017.

Edwards, Clive. “‘Home is where the art is’: women, handicrafts and home improvements 1750–1900’. *Journal of Design History* 19, nr. 1 (1 maart 2006): 11–21. <https://doi.org/10.1093/jdh/epk002>.

Eeckhout, Paul. ‘Charles Doudelet. Imagier de Maeterlinck’. *Maeterlinck et les Arts Plastiques*, 1999, 29–56.

— — —. *Fleurs et jardins dans l’art flamand*. Brussel: Ed de la Connaissance, 1960.

Engelhardt, Molly. ‘The language of flowers in the Victorian knowledge age’. *Victoriographies* 3, nr. 2 (november 2013): 136–60. <https://doi.org/10.3366/vic.2013.0129>.

Evans, Evie. ‘Cultivating colonialism. The musealisation of natural objects in the Hortus Botanicus, Amsterdam, and the Royal Botanic Gardens, Kew’. University of Amsterdam, 2021.

Frevert, Ute. ‘The emotional language of flowers’. In *Feelings materialized. Emotions, bodies, and things in Germany, 1500–1950*, onder redactie van Derek Hillard, Heikki Lempa, en Russell A. Spinney, 202–21. Oxford: Berghahn Books, 2020. <https://doi.org/10.1515/9781789205527-015>.

Fried, Michael. ‘Caillebotte’s impressionism’. *Representations*, nr. 66 (1999): 1–51. <https://doi.org/10.2307/2902878>.

Galerie Georges Giroux. *Vente public des collections ayant appartenu à feu Frédéric Rotiers*. Brussel: H. Mommens. Geraadpleegd 21 mei 2025.

Gay-Mazuel, Audrey. ‘Ceramic containers in French 19th century flower painting’. In *Working among flowers. Floral still-life painting in nineteenth-century France*, 41–58. Dallas, Richmond: Dallas Museum of Art ; Virginia Museum of Fine Arts, 2014.

Gere, Charlotte. *Nineteenth-century decoration. The art of the interior*. New York: Abrams, 1989.

Goedleven, Edgard, en Bruno Fornari. *De Koninklijke Serres van Laken*. Tielt: Lannoo, 1997.

Gothein, Marie Luise Schroeter. *A history of garden art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Grant, Fiona. *Glasshouses*. Bloomsbury: Bloomsbury Publishing, 2013.

Grimberg, Salomon. 'Frida Kahlo's still lifes: "I paint flowers so they will not die"'. *Woman's Art Journal* 25, nr. 2 (2004): 25-30. <https://doi.org/10.2307/3566514>.

Gubin, Eliane, Catherine Jacques, Valérie Piette, en Jean Puissant, red. *Dictionnaire des femmes belges. XIXe et XXe siècles*. Editions Racine, 2006.

Hamlett, Jane, en Julie-Marie Strange. *Pet revolution. Animals and the making of modern British life*. Londen: Reaktion Books, 2023.

Harris, Dianne. 'Cultivating power: the language of feminism in women's garden literature, 1870-1920'. *Landscape Journal* 13, nr. 2 (21 september 1994): 113-23. <https://doi.org/10.3368/lj.13.2.113>.

Harteel, Marie. 'Sous les ciels de verre. De serrestukken van Marie-Antoinette Marcotte'. Bachelorproef, Universiteit Gent, 2024.

Heymans, Vincent. *Les dimensions de l'ordinaire. La maison particulière entre mitoyens à Bruxelles, fin XIXème - début XXème siècle*. Parijs: l'Harmattan, 1998.

Heyrman, Peter, en Leen Van Molle. *Vrouwenzaken – zakenvrouwen. Facetten van vrouwelijk zelfstandig ondernemerschap in Vlaanderen, 1800-2000*. Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, 2001.

Hix, John. *The glass house*. Cambridge: MIT Press, 1996.

Hostyn, Norbert. *Belgische stilleven- & bloemenschilderskunst 1750-1914. Van neoclassicisme naar postimpressionisme*. Oostende: Mu.ZEE (Oostende), 1994.

Hostyn, Norbert, Dirk Schiltz, en Ivo Schiltz. *Frans Mortelmans, 1865-1936*. Antwerpen: Stichting Mortelmans, 2022.

— — —, red. *Frans Mortelmans, 1865-1936. Virtuoso bloemenschilder*. Antwerpen: Standaard, 2009.

Hozee, Robert, Johan De Smet, Bruno Fornari, en Ruth Monteyne. *Museum voor Schone Kunsten Gent. Catalogus schilderkunst, deel II: 19de - 20ste eeuw*. Gent: Museum voor schone kunsten Gent, 2007.

Inmann, Christiane. *Forbidden fruit. A history of women and books in art*. New York: Prestel Pub, 2009.

Kohlmaier, Georg. *Houses of glass. A nineteenth-century building type*. Cambridge: MIT Press, 1986.

Koppelkamm, Stefan, en Kathrine Talbot. *Glasshouses and wintergardens of the nineteenth century*. New York: Rizzoli, 1981.

Laing, Olivia. *The garden against time. In search of a common paradise*. New York: W.W Norton and Company, 2024.

Lambrechts, Marc, Anne Adriaens-Pannier, Pierre Baudson, en Dorinne Cardijn. *Fin de siècle Belgische tekeningen, pastels en prenten van 1885 tot 1905. Belgische tekeningen, pastels en prenten van 1885 tot 1905*. Brussel: A.S.L.K., 1991.

Laoureux, Denis. *Femmes artistes- es peintresses en Belgique (1880-1914)*. SilvaaEditoriale., 2017.

———. *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image. Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique (Exposition 'Le Musée imaginaire de Maurice Maeterlinck' Namur, Musée Felicien Rops, 19.01.2008 - 13.04.2008)*. Brasschaat: Pandora, 2008.

Laycock, Kathleen Mary. 'Out of obscurity. The artist Jane Maria Bowkett (1837-1891)'. Masterproef, University of Victoria, 2009.

Lear, Linda. *Beatrix Potter. A life in nature*. Londen: Allen Lane, 2007.

Leon Spilliaert 1881-1946. *Tekeningen en archiefdocumenten*. Brussel: Koninklijke musea voor schone kunsten van België, 1982.

MacDonald, Heather, Mitchell Frank Merling, Sylvie Patry, Audrey Gay-Mazuel, en Olivier Meslay. *Working among flowers. Floral still-life painting in nineteenth-century France*. Dallas, Richmond: Dallas Museum of Art ; Virginia Museum of Fine Arts, 2014.

Malevez, Apolline. "'Les douceurs de l'intimité" : men and the making of domesticity in Belgian architecture magazines (1890-1914)'. *DIX-NEUF* 25, nr. 2 (2021): 122-36.

'Marcotte, Marie-Antoinette'. In *Bénézit Dictionary of Artists*. Vol. 1. Oxford University Press, 31 oktober 2011. <https://doi.org/10.1093/benz/9780199773787.article.B00116443>.

Marshall, Nancy Rose, en Malcolm Warner. *James Tissot. Victorian Life - Modern Love (exhibition New Haven-Connecticut, Yale Center for British Art, 22 September - 28 November 1999 ; Musée du Québec, 15 December 1999 - 12 March 2000 ; Buffalo-New York, Albright Knox Art Gallery, 24 March - 2 July 2000)*. Londen: Yale University Press, 1999.

McGrath, Raymond, en Arbert Childerstone Frost. *Glass in architecture and decoration*. Londen: Architectural press, 1961.

Mertens, Phil, Gisèle Ollinger-Zinque, Brita Velghe, Pierre Baudson, André A. Moerman, Isabelle Van Eeckhaute, en Jacques Van Lennep. *Inventaris-catalogus van de moderne schilderkunst. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, departement moderne kunst*. Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 1984.

Muijzenberg, E. W. B. van den. *A history of greenhouses*. Wageningen: van den Muijzenberg, 1980.

Müller, Ulrike, en Marjan Sterckx. 'In the picture . The emergence of the female amateur in fin-de-Siècle exhibition posters in Brussels'. *Nineteenth-century Art Worldwide* 21, nr. 3 (2022): 24-55. <https://doi.org/10.29411/ncaw.2022.21.3.3>.

Nijse, Rob. *Glass in structures. Elements, concepts, designs*. Bazel: Birkhäuser, 2003.

Nochlin, Linda. 'Afterword'. In *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*, onder redactie van Aruna D'Souza en Tom McDonough, 173-77. Manchester: Manchester University Press, 2006.

———. 'Mary Cassatts modernity'. In *Women artists. The Linda Nochlin reader*, 181-215. New York: Thames & Hudson, 2020.

———. *Representing women*. New York: Thames & Hudson, 2019.

Noordenbos, Greta. 'Women in academies of sciences: from exclusion to exception'. *Women's Studies International Forum* 25, nr. 1 (1 januari 2002): 127-37. [https://doi.org/10.1016/S0277-5395\(02\)00215-7](https://doi.org/10.1016/S0277-5395(02)00215-7).

Oele, Anneke, Miriam van Rijsingen, en Hesther Van den Donk. *Bloemen uit de kelder. Negen kunstenaressen rond de eeuwwisseling (tentoonstelling Arnhem, Gemeentemuseum, 02.12.1989-11.02.1990 ; Middelburg, Zeeuws Museum, 19.03.1990-30.04.1990)*. Arnhem: Zwolle Arnhem: Waanders Gemeentemuseum, 1989.

Pavière, Sydney Herbert. *A dictionary of flower, fruit, and still life painters*. Leigh-on-Sea: Lewis, 1962.

Petteys, Chris, en Hazel Gustowa. *Dictionary of women artists. An international dictionary of women artists born before 1900*. Boston: Hall, 1985.

Piland, Sherry. *Women artists. A historical, contemporary, and feminist bibliography*. 2nd ed. Metuchen: Scarecrow Press, 1994.

Piron, Paul. *De Belgische beeldende kunstenaars van de 19e tot de 21e eeuw*. 2 ed. Brussel: Ludion, 2016.

Pringle, Patricia. 'The wintergarden'. *Interiors* 4, nr. 1 (maart 2013): 75-93. <https://doi.org/10.2752/204191213X13601683874208>.

R., M. R. 'The development of flower painting. From the seventeenth century to the present'. *Bulletin of the City Art Museum of St. Louis* 22 (1937): 1-32.

Rabaut, Jean. *Histoire des féminismes français*. Parijs: Stock, 1978.

Richmond, Marsha L. 'Horticulture as a profession for middle-class German and Austrian women, 1890–1940'. *Endeavour* 48, nr. 2 (1 juni 2024). <https://doi.org/10.1016/j.endeavour.2024.100939>.

Sauton, Alice. *Un prince du Luminisme. Emile Claus (1849-1924)*. Brussel: Office de publicité, 1946.

Schrijvers, Nanny. 'Schilderende vrouwen'. *Zaal Z*, 2019.

Segal, Sam. *A flowery past. A survey of Dutch and Flemish flower painting from 1600 until the present*. Amsterdam: De Boer, 1982.

Segal, Sam, en Klara Alen. *Dutch and Flemish flower pieces. Paintings, drawings and prints up to the nineteenth century*. Leiden: Brill, 2020.

Shefer, Elaine. 'Woman's mission'. *Woman's Art Journal* 7, nr. 1 (1986): 8-12.
<https://doi.org/10.2307/1358230>.

Shteir, Ann B. 'Gender and "modern" botany in Victorian England'. *Osiris* 12, nr. 1 (januari 1997): 29-38. <https://doi.org/10.1086/649265>.

Simons, Arthur John. *All about greenhouses*. Londen: Gifford, 1957.

Smets, Irene, en Baudouin D'Hoore. *De Koninklijke Serres van Laken*. Kontich: BAI, 2019.

Sparke, Penny. "'Covered promenades for wet weather": London's winter gardens and people's palaces, 1870-1900'. *The London Journal* 45, nr. 2 (3 mei 2020): 240-69.
<https://doi.org/10.1080/03058034.2019.1699337>.

———. *Nature inside. Plants and flowers in the modern interior*. New Haven: Yale University Press, 2020.

Stein, Alan, en Nancy Virts. *The conservatory. Gardens under glass*. First edition. Hudson: Princeton Architectural Press, 2021.

Sterckx, Marjan. 'Vrouwelijke beeldende kunstenaars in Vlaanderen van ca. 1800 tot 1950. Geen sinecure'. In *Vrouwenzaken - zakenvrouwen. Facetten van vrouwelijk zelfstandig ondernemerschap in Vlaanderen 1800-2000*, onder redactie van Leen Van Molle en Peter Heyrman, 18:181-97. Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, 2001.

———. *Yvonne Serruys. Beeldhouwer van de nieuwe vrouw*. Gent: Snoeck, 2023.

Stott, Annette. 'Floral femininity: a pictorial definition'. *American Art* 6, nr. 2 (1992): 61-77.

Stynen, Andreas. 'Proeftuinen van burgerlijkheid. Stadsnatuur in negentiende-eeuwse België'. Doctoraatsverhandeling, KUL, subfaculteit Geschiedenis, Cultuurgeschiedenis vanaf 1750, 2010.

———. "'Une mode charmante' : nineteenth-century indoor gardening between nature and artifice'. *Studies in the history of gardens and designed landscapes* 28 (2009): 217-34.

Thomas, Greg M. 'Women in public. The display of femininity in the parks of Paris'. In *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, onder redactie van Aruna D'Souza en Tom McDonough, 32-46. Manchester: Manchester University Press, 2006.

Thompson, Melissa. 'Georgian and Regency conservatories: their structural and social integration with the house'. *Occasional papers from the RHS Lindley Library*, nr. 17 (2019): 34-53.

Thornton, Peter. *Authentic decor. The domestic interior 1620-1920*. Londen: Weidenfeld and Nicolson, 1993.

Tippett, Maria. *By a lady. Celebrating three centuries of art by Canadian women*. New York: Penguin Books, 1993.

Tommelijn, Arthur, en Iris D. Tommelijn. *Dictionnaire biographique illustré des artistes en Belgique depuis 1830*. Brussel: Arto, 1995.

Tosh, John. 'Masculinities in an industrializing society: Britain, 1800–1914'. *Journal of British Studies* 44, nr. 2 (2005): 330-42. <https://doi.org/10.1086/427129>.

Tricot, Xavier. *Léon Spilliaert. Oeuvrecatalogus van de prenten*. Antwerpen: Pandora Publishers, 2018.

Van der Stighelen, Katlijne, Mirjam Westen, en Maaïke Meijer. *Elck zijn waerom. Vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland, 1500-1950*. Brussel: Ludion, 1999.

Van Gorp, Hendrik. 'De poëtische visie van Leon Spilliaert : een benadering vanuit Maeterlinck en Verhaeren'. *Ons Erfdeel* 31, nr. 4 (1988): 431-41.

Van Santvoort, Linda, en Marjan Sterckx. 'Inside sculptors' studios in Belle Époque Brussels : an interior architectural view'. *Sculpture Journal* 29, nr. 2 (2020): 193-215. <https://doi.org/10.3828/sj.2020.29.2.5>.

Van Trier, Harry. *Gentse azalea*. Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2012.

Venturi, Lionello. 'The aesthetic idea of impressionism'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1, nr. 1 (1941): 34-45. <https://doi.org/10.2307/426742>.

Verschaffel, Bart, Sabine Bown-Taevernier, Stefan Huygebaert, en Gregory Boite. *Rose, rose, rose à mes yeux. James Ensor en het stilleven in België (1830-1930)*. Brussel: Mercatorfonds, 2023.

Walker, Michelle. 'Themes of leisure in Victorian painting'. Masterproef, California State University, 1992.

Walpole, Josephine. *A history and dictionary of British flower painters, 1650-1950*. Suffolk: Antique Collectors' Club, 2006.

Warren, Arete Swartz, en May Woods. *Glass houses. A history of greenhouses, orangeries and conservatories*. [3. print]. London: Aurum Pr., 1996.

Wiertz, Wendy. *Adellijk en artistiek. Amateurkunstenaresen met blauw bloed in België (1815-1914)*. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2023.

———. 'Une femme complète. La comtesse Marie de Villermont (1848-1925)'. *Le Parchemin* 82, nr. 430 (1 januari 2017): 289-308.

Wiertz, Wendy, en Joye Desmedt. 'Cours de peinture pour jeunes filles: de officiële installatie van een meisjesklas schilderkunst aan de Brusselse Académie Royale des Beaux-Arts (oktober 1896)'. *Cahiers Bruxellois – Brusselse Cahiers*, nr. 1 (2018): 433-55. <https://doi.org/10.3917/brux.050.0433>.

Wilkinson, Anne. 'The development of gardening as a leisure activity in nineteenth century Britain and the establishment of horticultural periodicals'. Doctoraatsverhandeling, Open University, 2002.

Wolf, Sophie, Laura Hindelang, Francine Giese, en Anne Krauter. *Glass in architecture from the pre- to the post-industrial era. Production, use and conservation*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2024.

Yamash, Yurii, Inna Prokopchuk, Mariana Pelekh, Olena Padovska, en Olena Zhrebetska. 'The theme of flowers as a sign of impressionism on the example of the work of Ivan Trush (1869-1941)'. *Herança* 7, nr. 1 (2024): 126-35. <https://doi.org/10.52152/heranca.v7i1.812>.

Zausner, T. 'Mary Cassatt 1844–1926'. In *Encyclopedia of creativity*, onder redactie van Mark A. Runco en Steven R. Pritzker, 177-82. San Diego: Academic Press, 2011. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-375038-9.00254-5>.

Online bronnen

'A pet'. Tate, s.d. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/deverell-a-pet-n02854>.

'Breton girl looking after plants in the hothouse'. SMK Open, s.d. <https://open.smk.dk/en/artwork/image/KMS8289?q=anna%20petersen&page=0>.

'Chrysanthemums in the garden at Petit-Gennevilliers - Gustave Caillebotte'. The MET, s.d. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/671456>.

'Chrysanthemums, James Tissot'. The Clark Museum, 17 april 2025. [https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/chrysanthemums-\(1\)](https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/chrysanthemums-(1)).

Everwijn-Dumas, Adrienne. 'Berthe Morisot. Après le déjeuner. Live auction 1102. Impressionist/modern evening sale'. Christie's, ca. 06 februari 2013. <https://www.christies.com/en/lot/lot-5650329>.

Fabritius, Elisabeth. 'Anna Petersen – Weilbach information'. Kunstindeks Danmark & Weilbachs Kunstnerleksikon, s.d.
<https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=5426&wsektion=alle>.

'Henri Pauwels'. OKV, s.d. <https://www.okv.be/author/henri-pauwels>.

Louvier, Fanny. 'Beyond the black and white. Dress identity in France and Britain, 1900-1939'. Social History, 2020. https://socialhistory.org.uk/shs_exchange/black-and-white-dress-and-identity-in-france-and-britain-1900-1939/.

'Marie-Antoinette Marcotte – azaleaserre'. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België – Fabritius, s.d. https://www.opac-fabritius.be/airwebopacfabritius/www.main.cls#navigation?url=search&p=*#recordId=2.10525.

'Marie-Antoinette Marcotte – RKDartists'. RKD Research, s.d.
<https://research.rkd.nl/nl/detail/https%3A%2F%2Fdata.rkd.nl%2Fartists%2F52531?c=q%3Dmarcotte%26filters%255B0%255D%255Bfield%255D%3Ddb%26filters%255B0%255D%255Bvalues%255D%255B0%255D%3Drkdartists%26filters%255B0%255D%255Btype%255D%3Dall&n=i%3D0%26p%3D1%26rpp%3D5%26tp%3D1>.

'Premier Nuage'. Abbey Kortrijk, s.d. <https://www.abbykortrijk.be/collectie/premier-nuage>.

'Robe de Mme Albert Bartholomé'. Musée d'Orsay, 06 mei 2025. <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/robe-de-mme-albert-bartholome-89345>.

'Sébastien-Charles Giraud (1819-1892), Tableau "La Véranda de la princesse Mathilde dans l'hôtel de la rue de Courcelles, Paris, 1864"'. Musée des Arts Décoratifs de Paris, s.d.
<https://madparis.fr/Sebastien-Charles-Giraud-1819-1892-Tableau-La-Veranda-de-la-princesse-Mathilde>.

'Side of a greenhouse – George Cochran Lambdin'. The MET, s.d.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11393>.

Starp, Alexandra. 'The secret language of fans'. Sotheby's, 24 april 2018.
<https://www.sothebys.com/en/articles/the-secret-language-of-fans>.

Stichting Mortelmans. 'Frans Mortelmans 1865-1936'. Lodewijk Mortelmans Frans, z.d.
http://www.lodewijkmortelmans.be/fm_bio_nl.html.

'The family of Mr. Westphal in the conservatory'. The MET – the collection, s.d.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/439065>.

'The Inside Story. Art & Interior 1750-1950' Faculty of Arts and Philosophy - Research Portal, s.d. <https://research.flw.ugent.be/en/this>.

'The maids dress, 1910s'. Tees Valley Museums, s.d.
<https://teesvalleymuseums.org/blog/post/the-maids-dress-1910s/>.

'The music room'. The MET – the collection, s.d.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437170>.

Universiteit Gent. 'The Power of Flowers, 1500-1750'. Webpagina. Geraadpleegd 23 februari 2025. https://www.ugent.be/lw/nl/over-de-faculteit/activiteiten/power_of_flowers.

Afbeeldingsverantwoording

Afb. 1: *Salon des Beaux-Arts d'Ostende, catalogue*. Oostende: Ostende-Centre-d'Art, 1907, zonder paginanummer.

Afb. 2: uit: Berlyn, Peter en Charles Fowler. *The Crystal Palace. Its architectural history and constructive marvels*. Delhi: Lector House, 2013.

Afb. 3: Haags Gemeentearchief - Bijzondere collecties – schildersbrieven. 8001-01 - OV 2 , 759.

Afb. 4: Den Haag, RDK Research, inv.nr. 12323.

https://research.rkd.nl/nl/detail/https%3A%2F%2Fdata.rkd.nl%2Fimageslite%2F1304176?c=q%3DMarcotte%26filters%255B0%255D%255Bfield%255D%3Ddb%26filters%255B0%255D%255Bvalues%255D%255B0%255D%3Drkdimages_lite%26filters%255B0%255D%255Btype%255D%3Dall&image=1&imageId=. Laatst geraadpleegd 22 mei 2025.

Afb. 5:

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Marie_Antoinette_Marcotte#/media/Fichier:Marcotte_Marie_Antoinette_-_La_pri%C3%A8re_\(1896\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Marie_Antoinette_Marcotte#/media/Fichier:Marcotte_Marie_Antoinette_-_La_pri%C3%A8re_(1896).jpg). Laatst geraadpleegd 22 mei 2025.

Afb. 6: uit: van Ruyven, Roeland. 'Schilderessen der 19e eeuw II'. *De Haagsche Vrouwenkroniek* 17, nr. 34 (22 augustus 1930), 1.

Afb. 7: collectie Universiteit Gent, archive.ugent.be:1ADD314A-3588-11E1-A4FF-16773B7C8C91.

Afb. 8: collectie Universiteit Gent, archive.ugent.be:76827028-3F60-11E1-9C65-2D7A3B7C8C91.

Afb. 9: *Krantenknipsel En province uit Le Petit Bleu*. Speciale Collectie, C. 10062. Gent: Speciale Collectie van de Boekentoren, Universiteit Gent, 11 april 1896.

Afb. 10: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcotte_Marie_Antoinette_-_The_flower_market_2.jpg?uselang=fr. Laatst geraadpleegd 22 mei 2025.

Afb. 11: foto door Jos de Wael, bibliothecaris van het KMLP, waarvoor dank.

Afb. 12: collectie van de Boekentoren, Universiteit Gent, BIB.PKT.005069.

Afb. 13: collectie van de Boekentoren, Universiteit Gent, BHSL.HS.III.0003.000372/10.

Afb. 14: collectie van de Boekentoren, Universiteit Gent, BHSL.HS.III.0003.000369/02.

Afb. 15: collectie van de Boekentoren, Universiteit Gent, BRKZ.TOPO.694.A.28.

Afb. 16: uit: Morren, Édouard. 'De l'influence de l'acide sulfureux sur la végétation'. *Belgique Horticole* 35 (1851): 288-325.

Afb. 17: uit: 'Culture de l'Igname de la Chine, au muséum, en 1856'. *Flore des serres et des jardins de l'Europe, ou Descriptions et figures des plantes les plus rares et les plus méritantes, nouvellement introduites sur le continent et en Angleterre : et extraites notamment des Botanical magazine, Botanical register, Paxton's magazine of botany, etc., etc., etc. : ouvrage publié en allemand, en français et en anglais, enrichi de notices historiques, scientifiques, étymologiques, synonymiques, horticulturales etc.* 2, nr. 12 (1857): 22.

Afb. 18: <https://www.beauxarts.com/expos/les-noires-obsessions-de-leon-spilliaert/>. Laatst geraadpleegd 22 mei 2025.

Afb. 19:

https://www.museerops.be/documents/fichier/1/100/20171218_115634dossier_pedagogique.pdf. Laatst geraadpleegd 22 mei 2025.

Afb. 20: <https://fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/leon-spilliaert-maurice-maeterlinck-les-serres-chaudes-album-brussel-van-oest-1918>. Laatst geraadpleegd 22 mei 2025.

Afb. 21: <https://fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/leon-spilliaert-maurice-maeterlinck-les-serres-chaudes-album-brussel-van-oest-1918>. Laatst geraadpleegd 22 mei 2025.

Afb. 22: <https://fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/leon-spilliaert-maurice-maeterlinck-les-serres-chaudes-album-brussel-van-oest-1918>. Laatst geraadpleegd 22 mei 2025.

Afb. 23: uit: Maeterlinck, Maurice. *Poesies choisies dans Serres chaudes de Maurice Maeterlinck*. Wenen: Verlag Neuer Graphik, 1921, na pagina 2.

Afb. 24: uit: Maeterlinck, Maurice. *Poesies choisies dans Serres chaudes de Maurice Maeterlinck*. Wenen: Verlag Neuer Graphik, 1921, 3.

Afb. 25: <https://artinflanders.be/nl/kunst/serres-chaudes>. Laatst geraadpleegd 22 mei 2025.

Afb. 26: <https://madparis.fr/Sebastien-Charles-Giraud-1819-1892-Tableau-La-Veranda-de-la-princesse-Mathilde>. Laatst geraadpleegd 22 mei 2025.

Afb. 27: uit: Gere, Charlotte. *Nineteenth-century decoration. The art of the interior*. New York: Abrams, 1989, 111.

Afb. 28: <https://www.artnet.com/artists/ludwig-sigmundt-siegmundt/the-palmenhaus-sch%C3%B6nbrunn-fOxHHRBMpUPAa3tRNgwQXQ2>. Laatst geraadpleegd 22 mei 2025.

Afb. 29: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3537447>. Laatst geraadpleegd 22 mei 2025.

Afb. 30: <https://www.artprice.com/artist/18766/marie-antoinette-marcotte/painting/30256710/le-jardinier-dans-la-serre?p=1>. Laatst geraadpleegd 22 mei 2025.

Afb. 31: <https://balat.kikirpa.be/photo.php?path=X010742&objnr=20053034&lang=nl-NL>. Laatst geraadpleegd 22 mei 2025.

Afb. 32: foto door de auteur, 08 mei 2024.

Afb. 33: foto door de auteur, 08 mei 2024.

Afb. 34: <https://jenikirbyhistory.getarchive.net/media/interieur-van-de-serres-van-het-paleis-te-laken-bestanddeelnr-190-0639-658383>. Laatst geraadpleegd 22 mei 2025 © Nationaal archief.

Afb. 35: foto door de auteur, 08 mei 2024.

Afb. 36: https://artinflanders.be/nl/kunst/onder-de-glazen-hemel?overridden_route_name=entity.node.canonical&base_route_name=entity.node.canonical&page_manager_page=node_view&page_manager_page_variant=node_view-panels_variant-0&page_manager_page_variant_weight=0. Laatst geraadpleegd 22 mei 2025.

Afb. 37: <https://www.artprice.com/artist/18766/marie-antoinette-marcotte/painting/7780178/serre-fleurie?p=2>. Laatst geraadpleegd 22 mei 2025.

Afb. 38: collectie van de Boekentoren, Universiteit Gent, BRKZ.TOPO.345.B.13.

Afb. 39: <https://balat.kikirpa.be/object/20053034>. Laatst geraadpleegd 22 mei 2025.

Afb. 40: <https://smarthistory.org/frances-jones-in-the-conservatory/>. Laatst geraadpleegd 22 mei 2025.

Afb. 41: <https://smarthistory.org/frances-jones-in-the-conservatory/>. Laatst geraadpleegd 22 mei 2025.

- Afb. 42: Burton, Samantha. 'Canadian girls in London. Negotiating home and away in the British world at the turn of the twentieth century'. Doctoraatsverhandeling, McGill University, 2012, 422.
- Afb. 43: <https://www.artrenewal.org/artworks/mihaly-munkacsy/the-fete-of-the-lady-of-the-manor/8113>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 44: <https://www.invaluable.com/auction-lot/henri-jean-guillaume-martin-178-c-jlbns7gp0y>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 45: <https://www.artprice.com/artist/18766/marie-antoinette-marcotte/painting/13381149/le-jeune-jardinier-dans-la-serre?p=1>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 46: <https://www.artprice.com/artist/18766/marie-antoinette-marcotte/painting/17980962/sous-les-ciels-de-verre?p=1>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 47: uit: Brent Elliott. 'Paxton, the Victoria leaf, and the Crystal Palace'. *Occasional papers from the RHS Lindley Library*, nr. 17 (2019): 28.
- Afb. 48: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/RP-F-F01010-DB--ef462e56722d557be41d0a1b0fd2b569>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 49: <https://archieven.coda-apeldoorn.nl/detail.php?id=361239>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 50: Brussel, Archief voor Hedendaagse Kunst in België, inv. nr. 48.477. Foto door de auteur.
- Afb. 51: <https://www.muis.ee/museaalView/4001845>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 52: <https://emile-claus.be/oeuvrecatalogus/>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 53: <https://www.artprice.com/artist/30400/anna-weert-de/painting/8407142/le-jardinier?p=3>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 54: <https://www.artprice.com/artist/11139/georg-gerlach/painting/28518621/im-glashaus?p=1>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 55: <https://digitaltmuseum.se/011014302679/tradgardsmastare-johan-josefsson-bjork-vattnar-krukvaxter-i-vaxthuset-i>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 56: https://www.artprice.com/artist/53334/charles-bertrand-d%20entraygues/painting/22820892/la-serre?lots_search_uniq_id=-3392732042741830176&keyword=serre&p=1. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 57: <https://www.artprice.com/artist/20492/frans-mortelmans/painting/2146346/in-the-greenhouse?keyword=greenhouse&p=1>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 58: <https://www.artprice.com/artist/20492/frans-mortelmans/painting/6214692/kvinne-i-drivhus?p=8>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 59: <https://www.artprice.com/artist/20492/frans-mortelmans/painting/10984206/jeune-fleuriste?p=5>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 60: https://www.artnet.fr/artistes/edouard-john-menta/femme-dans-la-serre-v0tYYwO_zdmvRBUTFT7wJQ2. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 61: uit: Wiertz, Wendy. *Adellijk en artistiek. Amateurkunstenaresen met blauw bloed in België (1815-1914)*. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2023, 78.

Afb. 62: <https://open.smk.dk/en/artwork/image/KMS8289?q=anna%20petersen&page=0>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 63: <https://www.kansallisgalleria.fi/en/object/623797>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 64: <https://www.invaluable.com/auction-lot/the-botanical-lesson-68-c-dwkikp48jl>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 65: https://www.potomackcompany.com/auction-lot/thomas-benjamin-kennington-british-1856-1916-th_1C04644B61. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 66: uit: Laycock, Kathleen Mary. 'Out of obscurity. The artist Jane Maria Bowkett (1837-1891)'. University of Victoria, 2009, 180.

Afb. 67: <https://www.artprice.com/artist/23707/edward-quitton/painting/2886099/in-the-palmhouse?p=2>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 68: <https://www.invaluable.com/auction-lot/eduard-quitton-belgian-1842-1913-in-the-greenhouse-896-c-a4244aa942>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 69: uit: Harris, Dianne. 'Cultivating power: the language of feminism in women's garden literature, 1870-1920'. *Landscape Journal* 13, nr. 2 (21 september 1994): 120. <https://doi.org/10.3368/lj.13.2.113>.

Afb. 70: <https://www.richardgreen.com/fresh-from-the-greenhouse/p/446>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 71: uit: Hostyn, Norbert, Dirk Schiltz, en Ivo Schiltz. *Frans Mortelmans, 1865-1936*. Antwerpen: Stichting Mortelmans, 2022, 342.

Afb. 72: uit: Hostyn, Norbert, Dirk Schiltz, en Ivo Schiltz, red. *Frans Mortelmans, 1865-1936, virtuoos bloemenschilder*. Antwerpen: Standaard, 2009, 56.

Afb. 73: uit: Richmond, Marsha L. 'Horticulture as a profession for middle-class German and Austrian women, 1890-1940'. *Endeavour* 48, nr. 2 (1 juni 2024), 7. <https://doi.org/10.1016/j.endeavour.2024.100939>. Credit: Sammlung Hans-Werner Fabarius, Archiv AKHM, Arbeitskreis Historisches Marienfelde (www.mein-marienfelde.de).

Afb. 74: uit: Richmond, Marsha L. 'Horticulture as a profession for middle-class German and Austrian women, 1890-1940'. *Endeavour* 48, nr. 2 (1 juni 2024), 10.

Afb. 75: collectie Universiteit Gent, BRKZ.TOPO.459.G.05.

Afb. 76: collectie Universiteit Gent, BRKZ.TOPO.453.M.03

Afb. 77: <https://www.artprice.com/artist/23707/edward-quitton/painting/37432017/au-jardin>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 78: <https://www.artprice.com/artist/23004/alberto-pisa/painting/16193700/a-hot-house-flower?p=2>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 79: <https://www.artprice.com/artist/24981/alexander-mark-rossi/painting/14197608/in-the-summerhouse?p=7>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 80: <https://www.mutualart.com/Artwork/THE-PET-DOVE/4CD6CDC2A03A655A>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 81: <https://www.alamy.com/eerelman-otto-in-the-greenhouse-dutch-school-19th-century-image376542349.html>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 82: <https://marksmit.nl/collectie/otto-eerelman/in-de-serre/>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 83: <https://www.artnet.com/artists/george-goodwin-kilburne/dora-laughing-held-the-dog-up-childishly-to-smell-ljPbDUYyW-vLc7SXu9JdqA2>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 84: <https://www.clarkart.edu/ArtPiece/Detail/Chrysanthemums>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 85: <https://www.wikiart.org/en/james-tissot/the-bunch-of-lilacs>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 86: uit: 'The Palace of the People, Muswell Hill'. *The Illustrated London News* 34, nr. 963 (5 maart 1859): 226.

Afb. 87: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/mihaly-munkacsy-his-studio-painting-3845>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 88: <https://www.artrenewal.org/artworks/mihaly-munkacsy/interior-with-girl-at-the-piano/82477>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 89: <https://www.artrenewal.org/artworks/mihaly-munkacsy/in-the-greenhouse/82479>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 90: <https://www.christies.com/en/lot/lot-4882060>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 91: <https://www.1st-art-gallery.com/fr/Mary-Lemon-Waller/Portrait-Of-Elizabeth-Cavendish-And-Her-Son-Tyrell.html>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 92: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/439065>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 93: <https://www.artprice.com/artist/23707/edward-quitton/painting/6323463/children-in-the-conversatory?p=2>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 94: <https://www.simonis-buunk.nl/kunstwerk/otto-eerelman-schilderij-kinderen-splend-bij-een-tobbe/2813/>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 95: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5893280>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 96: <https://digitaltmuseum.se/011014301603/flicka-vattnar-krukvaxter>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 97: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/RP-F-F01010-DC--e46d5b4134daafd4fea3771c80c2dd35>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 98: <https://noma.org/object-lesson-mother-and-child-in-the-conservatory-by-mary-cassatt/>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 99: [https://www.clevelandart.org/art/1941.84?collection_search_query=mary%20cassatt&op=search&form_build_id=form-bVvKEMFAVRM738ue1A76NvVT2c8jvEXMr9GBt4huKbFc&form_id=clevelandart_collection_search_form&f\[0\]=field_artist:Mary%20Cassatt%20\(American,%201844-1926\)&c=1](https://www.clevelandart.org/art/1941.84?collection_search_query=mary%20cassatt&op=search&form_build_id=form-bVvKEMFAVRM738ue1A76NvVT2c8jvEXMr9GBt4huKbFc&form_id=clevelandart_collection_search_form&f[0]=field_artist:Mary%20Cassatt%20(American,%201844-1926)&c=1). Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 100: <https://library.whitehousehistory.org/fotoweb/archives/5039-Fine-Decorative-Arts/Main%20Index/Artwork/548.tif.info#c=%2Ffotoweb%2Farchives%2F5039-Fine-Decorative-Arts%2F>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 101: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10425>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 102: <https://johnatkinsongrimshaw.org/II-Pensoroso.html>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 103: <https://thehammocknovel.wordpress.com/2016/11/07/a-closer-look-at-tissots-the-fan/>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 104: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5650329>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 105: <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.01286>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 106: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/dans-la-serre-25661>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 107: <https://www.nbfox.com/a-woman-in-an-elegant-interior/>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 108: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/deverell-a-pet-n02854>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 109: <https://www.ferri-drouot.com/lot/148454/24575064-norbert-goeneutte-1854-1894-jeune-femme-dans-la-serre-1883>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 110: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/19th-century-european-art-n09218/lot.66.html>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 111: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/19th-century-european-art-n08989/lot.27.html>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 112: uit: Laoureux, Denis, Kiki Crêvecoeur, en Margaux Van Uytvanck. *Le Cercle des Femmes Peintres et Kiki Crêvecoeur*. Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2024, 25.

Afb. 113: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435875>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 114: <https://www.artprice.com/artist/28477/james-tissot/painting/4049617/dans-la-serre?keyword=dans+la+serre&p=1>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 115: <https://www.artprice.com/artist/23004/alberto-pisa/painting/28339395/reading?p=1>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 116: <https://www.artprice.com/artist/32302/edith-hayllar/painting/5372138/cozy-corner?p=1>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 117: <https://www.van-ham.com/de/kuenstler/conrad-kiesel/conrad-kiesel-blumenbindende-damen-im-gewaechshaus.html>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 118: <https://www.artprice.com/artist/23004/alberto-pisa/painting/28339395/reading?keyword=reading&p=1>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 119: <https://www.wikiart.org/en/berthe-morisot/reading>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 120: <https://www.artprice.com/artist/30265/arthur-wardle/painting/1496627/in-the-conservatory?keyword=in+the+conservatory&p=1>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 121: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5521079>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

- Afb. 122: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/19th-century-european-art/the-proposal>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 123: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5728945>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 124: <https://thehammocknovel.wordpress.com/2013/07/31/tissot-in-the-conservatory/>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 125: <https://www.artprice.com/artist/41752/charles-soubre/painting/25262676/l-indiscrete?keyword=%27indiscr%C3%A8te&p=1>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 126: https://fr.wikipedia.org/wiki/Dans_la_serre. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 127: <https://mba-pau.opacweb.fr/fr/notice/878-1-1-le-dejeuner-dans-la-serre-5987e94a-b3f4-4be8-8ab3-3ada580b99a3>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 128: https://www.artprice.com/artist/64943/jozef-mehoffer/painting/10297554/in-the-greenhouse?lots_search_uniq_id=1787920057345756906&keyword=greenhouse&p=1. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 129: <https://www.christies.com/lot/lot-6012072/?intObjectID=6012072>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 130: uit: Heckle, Augustin. *Bowles's drawing book for ladies; or complete florist. Being an extensive and curious collection of the most beautiful flowers, all drawn after nature by A. Heckle. With a short introduction to drawing, and directions for mixing and using of colours. Also several proper and easy examples. The whole adapted for the improvement of ladies in needle-work.* London: Carington Bowles, 1785, 2.
- Afb. 131: uit: Hostyn, Norbert. *Belgische stillevens- & bloemenschilderskunst 1750-1914. Van neoclassicisme naar postimpressionisme.* Oostende: Mu.ZEE (Oostende), 1994, 92.
- Afb. 132: uit: Hostyn, Norbert. *Belgische stillevens- & bloemenschilderskunst 1750-1914. Van neoclassicisme naar postimpressionisme.* Oostende: Mu.ZEE (Oostende), 1994, 97.
- Afb. 133: <https://www.artprice.com/artist/18766/marie-antoinette-marcotte/painting/10504047/nature-morte-aux-roses-et-aux-fruits?p=2>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 134: <https://www.artnet.com/artists/marie-antoinette-marcotte/blumen-in-einem-krug-G08H0KxW28cdLj7moTwzAA2>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 135: https://www.artnet.com/artists/marie-antoinette-marcotte/pois-de-senteur-kRnFX3aLeCCuJ6UOFuPk_A2. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 136: <https://www.artprice.com/artist/18766/marie-antoinette-marcotte/painting/30577227/composition-florale?p=1>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 137: <https://www.artprice.com/artist/18766/marie-antoinette-marcotte/painting/26668032/asters-in-vase?p=1>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 138: uit: Sterckx, Marjan. *Yvonne Serruys. Beeldhouwer van de nieuwe vrouw.* Gent: Snoeck, 2023, 52.
- Afb. 139: <https://fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/emile-claus-de-asters>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 140: <https://emile-claus.be/oeuvrecatalogus/>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 141: <https://emile-claus.be/oeuvrecatalogus/>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 142: <https://www.delon-hoebanx.com/lot/99803/11015692-anna-de-weert-1867-1950-champ-de-fleurs-pastel-sur-papier?search=&>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 143: <https://www.mskgent.be/collectie/1912-b>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 144: https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Marcotte_Marie_Antoinette_-_Jardin_fleuri.jpg. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 145: <https://www.artprice.com/artist/18766/marie-antoinette-marcotte/painting/3989954/jardin-holandes?p=3>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 146: <https://www.invaluable.com/auction-lot/marie-antoinette-marcotte-1869-1929-568-c-8db47258f0>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 147: <https://www.rm-auctions.com/nl/taxidermie-europese-afrikaanse-islamitische-kunst/4401-anna-de-weert-1867-1950-een-boeket-van-ridderspoor-olie-op-doeck>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 148: <https://www.jennymontigny.be/oeuvre/>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 149: <https://www.jennymontigny.be/oeuvre/>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 150: <https://www.jennymontigny.be/oeuvre/>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 151: <https://www.jennymontigny.be/oeuvre/>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 152: <https://www.jennymontigny.be/oeuvre/>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 153: <https://www.jennymontigny.be/oeuvre/>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 154: <https://www.artprice.com/artist/18766/marie-antoinette-marcotte/painting/30577230/vase-fleuri-de-roses?p=1>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 155: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcotte_MMarie_Antoinette_-_BLUMENT%C3%96PFE_MIT_AZALEEN_UND_BLAUEN_TOPFBLUMEN_VOR_WINTERGARTENFENSTERN.jpg?uselang=fr. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 156: <https://www.artprice.com/artist/11139/georg-gerlach/painting/35807175/botanischer-garten-in-wien-botanical-garden-in-vienna>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 157: <https://www.artprice.com/artist/11139/georg-gerlach/painting/11400591/blossoming-flowers-in-the-green-house?p=2>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 158: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11393>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 159: <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-5027/blumen-im-gewaechshaus?term=renoir&context=default&position=1>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 160: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Caillebotte_Orchid%C3%A9es_1893.jpg. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 161: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/671456>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 162: uit: Hollein, Max, Ullrich Pohlmann, en Karin Sagner. *Gustave Caillebotte. An impressionist and photography*. Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 2012, 229.

- Afb. 163: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/13758>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 164: https://www.artnet.com/artists/mathilde-arbey/coin-de-serre-7ChQc_IQDpncXmg4vvXOkA2. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 165: https://www.artprice.com/artist/89094/mathilde-arbey/painting/15675936/dans-la-serre?keyword=serre&lots_search_uniq_id=-3392732042741830176&p=1. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 166: uit: Cuvelier, V., *Adolphe Hoste en Auguste Van Geert, 'Azalea Madame Paul de Schrijver', Iconographie des azalées de l'Inde: comprenant la figure et la description des meilleures variétés tant anciennes que nouvelles* 1, nr. 1 (1882), 13.
- Afb. 167: uit: Spae, D., 'Azalea Mortieriana var. hybridae', *Annales de la Société Royale d'Agriculture et de Botanique de Gand* 2 (1846), 325.
- Afb. 168: https://search.artmuseums.go.jp/search_e/records.php?sakuhin=156124. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 169: uit: De Graaf, Floor, en Anne Van Lienden. *Geschilderde tuinen (tentoonstelling, Singer Laren, 05.06 - 26.08.2018)*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 2018, 35.
- Afb. 170: uit: De Graaf, Floor, en Anne Van Lienden. *Geschilderde tuinen (tentoonstelling, Singer Laren, 05.06 - 26.08.2018)*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 2018, 34.
- Afb. 171: afbeelding verkregen via mail (8 april 2025), met dank aan veilinghuis Vanderkindere.
- Afb. 172: afbeelding verkregen via mail (8 april 2025), met dank aan veilinghuis Vanderkindere.
- Afb. 173: afbeelding verkregen via mail (8 april 2025), met dank aan veilinghuis Vanderkindere.
- Afb. 174: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcotte_Marie_Antoinette_-_Dans_la_serre_1.jpg?uselang=fr. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 175: <https://www.artprice.com/artist/18766/marie-antoinette-marcotte/painting/13665090/vue-d-une-serre?p=1>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 176: <https://www.artprice.com/artist/18766/marie-antoinette-marcotte/painting/4707754/la-serre-aux-azalees?p=3>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 177: <https://www.artprice.com/artist/18766/marie-antoinette-marcotte/painting/20644446/interieur-de-la-serre?p=1>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 178: https://www.opac-fabritius.be/airwebopacfabritius/www.main.cls#navigation?surl=search&p=*#recordId=2.10525. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 179: <https://www.mskgent.be/collectie/1906-n>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 180: <https://www.artprice.com/artist/18766/marie-antoinette-marcotte/painting/13136718/dans-le-jardin-botanique-a-rotterdam?p=1>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 181: <https://veilinghuisaag.com/lot/marie-antoinette-marcotte/>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.
- Afb. 182: <https://www.artprice.com/artist/18766/marie-antoinette-marcotte/painting/29967438/sous-les-ciels-de-verre?p=1>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 183: <https://www.valentinasafarian.com/art/a-greenhouse-interior/>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 184:

<https://research.rkd.nl/nl/detail/https%3A%2F%2Fdata.rkd.nl%2Fimages%2F198042?c=q%3DMarcotte%26filters%255B0%255D%255Bfield%255D%3Ddb%26filters%255B0%255D%255Bvalues%255D%255B0%255D%3Drkdimages%26filters%255B0%255D%255Btype%255D%3Dall>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 185: afbeelding verkregen via mail (8 april 2025), met dank aan veilinghuis Vanderkindere.

Afb. 186: afbeelding verkregen via mail (8 april 2025), met dank aan veilinghuis Vanderkindere.

Afb. 187: afbeelding verkregen via mail (8 april 2025), met dank aan veilinghuis Vanderkindere.

Afb. 188: uit: *Annuaire général des beaux-arts de Belgique II*. Brussel: De Behogne, 1930, 120.

Afb. 189: <https://www.abbykortrijk.be/collectie/premier-nuage>. Laatst geraadpleegd 23 mei 2025.

Afb. 190: E.C., 'Studio Talk', *The Studio* 10, nr. 98 (augustus 1900): 184.