

Nieuw Parijs. Van Monet tot Morisot

NIEUW

Van Monet tot Morisot

# PARIJS

VOORWOORD

p. 9

# DE MYTHE VAN PARIJS

p. 13

# PARIJS 1867- EEN KEERPUNT

p. 73

# DE PARISIENNE

p. 119

# STAD IN OORLOG

p. 163

FRÉDÉRIC BAZILLE

p. 112

GUSTAVE CAILLEBOTTE

p. 36

MARY CASSATT

p. 146

PAUL CÉZANNE

p. 30

EDGAR DEGAS

p. 158

ÉDOUARD MANET

p. 44, 106, 150

CHARLES MARVILLE

p. 48

CLAUDE MONET

p. 94

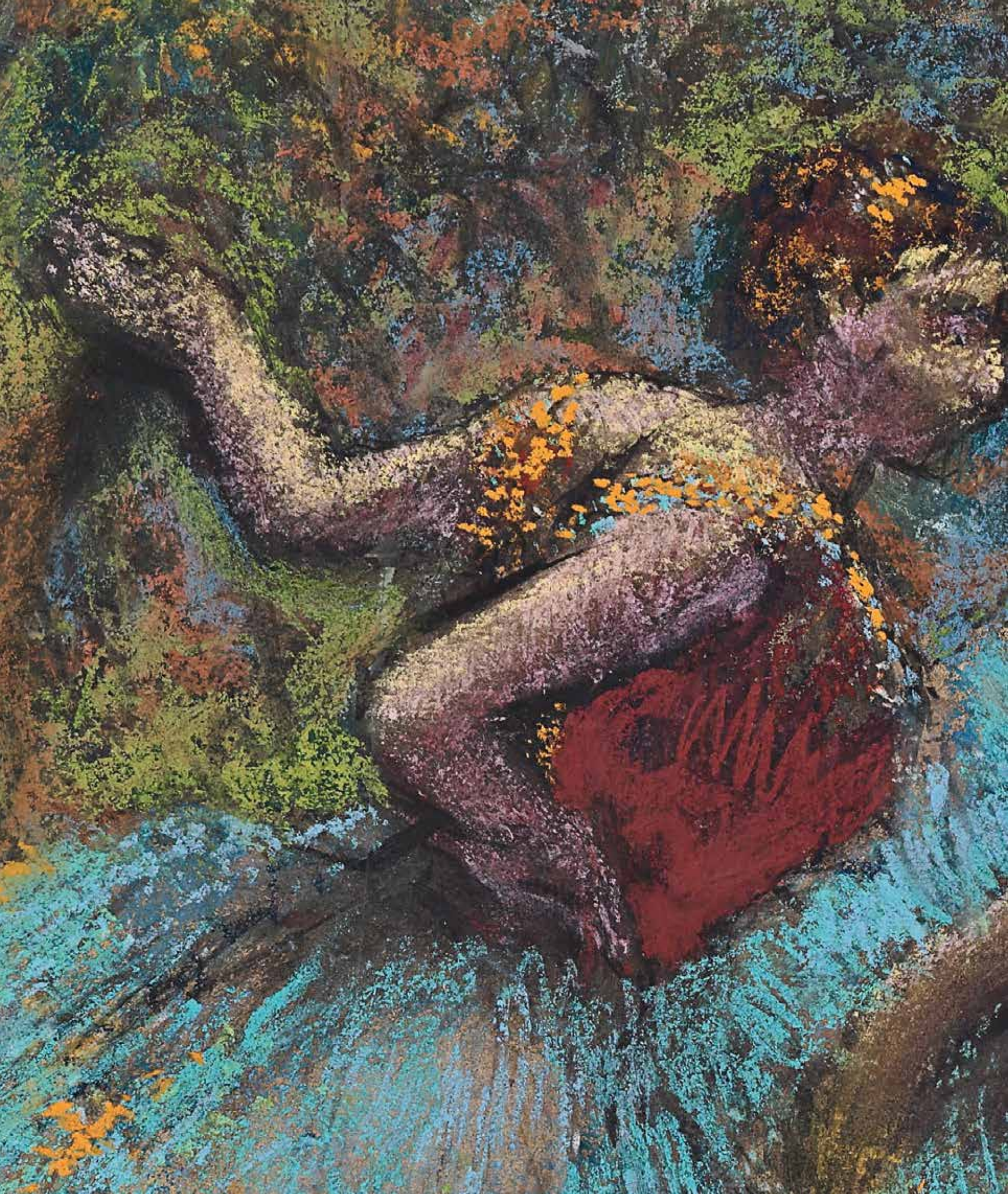
CAMILLE PISSARRO

p. 26

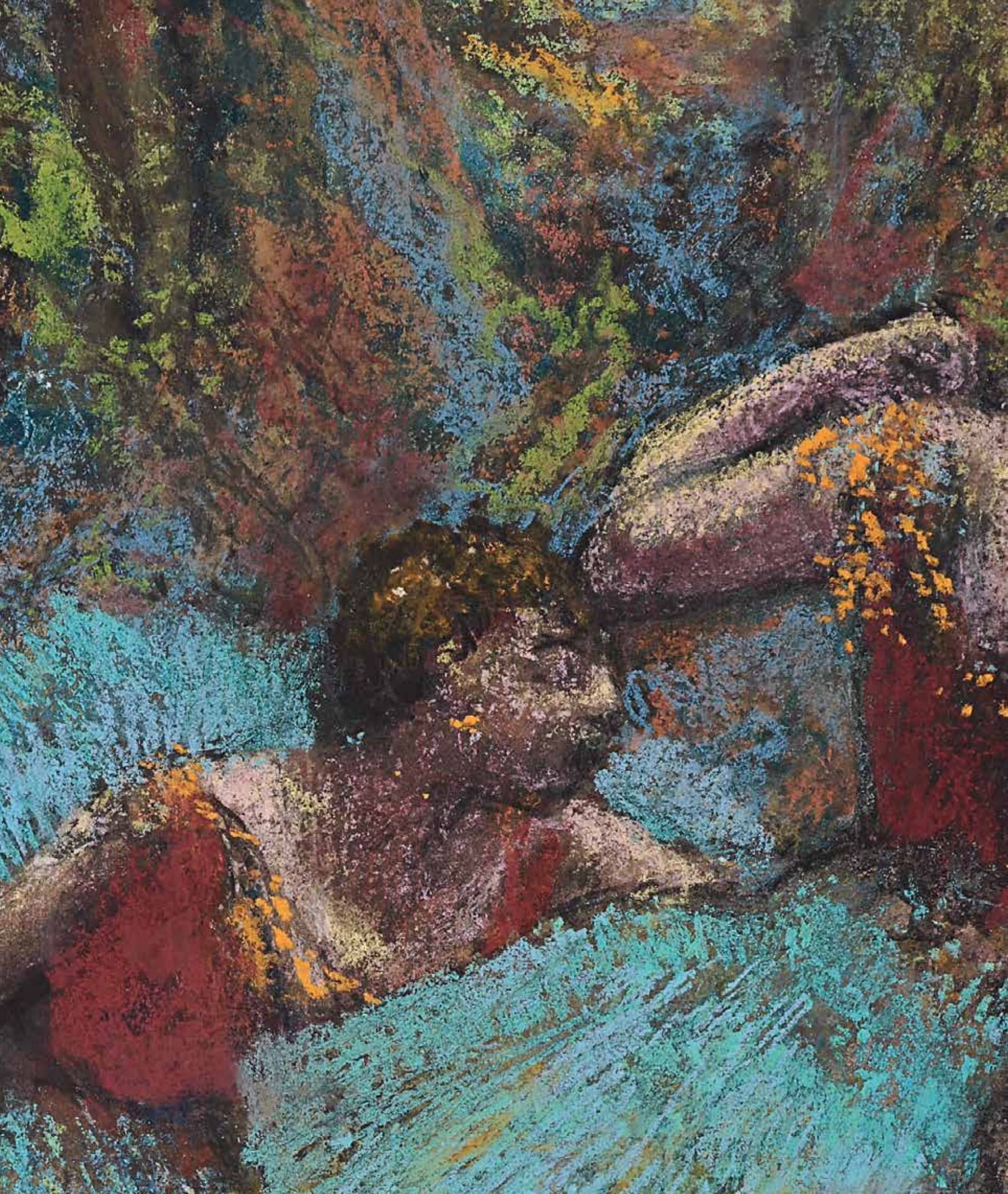
AUGUSTE RENOIR

p. 200













## VOORWOORD

De impressionisten staan bekend als schilders van het moderne leven. Dit imago danken zij op de eerste plaats aan hun verbeeldingen van Parijs. Een van de mooiste voorbeelden hiervan bevindt zich in de collectie van Kunstmuseum Den Haag. Het schilderij *Quai du Louvre* van Claude Monet is niet alleen een van onze topstukken: het werk symboliseert ook een ommekeer in de kunstgeschiedenis. Het is een van de drie Parijse stadsgezichten die Monet in 1867 vanaf het balkon van het Louvre heeft geschilderd. Dankzij een unieke samenwerking met de Alte Nationalgalerie in Berlijn en het Allen Memorial Art Museum van Oberlin College in Ohio brengt het Kunstmuseum deze drie bijzondere schilderijen weer samen.

Monet keerde als jonge kunstenaar de rug naar de alom geprezen oude meesters in het Louvre en schilderde simpelweg het moderne leven op straat. Kunsthistoricus Linda Nochlin heeft zijn drie stadsgezichten daarom gekarakteriseerd als een waar keerpunt in de geschiedenis. Met dit gebaar rekende Monet af met het museum – en het stoffige verleden waar dit instituut voor stond – om zich volledig op de toekomst te richten.

Vanaf het balkon keek Monet uit over een getransformeerde stad. Het middeleeuwse Parijs was grotendeels afgebroken om plaats te maken voor nieuwe boulevards, pleinen en appartementen. Parken brachten de natuur naar de stad, theaters maakten van het nieuwe Parijs een centrum van cultuur. Het is het Parijs dat wij vandaag kennen en bewonderen. Maar de vooruitgang had een keerzijde. De modernisering betekende ook woningnood, het verdrijven van arme bewoners en de uitbuiting van arbeidsmigranten. Er voltrok zich een schrijnend proces dat wij tegenwoordig omschrijven als gentrificatie. De huidige uitdaging om van de stad een plek voor iedereen te maken, kent veel overeenkomsten met het Parijs van de Franse impressionisten. Wellicht kan het museum met deze tentoonstelling via een herinnering aan het verleden bijdragen aan betere beslissingen over de toekomst.

Een ambitieuze tentoonstelling als *Nieuw Parijs: van Monet tot Morisot* is uitsluitend mogelijk dankzij de tomeloze steun en inzet van alle betrokkenen. Allereerst dank ik Andria Derstine, directeur van het Allen Memorial Art Museum en Ralph Gleis, huidig directeur van het Albertina Museum en toenmalig hoofd van de Alte Nationalgalerie, voor hun positieve reactie op het voorstel van het Kunstmuseum om Monets drie stadsgezichten te herenigen. Daarnaast ben ik alle musea, bibliotheken, archieven en verzamelaars dankbaar voor hun generositeit. Hun uitzonderlijke bruiklenen vonden een weg naar Den Haag dankzij de verleende indemniteit van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed. Eenzelfde generositeit is getoond door onze sponsors. Ik wil de Turing Foundation, het Cultuurfonds, de Stichting Zabawas en de Gravin van Bylandt Stichting nadrukkelijk danken voor hun financiële steun aan dit project.

Voor de vormgeving van dit prachtige boek dank ik Tim Bisschop, alsook alle medewerkers van uitgeverij Hannibal. De publicatie bevat bijdragen van Alexander Eiling, Judit Geskó, Kimberly A. Jones, Daniel Koep, Vera Merks, Paul Perrin, Michael Philipp en Joke de Wolf. Ik ben alle auteurs zeer erkentelijk voor hun inzet. In de zalen van het Kunstmuseum komen hun verhalen op fantastische wijze samen dankzij de vormgeving van Roland Buschmann. Tot slot wil ik Frouke van Dijke, curator van deze tentoonstelling, en alle betrokken collega's van het Kunstmuseum danken voor hun enthousiasme en inzet.

**Margriet Schavemaker**  
Algemeen directeur  
Kunstmuseum Den Haag

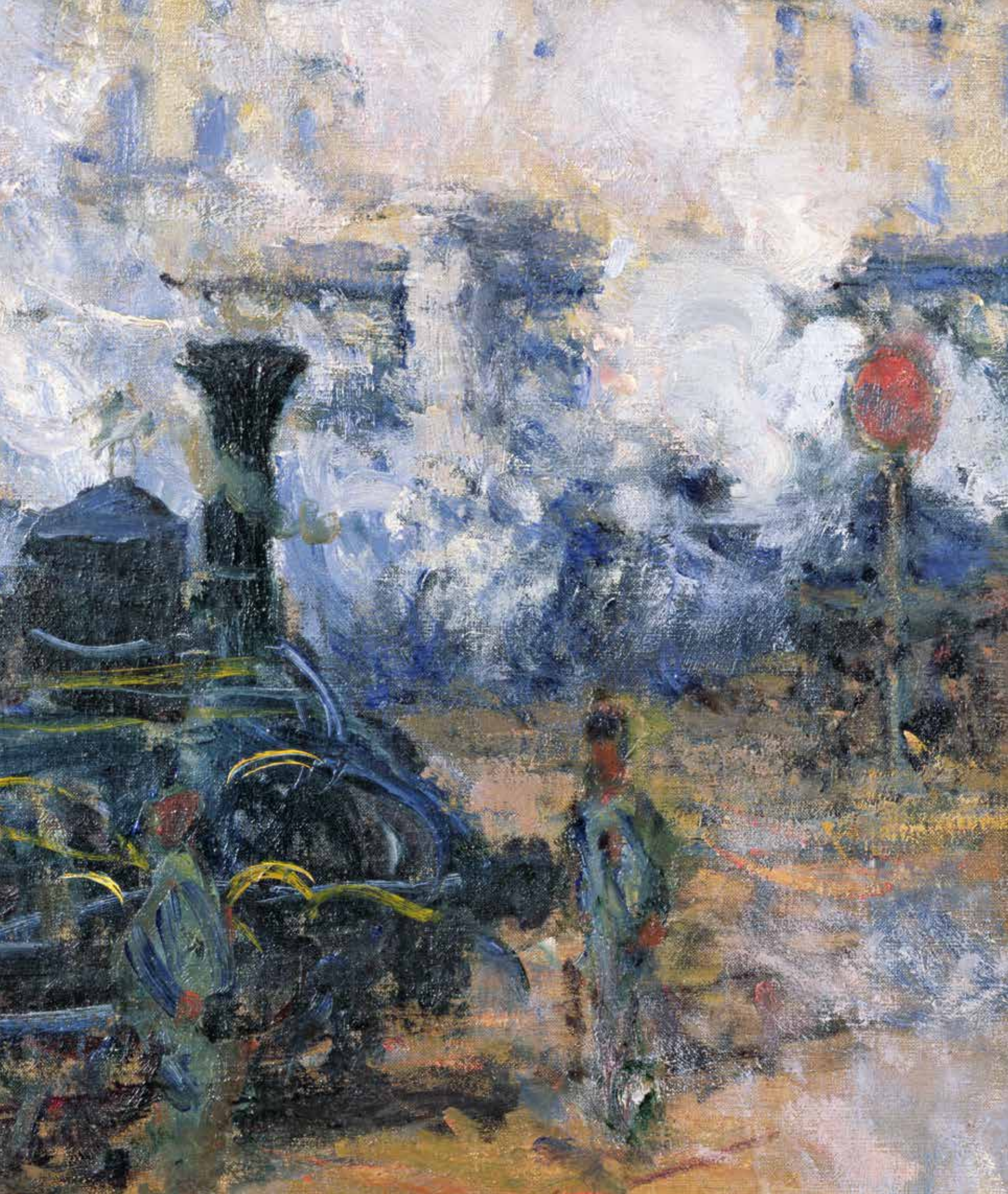














DE  
MYTHE  
VAN  
PARIJS

Frouke van Dijke



# Parijs is de stad van contrasten – hemel en hel, herenhuizen en souterrains – de stad van grote levens en kleine beroepen.<sup>1</sup>

Edmond Texier, 'Les Petites Industries', in: *Paris guide*, 1867



Afb. 1 [p. 59]



Afb. 2 [p. 58]

Afb. 1  
Johan Barthold Jongkind (1819–1891), *Afbraak van de rue des Francs-Bourgeois-Saint-Marcel*, 1868  
Olieverf op doek, 33,9 × 41,9 cm, Kunstmuseum Den Haag, aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt

Afb. 2  
Charles Marville (1813–1879), *Rue des Francs-Bourgeois-Saint-Marcel*, gezien vanaf de place de la Collégiale, 5e/13e arrondissement, Parijs, 1865–1868  
Albuminedruk, 21,7 × 36,2 cm, Musée Carnavalet – Histoire de Paris

Aan de toenmalige rue des Francs-Bourgeois-Saint-Marcel (nu boulevard Saint-Marcel) op de linkeroever van de Seine hakt een stel mannen met hamers en pikhouwelen baksteen voor baksteen een gebouw weg. Op het dak steken hun silhouetten af tegen de bewolkte voorjaarslucht, die regen dreigt te voorspellen. *Fabrique de cuirs forts* (fabriek van sterk leder) valt af te lezen op de nog overeind staande muur die – net als de rest van Parijs – in een gestaag tempo wordt afgebroken. Beneden voeren anderen het puin met paard en wagen de straat uit.

De scène uit 1868 is vastgelegd door de Nederlandse schilder Johan Barthold Jongkind [afb. 1]. Zes jaar eerder had hij in Normandië de talentvolle twintiger Claude Monet ontmoet. Jongkind adviseert hem om zoveel mogelijk in de buitenlucht te schilderen. Later zal Monet de Nederlander daarom aanwijzen als zijn leermeester. Nog voordat de impressionisten Parijs verbeelden, trekt Jongkind al met zijn schetsboek door de straten van de Franse hoofdstad. Zijn schilderij *Afbraak van de rue des Francs-Bourgeois-Saint-Marcel* bevat bovendien typisch impressionistische trekjes: Jongkind schildert het geheel snel maar trefzeker met een losse penseelstreek en sterke licht-donkercontrasten. 19 april 1868 noteert hij naast zijn signatuur. Daarmee maakt Jongkind niet alleen een modern stadsgezicht, maar ook een tijdsdocument – een bladzijde uit het visuele dagboek van een stad in transitie.

De impressionisten ontmoeten elkaar in de jaren 1860 in Parijs. Het zijn de hoogtijdagen van Haussmanns stadsvernieuwing. Tienduizenden metselaars, dakdekkers en timmermannen bouwen op dat moment niet alleen nieuwe huizen en straten, maar ook aan de mythe van Parijs: de stad van licht, schoonheid en romantiek. Ook de impressionisten dragen hun steentje bij. Hun stadsgezichten tonen een oord waar de gevels blinken, de straten zijn geveegd en de zon (bijna) altijd schijnt. Exact dit beeld heeft Haussmann voor ogen met zijn allesomvattende ontwerp voor een nieuw Parijs. Maar de bewerkstelling van deze schoonheid gaat hand in hand met uitbuiting en verdrukking. Haussmann geeft Parijs weliswaar een nieuwe smoel, maar het is een stad met twee gezichten.

### Een centrum van beschaving

Op 22 juni 1852 wijst keizer Napoleon III baron Georges-Eugène Haussmann aan als *préfet* van de Seine, een positie die hem verantwoordelijk maakt voor dit gehele departement, inclusief de stad Parijs. De aanstelling is verbonden aan een heldere opdracht. Napoleon III wil een grootscheepse herinrichting van zijn hoofdstad. De keizer, die kort hiervoor het land nog had geleid als president Louis-Napoleon Bonaparte, had in 1851 via een staatsgreep binnen zijn eigen regering de absolute macht naar zich toetrokken. Vanaf dat moment kan hij zijn jeugddroom waarmaken door in de voetsporen te treden van zijn beroemde oom Napoleon I. Met de oprichting van het Tweede Keizerrijk moet de eer en glorie van zowel Frankrijk als die van de afstammingslijn van Bonaparte

worden hersteld. En dus koloniseert Napoleon III onder het mom van een beschavingsoffensief grote delen van Noord-Afrika, Azië en Zuid-Amerika, verovert hij handelsposten en laat hij het Suezkanaal door duizenden dwangarbeiders uitgraven voor een stevige controle op de internationale markt.<sup>2</sup> Ondanks deze agressieve expansiedrift richt de keizer zijn aandacht vol op Parijs. De hoofdstad dient zijn rol te vervullen als het symbolische centrum van deze nieuwe wereldmacht, of zoals schrijver Victor Hugo het in 1867 verwoordt: "Parijs is het middelpunt van de beschaving."<sup>3</sup>

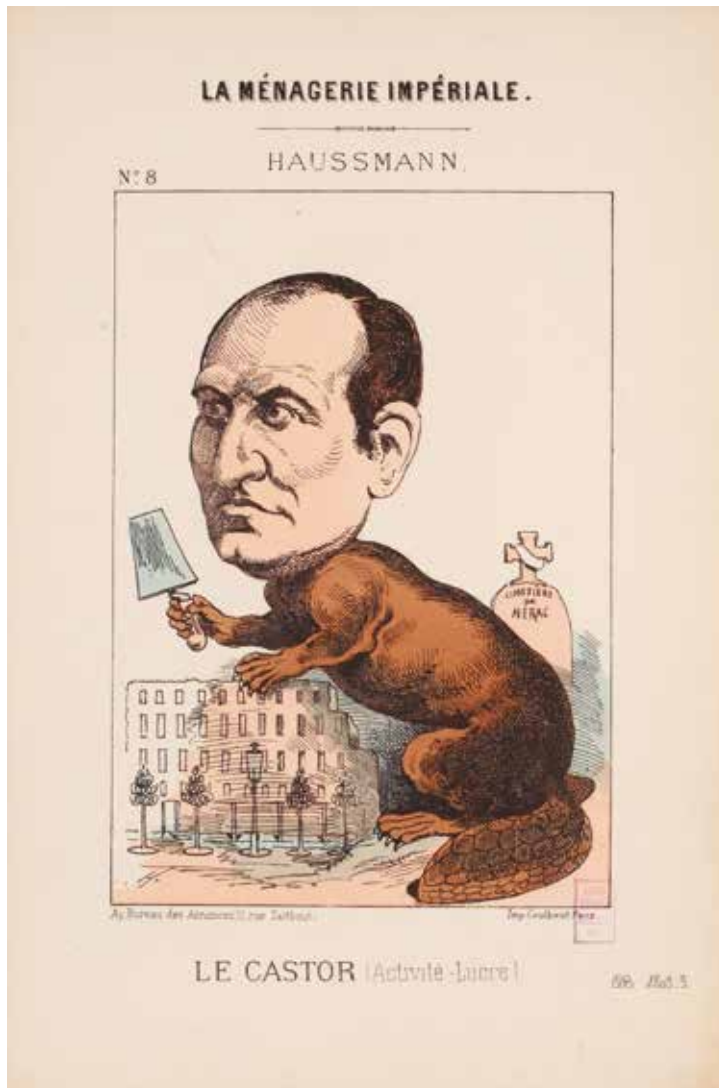
Het zijn nogal grote woorden voor een stad die zich al decennia verslikt in zijn eigen ellende. In 1862 rapporteert Haussmann dat meer dan de helft van de Parijzenaars – pakweg een miljoen inwoners – leeft van een broodrantsoen. De stad registreert



Afb. 3

Afb. 3  
Charles Marville (1813–1879), Boven  
aan de rue Champlain (uitzicht naar  
rechts), 20e arrondissement, 1877–1878  
Albuminezilverdruk van glasnegatief, 26 x 36,6 cm,  
Musée Carnavalet – Histoire de Paris





Afb. 4

het hoogste sterftcijfer van Frankrijk, een aantal dat door verschillende epidemieën nog oploopt. Zo stierven in de afgelopen twintig jaar een slordige veertigduizend mensen aan cholera. De Seine is zowel watertoevoer als riolering, een stinkende rivier vol uitwerpselen en etensresten, vermengd met chemicaliën van de daar gelegen wasserettes. Midden in de Seine bevindt zich het Île de la Cité, een klein eilandje waar veertienduizend mensen dicht op elkaar wonen.<sup>4</sup> De stad zelf is als een lappendeken van eilanden: Parijs is zo ongecontroleerd volgebouwd met een wirwar aan straten en stegen dat de route van het ene naar het andere arrondissement sterk lijkt op het bezoek aan een doolhof.

Wat dat betreft kan Napoleons visie op Parijs niet worden afgedaan als één groot megalomaan project. De keizer is trouwens ook niet de eerste die zich toelegt op een transformatie van de stad. Al sinds de Verlichting benaderen filosofen het meelijwekkende Parijs als een interessant utopisch experiment – een proeftuin waar een juiste herinrichting kan resulteren in een betere samenleving. Maar het is Haussmann die deze ideeën omzet in een strategisch, groots en geheel omvattend plan, dat bovendien in een noodvaart wordt uitgerold.

In heel Parijs gaat de schop in de grond en de beitel tegen de baksteen. Haussmann bouwt huizen, scholen en ziekenhuizen, politiebureaus en brandweerkazernes, markthallen en warenhuizen en legt pleinen en parken aan. Dankzij de brede straten stroomt daglicht en zuurstof eindelijk door de ramen naar binnen. Gaslampen en de eerste experimenten met elektrisch licht brengen de spanning en sensatie van een nachtleven. Nieuwe theaters en musea maken van Parijs een centrum van cultuur. Haussmann ontwart de in de knoop geraakte stad en tekent een overzichtelijk stratenplan met brede boulevards die zich een kaarsrechte weg door het centrum banen. Zijn oog voor detail bij dit alles is weergaloos. Zo zorgt Haussmann ervoor dat de bevolkingsdichtheid – de grootste in Europa – in iedere wijk genoeg gelijk is. De maximale hoogte van gebouwen, de onderlinge verhoudingen van ramen en deuren, maar ook het ontwerp van lantaarnpalen, krantenkiosken, zitbankjes tot de daggoten aan toe: alles maakt deel uit van Haussmanns *Gesamtkunstwerk* dat Parijs heet.

Het levert lof op, maar creëert ook onrust bij de Parijzenaar, die zijn vertrouwde omgeving niet langer herkent. Spotprenten verbeelden Haussmann als een al te sloopgrage bever die geen hoek van de stad ongeschonden laat [afb. 4]. Zwevend boven de stad roept de aanblik ervan een gevoel van machteloosheid op bij fotograaf en ballonvaarder Nadar: "Deze snotapen hebben alles verwoest, geplunderd tot op de herinnering. [...] En oud geboren Parijzenaars [...] worden elke ochtend wakker als de reiziger die gisteren in een vreemde stad aankwam..."<sup>5</sup> Tegen de tijd dat Victor Hugo Parijs hoogdravend karakteriseert als het centrum van beschaving lijkt elke herinnering aan het verleden van ziekte en armoede inderdaad vakkundig door Haussmann te zijn uitgewist. De grote schoonmaak heeft plaatsgevonden en met de wereldtentoonstelling van 1867 nodigt Napoleon III de wereld uit op zijn 'housewarmingparty'. De bezoeker mag alle hoeken en kanten van het nieuwe Parijs inspecteren – neerkijkend vanuit Nadars luchtballon of zelfs diep onder de pas geplaveide straten tijdens een spectaculaire rondrit door het rioleringsstelsel.<sup>6</sup>



Afb. 5 [p. 67]



Afb. 6 [p. 66]

Afb. 4  
Louis Valentin Émile de La Tremblais (1821–1892),  
“Haussmann/De bever (winstgevende activiteit)”

In: Paul Hadol (1835–1875), *La Ménagerie impériale*, 1870–1871,  
Bibliothèque nationale de France

Afb. 5  
Honoré Daumier (1808–1879), Uit de serie  
*Huurders en eigenaren*. “Het is een beetje  
moeilijk om in een vat te wonen als men  
niet een geboren cynicus is”, 1854

Lithografie, 27,6 × 35 cm, Musée Carnavalet – Histoire de Paris

Afb. 6  
Honoré Daumier (1808–1879), Uit de serie  
*Huurders en eigenaren*. “Uw huis lijkt mij een  
goed product. – Dat denk ik toch... Ik heb  
twee kelders gebouwd... en als toevallig een  
van deze accommodaties leeg komt te staan,  
ga ik er paddenstoelen kweken”, 1856

Lithografie, 27,1 × 35,8 cm, Musée Carnavalet – Histoire de Paris

### Stedelijke kolonisatie

De wereldtentoonstelling is naast het visitekaartje van Parijs voornamelijk een viering van de industrie. Landen exposeren er hun nieuwste uitvindingen en technische hoogstandjes. De industrialisatie is de katalysator van het nieuwe Parijs. Het is de motor achter de groeiende populatie en de recent vergaarde rijkdom van de bourgeoisie. Deze hogere middenklasse, bestaande uit bankiers, fabrikseigenaars, ingenieurs en beurshandelaars, bezit geen adellijke titel maar des te meer geld en vrije tijd. Zij zijn een nieuw soort stadsbewoner met nieuwe behoeften. Hun leven draait om consumptie, cultuur in theaters, eten en drinken in restaurants en de nieuwste mode in warenhuizen. Het zijn de eigenaars van Haussmanns Parijs, dat zich grotendeels vormt naar de levensstijl van deze klasse.

Dat alles gaat ten koste van de andere helft of misschien wel de meerderheid van de Parijzenaars: de lagere middenklasse, de arbeider, de immigrant. Hun huizen worden gesloopt, maar de nieuwe woningen zijn onbetaalbaar. De veertienduizend mensen op het Île de la Cité moeten noodgedwongen verhuizen. Hoewel Haussmann zich tot in het kleinste detail bemoeit met de uitstraling van zijn stad, laat hij de daadwerkelijke bouw over aan de vrije markt. Dat leidt tot grootschalige onteigeningen en speculatie. Verwaarloosde wijken worden verkocht, opgeknapt en voor woekerprijzen weer van de hand gedaan.<sup>7</sup> Goed geïnformeerde ondernemers slaan hun slag. In zijn roman *De buit* (1872) voert Émile Zola een van deze speculanten op als hoofdpersonage: de sluwe Saccard die zich door een mix van voorkennis en bluf via de wereld van het vastgoed omhoogwerkt. Het spel kent weinig winnaars en vele verliezers. Esther da Costa Meyer karakteriseert in haar boek *Dividing Paris* (2022) het gentrificatieproces als niets minder dan een “meedogenloze kolonisatie” van de stad.<sup>8</sup> Een groot deel van de oorspronkelijke bevolking moet Parijs verlaten. Voorheen autonome, omliggende dorpen als Montparnasse, Batignolles en Montmartre worden in 1860 geannexeerd. Deze administratieve ingreep splitst in sommige gevallen bestaande gemeenschappen in tweeën.<sup>9</sup> De nieuwe buitenwijken van Parijs dragen vanaf dat moment belasting af aan de stad, die deels wordt geïnvesteerd in de verfraaiing van het centrum. In ruil daarvoor ontvangen deze wijken de armen die door de binnenstad zijn uitgespuugd. Bovendien hebben die buurten last van de stank van de leerlooierijen en de verontreiniging van de luciferfabrieken – cruciale industrieën die men in het hart van Parijs liever kwijt dan rijk is.

Waarom deze werklui verdrijven “nadat ze twintig jaar lang genereus [hebben] bijgedragen aan de verfraaiing van de stad Parijs?”. Dat vraagt een stel arbeiders zich in 1867 af in een rapport over verschillende ambachten in Frankrijk, gepubliceerd naar aanleiding van de wereldtentoonstelling.<sup>10</sup> Zij ervaren noch nostalgie naar het oude, noch liefde voor het nieuwe Parijs: “We missen die smerige, slecht verlichte en ongezonde oude huizen niet. [...] Maar we houden ook niet van deze prachtige gebouwen met glimmende trappen en gangen van stucwerk, waar de bourgeois van de derde verdieping de arbeider niet langer in zijn werkkleding voorbij ziet gaan.”<sup>11</sup>



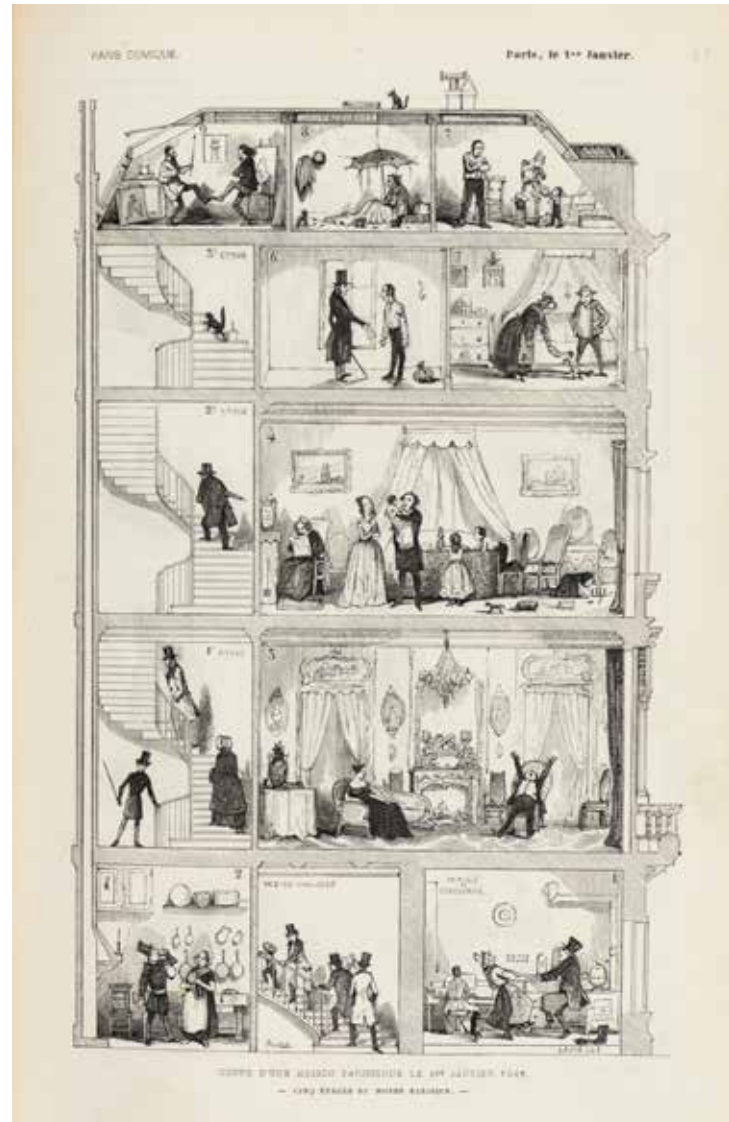
In Haussmanns appartementen leven verschillende klassen langs elkaar heen met zo min mogelijk onderling contact. De begane grond is veelal bestemd voor winkels of personeel. De etages daarboven worden bewoond door de bourgeoisie. De langste klim in het trappenhuis is uiteraard bestemd voor de armste bewoners. De *sixièmes* (bovenste verdiepingen) zijn kleine ruimten direct onder het dak – naargelang het seizoen ijskoud of bloedheet en uiterst oncomfortabel. Sommigen maken er maar het beste van. Zo rapporteert een klusjesman uit Montparnasse hoe de bewoners op de bovenste etages van verschillende belendende panden de tussenliggende muren hadden gesloopt, waardoor er een soort steeg was ontstaan. Daar, hoog boven Haussmanns stratenplan, hadden zij een parallel Parijs ingericht dat wel voldeed aan hun behoeften.<sup>12</sup>

### Kunst en klasse

Aan de hand van een dwarsdoorsnede van een gebouw illustreert karikaturist Bertall de doorsnede van de Parijse samenleving [afb. 7]. Zijn tekening toont het contrast tussen de comfortabel ingerichte woningen van de bourgeoisie en de kale kamers op de bovenste etage. Daar verbeeldt Bertall een arm gezin dat zijn kinderen niet kan voeden, een voor lekkage schuilende dichter en... twee berooide kunstenaars.

De impressionisten bevinden zich in een bijzondere positie. Zij laveren tussen de verschillende klassen door op een manier waarop geen andere Parijzenaar dat kan. Veelal staan zij met één been in de salon van de elite en met het andere in een volkscafé in een van de arbeiderswijken. In die buurten vinden zij betaalbare woon- en werkruimte. Monet, in chronisch geldgebrek maar altijd piekfijn gekleed, deelt om de kosten te drukken een atelier met zijn vrienden Auguste Renoir en Frédéric Bazille. De meeste impressionisten zijn opgegroeid in een bourgeois gezin met genoeg of zelfs exorbitant veel geld. Sommigen krijgen door hun onconventionele beroepskeuze geen financiële steun meer van hun familie, terwijl anderen – kunstenaars als Gustave Caillebotte, Edgar Degas en Berthe Morisot – juist kunnen vasthouden aan hun avant-garde-idealen dankzij een goede afkomst.

De impressionisten zijn niet blind voor de tweedeling van Parijs. In 1863 verbaast de van huis uit gefortuneerde Bazille zich over "hoe de mensen die in chique wijken wonen totaal onwetend zijn over alles behalve het paardenrennen en het theater".<sup>13</sup> Niet lang daarna schildert hij op groot formaat een Italiaanse straatzangeres [afb. 8]. Haar leeftijd valt lastig in te schatten; haar gezicht heeft zowel kinderlijke als volwassen trekken. Met een viool in de hand staat zij midden op een kruispunt, terwijl de stad achter haar gedrongen figuur opdoemt. Rond deze tijd schildert ook Auguste Renoir een monumentaal portret van een vioolspelende artiest, in dit geval een clown van waarschijnlijk het populaire Cirque Napoléon [afb. 9]. Beiden nemen hier een voorbeeld aan Édouard Manet, die zich in de jaren 1860 vooral interesseert in figuren die zich aan de rafelrand van de maatschappij bevinden: de voddenrappers, straatventers en vagebonden. Lange tijd bepalen deze bewoners het straatbeeld van Parijs. Maar de aandacht van Haussmann gaat grotendeels uit naar de nieuwe elite en al snel verschuift de belangstelling van de impressionisten mee, met tal van verbeeldingen van het paardenrennen en het theater als resultaat.



Afb. 7

Afb. 7  
Bertall (1820–1882), Doorsnede van een Parijs huis op 1 januari 1845 – Vijf verdiepingen van de Parijse wereld  
In: George Sand et al., *Le Diable à Paris, Paris et les Parisiens*, Parijs, 1845

Afb. 8  
Frédéric Bazille (1841–1870),  
*Kleine Italiaanse straatzangeres*, 1866  
Olieverf op doek, 131 × 98 cm, Musée Fabre, Montpellier

Afb. 9  
Auguste Renoir (1841–1919), *De clown*, 1868  
Olieverf op doek, 193,5 × 130 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo

Afb. 10  
Édouard Manet (1832–1883), *Het croquetspel*, 1873  
Olieverf op doek, 72,5 × 106 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main, eigendom van het Städtelscher Museums-Verein e.V.

Afb. 11  
Claude Monet (1840–1926), *De Tuilerieën*, 1876  
Olieverf op doek, 54 × 73 cm, Musée Marmottan Monet, Parijs, schenking van Eugène en Victorine Donop de Monchy



Afb. 8 [p. 64]



Afb. 9 [p. 65]

### Het recht op flaneren

De loopbaan van de impressionisten begint niet toevallig in Parijs. Naast onderwijs en de mogelijkheid om te exposeren, biedt de stad inspiratie. De vroege stadsgezichten van Manet, Renoir en Monet zijn verbonden aan de visie van Charles Baudelaire, een dichter die Parijs zowel bemint als verafschuwt. Baudelaire beschouwt de stad als het moderne landschap en vindt dat de kunstenaar daar gehoor aan moet geven. De industriële revolutie heeft de berggroten vervangen door appartementen en de bossen of weiden door het stadspark. Voor Baudelaire draait de moderne kunst om het vangen van het "voorbijgaande" en het "vluchtige". En welke omgeving belichaamt dit fenomeen nu beter dan het continu transformerende Parijs?<sup>14</sup> Flaneren is de essentie. De komst van trottoirs en aantrekkelijke winkelatalages verandert rigoureus het gebruik van de openbare ruimte. Waar de elite zich vroeger uitsluitend met paard en rijtuig naar buiten begaf – en het gewone volk te voet – verwordt wandelen tot een geliefde activiteit van de burgerij.<sup>15</sup> Baudelaire karakteriseert de moderne kunstschilder als een figuur die vrij over straat flaneert, zonder uitgestippelde route of vastomlijnd plan, met als enige doel het in zich opnemen van de indrukken van de stad.

De impressionisten flaneren erop los langs terrassen, theaters en cafés. Zij schilderen picknicks en boottochtjes, en zo de vrijetijdsbesteding van de rijke middenklasse – hun eigen stand. Een mooi voorbeeld is *Het croquet spel* (1873) van Manet [afb. 10]. De kunstenaar verbeeldt een potje van dit populaire balspel met zijn vrienden in de tuin van de Belgische schilder Alfred Stevens. Die had een statig pand aan de rue des Martyrs gekocht, uitgerust met een Engelse landschapstuin. Hij woont er slechts een paar jaar want ook Stevens' woning wordt uiteindelijk afgebroken. "Achter elk huis bevond zich een tuin", herinnert Renoir zich later bitter over het verloren gegane Parijs.<sup>16</sup> Ook zijn woning aan de place du Carrousel werd gesloopt vanwege de uitbreiding van het Louvre.

Renoirs ressentiment is enigszins misplaatst. Een eigen tuin in de stad was een uitzondering. Bovendien waren de parken van Parijs in particulier bezit. Napoleon III is zich bewust van de waarde van de natuur in de stad, ook voor de werkende klasse. Een van de belangrijkste ingrepen in Parijs is de vergroening van

de openbare ruimte.<sup>17</sup> Niks lijkt de keizer te gek: kunstmatige watervallen en vijvers, met cement aan elkaar geplakte rotsformaties, en een leger aan botanici die met veel kunst- en vliegwerk duizenden exotische planten de Franse grond in dwingt. De impressionisten komen er graag. Monet en Caillebotte, die beiden graag tuinieren, keren meermaals terug naar de bloembedden van het ooit koninklijke Parc Monceau. In 1876 legt Monet het jaloersmakende uitzicht vast vanuit het appartement van kunstverzamelaar Victor Chocquet, die vanaf de vijfde etage uitkijkt op de tuin van het oude Tuilerieënpaleis [afb. 11]. Ook dit openbare park was vroeger slechts een aantal dagen per jaar toegankelijk voor het publiek. Maar het klapstuk van Parijs is het Bois de Boulogne, een groots voormalig jachtterrein in het rijke westen van de stad. Het is een van de favoriete thema's in het oeuvre van Morisot, die op steenworp afstand woont. Hier komt de burgerij bijeen om te wandelen, om paard te rijden en te netwerken.



Afb. 10 [p. 45]



Afb. 11 [p. 197]





Afb. 12

## Afb. 12

Twee prenten met planten van het Bois de Boulogne

Uit: Adolphe Alphand, *Les Promenades de Paris*, 1867–1873,  
Lithografie, 45 × 63 cm, Kunstmuseum Den Haag

## Afb. 13

Claude Monet (1840–1926),

*De Pont de l'Europe. Gare Saint-Lazare*, 1877

Olieverf op doek, 65 × 81 cm, Musée Marmottan Monet, Parijs,  
schenking Eugène en Victorine Donop de Monchy, 1940

## Afb. 14

Gustave Caillebotte (1848–1894),

*Straat in Parijs. Regenachtige dag*, 1877

Olieverf op doek, 54 × 65 cm, Musée Marmottan  
Monet, Parijs, legaat Michel Monet, 1966

Het openbare stadspark is een interessant fenomeen. Hier vindt een vermenging van klassen plaats die tot enige nervositeit bij de elite leidt. In haar artikel 'La Rêverie à Paris' (1867) breekt George Sand een lans voor het belang van dagdromen, ongeacht rang of stand. Zij prijst Parijs als hoofdstad van de flaneur, met name dankzij de parken. Hier prikkelt het landschap de fantasie. Onder het motto "luxe voor iedereen!" omschrijft Sand flaneren (en daarmee een hoofd vol creativiteit en vrij van zorgen) als een basisrecht.<sup>18</sup> Ondanks Napoleons vooruitstrevende uitgangspunt toont Parijs toch weinig gretigheid als het gaat om de democratisering van deze stadsoasen. Handhaving en hoge hekken moeten de ongewenste wandelaar weren en demotiveren. Het Bois de Boulogne is moeilijk te voet bereikbaar, terwijl de omnibus juist op zondag – de enige vrije dag van de arbeider – duurder is dan op weekdays. De werker flaneert dan ook niet, hij loopt. Dagelijks en urenlang, van buitenwijk naar binnenstad, omdat de paardentram te duur is, of omdat de dienstregeling niet aansluit op zijn werkschema.<sup>19</sup>

Sand prijst de hardwerkende tuinders die de schoonheid van het Bois de Boulogne bewerkstelligen, maar vergeet daarbij de overzeese arbeid die de parken van Parijs mede vormt. Ze vergeeft haar bezoek aan de kassen vol exotische bloemen, agaven en bananenbomen met een sprookje uit *Duizend-en-een-nacht*.



Afb. 13 [p. 95]



Afb. 14 [p. 134–135]

De flora is deels afkomstig uit Franse koloniën als Algerije, waar botanische tuinen zorgen voor een toevoer van planten en dieren. Het Parijse park is op die manier een onderdeel van Napoleons koloniale ambitie. Al het exotische kan worden getemd dankzij superieur Frans ingenieurschap: dat is de boodschap.<sup>20</sup> Zelfs Sand, een vrouw met voor haar tijd radicaal vooruitstrevende idealen, denkt vanuit dit koloniaal perspectief wanneer zij haar bewondering uitdrukt voor de "tropische vormen" van het Bois de Boulogne, waarvoor moedige Franse natuurwetenschappers "verre werelden" hadden getrotseerd, alsook de "eetlust van wilde dieren en kannibalistische inboorlingen, van wie sommigen dol zijn op wit vlees in tomatensaus".<sup>21</sup>

### De omarming van het nieuwe Parijs

Het verlangen naar de natuur wordt aangewakkerd door de opkomst van de industrie. Terwijl Haussmann het centrum zoveel mogelijk vrijwaart van fabrieken, symboliseren de spoorwegen de vooruitgang en moderniteit. In de *Paris guide* van 1867 beschrijft Léon Say de treinstations als de *echte* toegangspoorten van Parijs, daarbij zijn dedain voor de werkende klasse niet verbergend: "de andere [toegangspoorten] zijn slechts dienstingangen voor tuinders, steenhouwers, voor een paar achterlijke boodschappers [...]".<sup>22</sup> Met name in het achtste arrondissement, rond het treinstation Gare Saint-Lazare, vieren de impressionisten de nieuwe wereld van staal, stoom en gietijzer als de beeldtaal van de toekomst.

Aanvankelijk flaneren de jonge impressionisten het liefst in het oude en vertrouwde Parijs. Met name Renoir is niet gecharmeerd door de uniformiteit van Haussmanns nieuwbouw. Alle markante panden zijn ingeruild voor een en hetzelfde huis, klaagt hij: "kil en in het gelid als soldaten tijdens een inspectie".<sup>23</sup> De vroege stadsgezichten van Monet en Renoir ontstaan voornamelijk rond de Pont Neuf, ondanks zijn naam de oudste brug van Parijs. Als Monet in 1867 drie verschillende uitzichten vanaf het balkon van het Louvre schildert, richt hij zijn blik op een aantal historische monumenten die Haussmann had gespaard van de sloop. Maar het nieuwe Parijs lonkt. Monet schildert een reeks gezichten in de buurt van de spoorlijnen van het Gare Saint-Lazare met het moderne rasterpatroon van de gietijzeren brug Pont de l'Europe prominent in beeld [afb. 13]. De specialist in het schilderen van atmosfeer voelt zich overduidelijk aangetrokken tot deze bijzondere mix van zware metalen en immateriële stoomwolken. Meer nog dan Monet beschouwt de minder bekende impressionist Armand Guillaumin deze omgeving als zijn thuis. In tegenstelling tot zijn collega's is Guillaumin van eenvoudige afkomst. Een tijd lang klust hij bij als kaartjesverkoper bij de spoorwegen, later op de afdeling brug- en waterbouw van het stadhuis.<sup>24</sup> Zijn schilderijen die de industriële bedrijvigheid langs de Seine illustreren, inclusief rokende fabrieksschoorstenen en hijskranen, sluiten naadloos aan bij zijn achtergrond.

Maar niemand omarmt Haussmanns Parijs inniger dan Caillebotte. Als een van de jongste en rijkste impressionisten belichaamt hij de bourgeois, los van zijn artistieke ambities. Caillebotte beweegt zich in de hoogste kringen. In 1877 schildert hij met het werk *Straat in Parijs. Regenachtige dag* de stad bij uitzondering in de regen [afb. 14].<sup>25</sup> Caillebotte specificeert niet





Afb. 15 [p. 38–39]



Afb. 16 [p. 37]

de exacte plek op het kruispunt – toen zo kort geleden aangelegd dat het nog geen naam draagt. Hoewel het hier eveneens om de buurt rond de place de l'Europe gaat, symboliseert Caillebotte's stadsgezicht elke nieuwe en identiek ogende straat van Parijs.<sup>26</sup> Kort daarna verhuist hij met zijn broer naar een luxeappartement aan de boulevard Haussmann, genoemd naar de *préfet* zelf. Vanaf hun balkon schildert hij meerdere malen het uitzicht op de nieuwe skyline van de stad, inclusief de blinkend gouden sculpturen op de gevel van de nieuwe Opéra Garnier [afb. 15–16].

Caillebotte kiest graag voor speelse perspectieven, waarmee hij het impressionistische stadsgezicht een nieuwe dimensie geeft. Zijn schilderij *Uitzicht door een balkon* (1880) gunt ons slechts een glimp van het straatbeeld, gezien door de krullerige spijlen van een typisch haussmanniaans balkon [afb. 17]. Dit standpunt weerspiegelt Caillebotte's interesse in moderne fotografie, zijn achtergrond als ingenieur, maar ook zijn afkomst. Caillebotte, Monet, Renoir en Pissarro schilderen hun gezichten op Parijs vaak vanuit een comfortabel appartement, dat ze zelf in eigendom hebben of door een van hun gastvrije klanten te hunner beschikking wordt gesteld. Die keuze komt uiteraard mede voort uit praktische overwegingen: een woning of balkon biedt de mogelijkheid om in alle rust te werken. Bovendien vereist schilderen op straat soms een vergunning. Maar het vogelperspectief is ook het perspectief van de bourgeois, die Parijs ziet en beleeft vanuit zijn eigen klasse. Voor hen is de mythe van Parijs veelal een realiteit.

Dat betekent niet dat de impressionisten blind zijn voor het andere gezicht van Parijs. Caillebotte schildert niet alleen uitzichten vanuit bourgeois appartementen, maar ook mannen in ontblote bovenlijven die op hun knieën een houten parket schaven. Degas brengt de sterke bovenarmen van strijksters in beeld, die de witte boorden van de zakenman stijven. Toch zijn het uitzonderingen op de regel. Sommige kunsthistorici hebben de impressionisten verweten dat ze via hun zonnige en dus promotionele beelden van Haussmann's stad medeplichtig waren aan de gentrificatie van Parijs. Maar ook de ideeën van de keizer en de *préfet* komen voor een groot deel voort uit goede intenties: noodzakelijke hervormingen waarbij in de uitvoering helaas de smaak, de behoeften en de belangen van de rijken de overhand hebben gekregen. De verleiding van hun Parijs is te groot, de mythe te betoverend.

## Afb. 15

Gustave Caillebotte (1848–1894),  
*Rue Halévy, uitzicht vanaf de zesde verdieping*, 1878  
Olieverf op doek, 59,5 × 73 cm, Museum Barberini, Potsdam

## Afb. 16

Gustave Caillebotte (1848–1894),  
*Rue Halévy, uitzicht vanaf het balkon*, 1877  
Olieverf op doek, 54 × 65,5 cm, Museum Barberini, Potsdam

## Afb. 17

Gustave Caillebotte (1848–1894),  
*Uitzicht door een balkon*, 1880  
Olieverf op doek, 65,6 × 54,9 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam, aankoop met steun van de VriendenLoterij, de Vincent van Gogh Stichting, het Mondriaan Fonds, de Vereniging Rembrandt, mede dankzij het Cultuurfonds, en het VSBfonds



Afb. 17 [p. 34]

- 1 Edmond Texier, 'Les Petites Industries', in: *Paris guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, dl. 2, Parijs, 1867, p. 963.
- 2 Emmanuelle Guenet, 'Napoleon III and France's Colonial Expansion: National Grandeur, Territorial Conquests and Colonial Embellishment 1852–70', in: Robert Aldrich en Cindy McCreery (red.) *Crowns and Colonies: European Monarchies and Overseas Empires*, Manchester, 2016, p. 211–220.
- 3 Victor Hugo, 'Introduction', in: *Paris guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, dl. 1, Parijs, 1867.
- 4 David H. Pinkney, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*, Princeton/New Jersey, 1972, p. 87–88.
- 5 Nadar, *Sous l'incendie*, Parijs, 1882, p. 5.
- 6 Esther da Costa Meyer, *Dividing Paris: Urban Renewal and Social Inequality, 1852–1870*, Princeton, NJ, 2022, p. 194.
- 7 Ibidem, p. 2.
- 8 Ibidem, p. 298, 305–306.
- 9 Ibidem.
- 10 Ibidem, p. 284.
- 11 Ibidem.
- 12 Leslie Page Moch en Rachel G. Fuchs, 'Getting Along: Poor Women's Networks in Nineteenth-Century Paris', in: *French Historical Studies*, dl. 18, nr. 1 (voorjaar 1993), p. 43.
- 13 Jean-Claude Yon, 'Self-Portrait as a Theater-Goer: Bazille and Show Business in Paris Based on his Letters', in: Michel Hilaire en Paul Perrin (red.), *Frédéric Bazille and the Birth of Impressionism*, tent.cat. Musée Fabre, Montpellier, 2016, p. 64.
- 14 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire III, L'Art romantique*, Parijs, 1885, p. 68.
- 15 Priscilla Parkhurst Ferguson, *Paris as Revolution: Writing the Nineteenth-Century City*, Berkeley, CA, 1994, p. 94.
- 16 Renoir geciteerd in Da Costa Meyer 2022 (zie noot 6), p. 278.
- 17 Colta Ives, *Public Parks, Private Gardens: Paris to Provence*, tent.cat. The Metropolitan Museum of Art, New York, 2018.
- 18 George Sand, 'La Rêverie à Paris', in: *Paris guide* (zie noot 1), p. 1202. Voor een analyse van Sands artikel, zie Gideon Fink Shapiro, *The Promenades of Paris: Alphand and the Urbanization of Garden Art, 1852–1871*, proefschrift University of Pennsylvania, 2015, p. 73.
- 19 Da Costa Meyer 2022 (zie noot 6), p. 244 en 317.
- 20 Ibidem, p. 240.
- 21 Sand 1867 (zie noot 18), p. 1200.
- 22 Léon Say, 'Les Chemins de Fer', in: *Paris guide 1867* (zie noot 1), p. 1657.
- 23 Geciteerd in James H. Rubin, *Impressionism and the Modern Landscape: Productivity, Technology and Urbanization from Manet to Van Gogh*, Berkeley/Los Angeles/Londen, 2008, p. 34.
- 24 Ibidem, p. 70.
- 25 Een olieverfstudie van dit schilderij bevindt zich in het Musée Marmottan Monet.
- 26 Gloria Groom en Kelly Keegan, *Caillebotte Paintings and Drawings at the Art Institute of Chicago*, digitale catalogus, Art Institute of Chicago, 2015, p. 3.











## CAMILLE PISSARRO (1830–1903)

*De avenue de l'Opéra, 1898*  
*De boulevard Montmartre, mardi gras, zonsondergang, 1897*  
*Boulevard Montmartre, avondschemering, 1897*

Op een zonnige winterochtend in 1898 schildert Camille Pissarro het uitzicht vanuit zijn hotelkamer in het Hôtel du Louvre, gelegen op de hoek van de Parijse place du Palais Royal. Hier zal de kunstenaar van de winter van 1897 tot in het voorjaar van 1898 verblijven. Pissarro kijkt uit op de place du Théâtre français en de avenue de l'Opéra, waar zich aan het eind van de brede boulevard het Palais Garnier bevindt (ook bekend als de Opéra Garnier). Dit pas gebouwde operahuis fungeert als middelpunt van de omliggende straten in het chique quartier de l'Opéra.<sup>1</sup> Het aanleggen van de avenue de l'Opéra, voorheen boulevard Napoléon genoemd, is afgerond in 1877. In een brief aan zijn zoon Lucien omschrijft Pissarro het uitzicht op de avenue de l'Opéra als "niet bijzonder esthetisch maar [...] zo zilverkleurig, zo vol licht en leven".<sup>2</sup>

Lange tijd schildert Pissarro voornamelijk landschappen en voorstellingen van het boerenleven. De laatste jaren van zijn carrière reist hij naar grote steden zoals Londen, Rouen en Parijs. Daar ontdekt hij een nieuw thema: het stadsgezicht, waar de energie van de stad en zijn bewoners centraal staat.<sup>3</sup> Maar Pissarro neemt geen deel aan het bruisende stadsleven dat hij van een afstand schildert. Gekweld door een oogaandoening raadt Pissarro's dokter de kunstenaar aan wind en fel licht te vermijden. Hoewel hij dat advies met een korreltje zout neemt, maakt Pissarro vele schilderijen

vanuit ramen van appartementen en hotelkamers waar hij tijdelijk verblijft.<sup>4</sup> Vanuit deze positie doet de schilder als het ware een stap achteruit, verheft zich boven de bruisende stad en experimenteert met uitkijkpunten en perspectieven.<sup>5</sup> Onder hem krioelen de voetgangers en het verkeer om de twee rotondes op de place du Théâtre français, om vervolgens weer te verdwijnen in de aangrenzende straten.

Vanuit zijn kamer in het Hôtel du Louvre observeert Pissarro aandachtig van 's ochtends vroeg tot 's avonds laat de levendige stad en de veranderingen die deze tijdens het komen en gaan van de seizoenen doormaakt. De zon komt op vanachter het hotel, rechtsonder in de compositie. De zorgvuldig gekozen tinten warm geel, oranje en zilverachtig blauw pauzeren bij wijze van spreken de altijd veranderende atmosfeer. De beweging van de bruisende stad en zijn inwoners wordt zo eventjes stilgelegd op deze vroege winterochtend.

Vanuit zijn hotelkamer schildert Pissarro vijftien schilderijen, een serie van korte momentopnamen.<sup>6</sup> Een deel hiervan stelt hij in juni 1898 tentoon bij de beroemde galerie van de kunsthandelaar Paul Durand-Ruel. Niet alleen Durand-Ruel, maar ook Pissarro zelf beschouwt deze stadsgezichten als een hoogtepunt in zijn carrière als schilder.<sup>7</sup>

[VERA MERKS]

- 1 Caroline Shields, 'Geographies of Impressionism in the Age of Industry: An Introduction', in: Caroline Shields (red.), *Impressionism in the Age of Industry*, New York, 2019, p. 24.
- 2 Joachim Pissarro en Claire Durand-Ruel Snollaerts, *Pissarro, Critical Catalogue of Paintings*, dl. III, nr. 1171, Parijs, 2005, p. 728.
- 3 *Ibidem*, p. 122.
- 4 *Ibidem*.
- 5 Joachim Pissarro, *Camille Pissarro*, Londen, 1993, p. 264.
- 6 Richard R. Brettell en Joachim Pissarro, *The Impressionist and the City: Pissarro's Series Paintings*, New Haven, CT, 1992, p. xxviii.
- 7 Christopher Lloyd en Anne Distel, *Pissarro*, Boston, 1980, p. 142.



Camille Pissarro (1830–1903), *De avenue de l'Opéra*, 1898  
Olieverf op doek, 73,3 x 92,3 cm, Musée des Beaux-Arts, Reims





Camille Pissarro (1830–1903), *De boulevard Montmartre, mardi gras, zonsondergang*, 1897  
Olieverf op doek, 54 × 65 cm, Kunst Museum Winterthur, aankoop, 1947





Camille Pissarro (1830–1903), *Boulevard Montmartre, avondschemering*, 1897  
Olieverf op doek, 54 × 65 cm, Museum Barberini, Potsdam



## PAUL CÉZANNE (1839–1906)

*Aan de quai de Bercy in Parijs, ca. 1875/1876*

Paul Cézanne schilderde het doek *Aan de quai de Bercy in Parijs niet en plein air* – zoals gebruikelijk in het impressionisme – maar in zijn atelier. Het schilderij is een kopie van een werk dat zijn collega, de impressionist Armand Guillaumin, kort tevoren aan de noordoever van de Seine had gemaakt. De twee schilders ontmoetten elkaar in 1861 aan de Académie Suisse in Parijs en bleven hun hele leven bevriend. Vaak wandelden ze samen door het nieuwe Parijs. Beiden exposeerden op de eerste Salon des Refusés in 1863 en in 1874 namen ze deel aan de eerste tentoonstelling van de impressionisten. In 1873 maakte Cézanne tijdens een verblijf op het landgoed van dokter Gachet – de arts die Vincent van Gogh de laatste jaren van zijn leven behandelde – het portret van zijn vriend Guillaumin, ontspannen zittend in een weiland. Deze ets op klein formaat is een blijvend getuigenis van hun vriendschap.

Het schilderij toont het begin van de modernisering van de quai de Bercy. Boven de vijf bogen van de Pont National rijst een drijvende kraan hoog de lucht in.

Daarnaast ligt een schuit, waarschijnlijk gebruikt om bouw materiaal te vervoeren. Een man met een paardenkar en een andere met een kruiwagen werken aan de aan te leggen rivieroever.

De periode na de monarchie van Napoleon III markeerde de geboorte van de Derde Republiek. In 1875 keurde de Nationale Vergadering een grondwet goed die voorzag in de democratische verkiezing van een Senaat en een president. Met de organisatie van verschillende grote wereltentoonstellingen en de bouw van de metro zou Parijs een enorme industriële en technologische vooruitgang ervaren. Het was het begin van de belle époque, waarvan de rijkdom ook gebaseerd was op de rigoureuze koloniale expansie van Frankrijk.

De sfeer van verandering in de metro-pool is voelbaar in het schilderij. Ook de schilderijstijl van de twee kunstenaars is vernieuwend. Uit een vergelijking tussen beide werken blijkt dat Cézanne hierin een stap verder gaat dan Guillaumin. Zijn kleuren zijn helderder en contrastrijker, het zwart is harder, de vormelijke contouren zijn steviger

en duidelijker gedefinieerd. In tegenstelling tot de originele versie van Guillaumin laat Cézanne de verbeelde figuren, paarden en het werkmateriaal niet geheel opgaan in hun omgeving. Met parallelle en diagonaal aangebrachte penseelstreken geeft hij wolkenformaties een vaste vorm. Zo zoekt hij naar een manier om een vluchtige sfeer in een solide schilderkunstige structuur te vatten.

Cézanne streeft ernaar de spontane momentopnamen van het impressionisme te vervangen door voorstellingen, waarin de organiserende principes die structureel ten grondslag liggen aan alle zichtbare verschijnselen ook herkenbaar zijn. Hij focust meer dan de impressionisten op de zoektocht naar evenwicht in zijn composities. Dat doet hij door scènes te reduceren tot meer geometrische vormen en vlakken. Als 'postimpressionist' zou hij een rolmodel worden voor de kunstenaars van het latere kubisme en de moderne kunst van de twintigste eeuw blijvend beïnvloeden.

[DANIEL KOEP]



Paul Cézanne (1839–1906), *Aan de quai de Bercy in Parijs*, ca. 1875/1876  
Olieverf op doek, 59,5 × 72,5 cm, Hamburger Kunsthalle





Armand Guillaumin (1841–1927), *Aan de quai de Bercy in Parijs*, ca. 1874  
Olieverf op doek, 59,5 × 72,5 cm, Hamburger Kunsthalle, verworven met de steun van de  
Campe'schen Historischen Kunststiftung, 1983









Gustave Caillebotte (1848–1894), *Uitzicht door een balkon*, 1880

Olieverf op doek, 65,6 x 54,9 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam, aankoop met steun van de VriendenLoterij, de Vincent van Gogh Stichting, het Mondriaan Fonds, de Vereniging Rembrandt, mede dankzij het Cultuurfonds, en het VSBfonds



Étienne Moreau-Nélaton (1859–1927), *Parijs gezien vanaf de Notre-Dame*, ca. 1898  
Olieverf op doek, 61,5 × 88,3 cm, Staatsgalerie Stuttgart, schenking van de kunstenaar, 1901



## GUSTAVE CAILLEBOTTE (1848–1894)

*Rue Halévy, uitzicht vanaf het balkon, 1877*

*Rue Halévy, uitzicht vanaf de zesde verdieping, 1878*

Gustave Caillebottes stadsgezichten hebben vaak een gedurfde perspectief, zijn van verrassend dichtbij geschilderd of worden gekenmerkt door bijzondere details. Caillebotte veranderde ingrijpend de blik op de stad vanaf een balkon, een motief dat Claude Monet in de impressionistische schilderkunst had geïntroduceerd. Zijn *Rue Halévy, uitzicht vanaf de zesde verdieping* biedt vanaf een mansarde een spectaculair steil uitzicht op een brede straat die in het midden van het beeld onze blik naar de achtergrond leidt. De hoogte van de recent gebouwde huizen met classicistische zandstenen gevels en zinkdaken wordt extra benadrukt door het lilliputachtige van de weinige, met losse blauwzwarte penseelstreken geschetste rijtuigen en voetgangers. De architecturale eenheid van de gebouwen was voor Caillebotte belangrijker dan de voorbijgangers, van wie de vluchtige weergave doet denken aan Monets schilderij *Boulevard des Capucines* (The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City), dat slechts enkele jaren ouder is.

Caillebotte had zijn intrek genomen in een gebouw aan het einde van de rue La Fayette, waar de straat uitkomt op de boulevard Haussmann, en keek in zuidwestelijke richting de rue Halévy in. Die straat was pas twintig jaar eerder aangelegd na de sloop van oude panden. De wijk in het negende arrondissement wordt gedomineerd door het karakteristieke complex van de Opéra Garnier, dat in 1875 was ingehuldigd. Tot het bouwen van de opera had Napoleon III al in 1858 opdracht gegeven. Rechts op het schilderij is de vergulde groep figuren op de attiek van het operagebouw te zien. Het was Caillebotte niet om het prachtige neobarokke gebouw te doen, maar om het beeld van de moderne grootstad zoals baron Haussmann die had gepland en zoals die hier vorm kreeg voor de vermogende burgerij. Terwijl door de avondzon een harmonisch spel van roze en violette pasteltinten ontstaat, creëert de hoogte van het gezichtspunt een gevoel van verhevenheid. Dat wordt versterkt door de schuin naar onder lopende daklijn links, die aangeeft dat de schilder op een balkon staat. Het is duidelijk dat de gedurfde perspectief de beslissing van de kunstenaar is en dat Caillebotte de kijker hierbij betreft.

De nadruk op de positie van de schilder is nog sterker in de *Rue Halévy, uitzicht vanaf het balkon*, dat een jaar eerder op dezelfde locatie werd geschilderd. Hier belemmeren de blauwgroene bladeren van de balkonplanten op de voorgrond het uitzicht. Maar sowieso vervaagt de straat door het violette ochtendlicht waarin een milde zon de zinken daken doet glanzen. Het coloriet roept een rustige, aangename sfeer op, het bruisende stadsleven kun je hooguit vermoeden.

Kort na het ontstaan van de schilderijen, in 1879, betrok de 31-jarige Caillebotte een appartement in het woonblok rechts met toegang aan de boulevard Haussmann nummer 31. Daar maakte hij nog meer schilderijen met vanaf het balkon uitzicht op de brede, met bomen omzoomde straat. Door het fortuin dat hij had geërfd, kon hij zich een woning aan een van de mooiste nieuwe straten van Parijs veroorloven. Maar de keuze van dit adres getuigt ook van zijn positieve houding tegenover de stedelijke moderniteit.

[MICHAEL PHILIPP]



Gustave Caillebotte (1848–1894), *Rue Halévy, uitzicht vanaf het balkon*, 1877  
Olieverf op doek, 54 × 65,5 cm, Museum Barberini, Potsdam









Gustave Caillebotte (1848–1894), *Rue Halévy, uitzicht vanaf de zesde verdieping*, 1878  
Olieverf op doek, 59,5 × 73 cm, Museum Barberini, Potsdam







Auguste Renoir (1841–1919), *Het Instituut aan de quai Malaquais, Parijs, 1875*  
Olieverf op doek, 46 x 56 cm, Particuliere collectie, courtesy Connery & Associates



## MET DANK AAN

De tentoonstelling is mede mogelijk gemaakt door de Rijksoverheid: de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed heeft namens de minister van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap een indemniteitsgarantie toegekend.

Kunstmuseum Den Haag dankt de volgende bruikleengevers:  
Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin  
Archives nationales, Parijs  
Bibliothèque nationale de France, Parijs  
FAMM Museum, Mougins, The Levett Collection  
Fondation Beyeler, Riehen (Bazel)  
Hamburger Kunsthalle, Hamburg  
Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam  
JK ART Foundation, 's-Hertogenbosch  
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Antwerpen  
Kröller-Müller Museum, Otterlo  
Kunst Museum Winterthur, Winterthur  
Musée Carnavalet – Histoire de Paris, Parijs  
Musée d'Orsay, Parijs  
Musée Fabre, Montpellier  
Musée Marmottan Monet, Parijs  
Musées des Beaux-Arts, Reims  
Museum Barberini, Potsdam  
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam  
Museum Folkwang, Essen  
National Gallery of Art, Washington, D.C.  
Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Parijs  
Rijksmuseum, Amsterdam  
Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Berlijn  
Staatsbibliothek zu Berlin, Berlijn  
Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart  
Städel Museum, Frankfurt am Main  
Stadsarchief Amsterdam, Amsterdam  
Szépművészeti Múzeum (Museum of Fine Arts), Boedapest  
The Metropolitan Museum of Art, New York  
Van Gogh Museum (Vincent van Gogh Stichting), Amsterdam

en allen die anoniem wensen te blijven.

De tentoonstelling en de publicatie zijn tot stand gekomen dankzij de financiële steun van:  
het Cultuurfonds  
Turing Foundation  
Stichting Zabawas  
Gravin van Bylandt Stichting

## FOTOVERANTWOORDING

Album Images: 126; Santa Barbara Museum of Art: 127 / Allen Memorial Art Museum, Oberlin: 75 (5), 89 / © Archives nationales de France, Parijs: 74 / © Bibliothèque nationale de France, Parijs: 16, 18, 70 (boven), 70–71, 103 (onder), 154–155, 193 / © Christie's Images Limited (FAMM): 147 (2017); 42, 124 (8) (2023); Artothek: 171 (boven) / Collectie KMSKA – Vlaamse Gemeenschap, Antwerpen: 80, 108 / Fine Art Images, Artothek: 79 / © Fondation Beyeler, Riehen/Bazel, foto Robert Bayer: 6–7, 128 (14), 157 / Getty Images: 78 / Hamburger Kunsthalle, bpk, foto Elke Walford: 31, 32–33 / JK Art Foundation: 123 (4), 148 / Kröller-Müller Museum, Otterlo: 19 (9), 65, 141 / Kunsthalle Bremen, foto Marcus Meyer, Artothek: 121 / Kunstmuseum Den Haag: 14 (1), 20, 49, 59, 60–61, 72, 75 (4), 81, 87, 90–91, 98, 99, 123 (7), 125 (10–11), 128 (15), 132, 138 (links), 152, 153, 159, 161 (onder), 165 (1), 168, 176, 184, 185, 190–191, 196 (onder) / The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze: 46 / © Musée Carnavalet – Histoire de Paris: 14 (2), 15, 17 (5–6), 50–51, 52–53, 55, 57, 58, 66, 67, 70 (onder), 100–101, 102, 165 (2), 166 (3–4), 167, 182, 183, 192, 193 (onder) / © Musée des Beaux-Arts, Reims, foto Christian Devleeschauwer: 24, 25, 27 / © Musée d'Orsay, foto Patrice Schmidt: 114–115, 170 (11), 195, 206–207 / © Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole, foto Frédéric Jaulmes: 19 (8), 64, 116–117 / © Musée Marmottan Monet, Parijs: 10, 11, 12, 19 (11), 21 (13–14), 95, 109, 111, 120, 134–135, 197 / Museum Barberini, Potsdam: 22 (15–16), 29, 37, 38–39 / Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, foto Studio Tromp: 128 (16–17), 160, 161 (boven), 170 (9), 188 (boven) / Museum Folkwang, Essen, Artothek: 122, 172–173, 174–175 / National Gallery of Art, Washington: 123 (5, 6), 142, 143, 201, 202–203 / Particuliere collectie, courtesy Connery & Associates: 41 / © Particuliere collectie, foto Adriaan van Dam: 56 / © Particuliere collectie, foto Philipp Hitz: 43, 137, 149, 186–187 / Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris: 107, 118, 139 / Prudence Cuming Fine Art Photography: 97 / Rijksmuseum, Amsterdam: 54, 63, 80, 103 (boven), 104–105, 162, 169 (7–8), 170 (10), 177, 180, 181, 188 (onder), 189, 196 (boven) / © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay), foto Hervé Lewandowski: 124 (9), 130–131, 133, 178–179 / SIK-ISEA, Zürich, Martin Stollenwerk: 28 / Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, foto Jörg P. Anders: 75 (3), 84–85, 86 / © Staatsbibliothek zu Berlin: 68–69 / Staatsgalerie Stuttgart, bpk: 35, foto Adolphe Braun: 92–93 / Städel Museum, Frankfurt am Main, eigendom Städelschen Museums-Vereins e.V.: 19 (10), 45, 198–199 / Szépművészeti Múzeum (Museum of Fine Arts), Boedapest, 2023: 129, 151 / Van Gogh Museum, Amsterdam: 23, 34, 47, 76, 138 (rechts), 144–145, 186

De beelden op p. 15, 18, 79, 121, 126, 127, 171 en 183 vormen geen onderdeel van de tentoonstelling.

## COLOFON

Dit boek verschijnt naar aanleiding van de tentoonstelling *Nieuw Parijs: van Monet tot Morisot* in Kunstmuseum Den Haag, van 15 februari tot en met 9 juni 2025.

De tentoonstelling is georganiseerd in samenwerking met de Alte Nationalgalerie in Berlijn en het Allen Memorial Art Museum (Oberlin College) in Ohio.

### **Samenstelling en redactie**

Frouke van Dijke

### **Auteurs**

Frouke van Dijke  
Alexander Eiling  
Judit Geskó  
Kimberly A. Jones  
Daniel Koep  
Vera Merks  
Paul Perrin  
Michael Philipp  
Joke de Wolf

### **Eindredactie**

Sandra Darbé

### **Vertaling**

Wouter Meeus  
(uit het Engels, Duits en Frans)

### **Lithografie**

Séverine Lacante

### **Projectcoördinatie**

Stephanie Van den bosch

### **Vormgeving**

Tim Bisschop

### **Druk & bindwerk**

Printer Trento, Italië

### **Uitgever**

Gautier Platteau



ISBN 978 94 6494 139 5

D/2025/11922/01

NUR 654

© Hannibal Books en  
Kunstmuseum Den Haag, 2025  
[www.hannibalbooks.be](http://www.hannibalbooks.be)  
[www.kunstmuseum.nl](http://www.kunstmuseum.nl)

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

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