

De vrouw als kunstenaar in België

Herlezing van macht, gender en zichtbaarheid in de Belgische kunst
Raphaël Van Lerberge – Latemse Kunstkring

Lezing / Essay – 2025. Museum Dhondt-Dhaenens.



© Montigny, Jenny, *De begonia's (De Tuinier)* 1913, olieverf op doek, 180 x 245 cm. Museum voor Schone Kunsten – Gent, inv. 1913-K.

Ter inleiding

Dit essay is een poging om de Belgische kunstgeschiedenis te herlezen door de lens van gender, macht en netwerkvorming. Het verbindt een historisch-kritische analyse van de uitsluiting en onderwaardering van vrouwelijke kunstenaars met de sociologische kaders van Pierre Bourdieu (veld, habitus, symbolisch kapitaal) en Bruno Latour (actor-netwerken). De Latemse casus fungeert als laboratorium, met bijzondere aandacht voor Jenny Montigny. We tonen hoe haar oeuvre schommelt tussen conformiteit aan de luministische conventie en haar subtiële transgressie. Het sleutelwerk 'De Tuinier' wordt gelezen als een uitzonderlijk moment van autonomie, waarin nabijheid, zorg en arbeid een alternatief moderniteitsbegrip uitdragen. De conclusie pleit voor een hertekening van de canon: niet louter aanvullen, maar herschrijven van de criteria waarmee waarde wordt toegekend.

De canon als spiegel van macht

Wie de Belgische kunstgeschiedenis leest, stuit op een ogenschijnlijk vanzelfsprekende rangorde van namen, stromingen en meesterwerken. Die rangorde is niet neutraal. Ze weerspiegelt – vaak ongemerkt – sociale verwachtingen, genderrollen en institutionele belangen. De vraag naar ‘de vrouw als kunstenaar’ is daarom geen randthema, maar een toetssteen: ze legt de grammatica van waardering bloot die het veld structureert. In dit essay verbinden we een historisch overzicht met twee theoretische brillen. Bourdieu helpt de verticale structuren van macht in kaart te brengen; Latour maakt de horizontale netwerken zichtbaar waarin betekenis ontstaat. De Latemse casus – met Jenny Montigny, Anna De Weert en Gabrielle della Faille d’Huysse – biedt een concreet landschap waarin deze dynamieken tastbaar worden.

Tot diep in de twintigste eeuw werden vrouwelijke kunstenaars geconfronteerd met formele en informele drempels. Aan de academies mochten zij wel tekenen naar gips, maar niet naar levend naakt; toelating tot beroepsverenigingen verliep traag of bleef uit; de toegang tot jury’s, staatsaankopen en museale zichtbaarheid was beperkt. Deze structurele uitsluiting vertaalde zich in een symbolische hiërarchie waarin ‘grote kunst’—geschiedenis, religie, monumentale landschappen—als *mannelijk* werd gecodeerd, terwijl ‘intieme’ of ‘decoratieve’ thema’s bij het vrouwelijke werden geplaatst. De kritiek reproduceerde die hiërarchie met taal die waarderend leek maar reducerend werkte: ‘gevoelig’, ‘liefelijk’, ‘vrouwelijk van toets’.

Bovendien functioneerden 19de- en vroeg-20ste-eeuwse Belgische kunstinstellingen—academies, salons, musea, collectoren - als *poortenwachters*. Toegang tot publieke opdrachten, staatsaankopen en kritische zichtbaarheid verliep via netwerken waar vrouwen minder in participeerden. Zelfs wanneer vrouwen tentoonstelden, bleven de interpretatiekaders mannelijk geijkt. Die asymmetrie bleef doorwerken in monografieën, tentoonstellingsgeschiedenissen en onderwijsprogramma’s tot lang na 1945.

De gevolgen waren dubbel. Enerzijds raakten vrouwen ondervertegenwoordigd in de canon; anderzijds werden de criteria zelf zo gevormd dat vrouwelijke praktijken minder kans maakten op erkenning. Het resultaat is een geschiedenis die niet zozeer het afwezige talent reflecteert, maar de macht van classificatie.

Maar in de Belgische moderniteit—van luminisme tot Latemse symboliek—blijft de vrouw vooral aanwezig als muze, model... maar zelden als maker. Die nabijheid zonder autoriteit creëert een paradox: vrouwen zijn onafscheidelijk van het atelierleven, maar hun auteurschap wordt niet als ‘universeel’ gelezen. Wanneer erkenning volgt, gebeurt dat vaak via gendered labels die autonomie verkleinen. Het is tegen deze achtergrond dat de trajecten van Anna De Weert, Jenny Montigny en Gabrielle della Faille d’Huysse gelezen moeten worden.

Hoe verklaren? De esthetische benadering van Bourdieu en Latour

Pierre Bourdieu beschrijft de kunstwereld als een veld: een ruimte van posities en krachten waarin actoren strijden om symbolisch kapitaal. Wie de juiste habitus en netwerken bezit,

verwerft legitimiteit. Gender fungeert hier als onzichtbare variabele: vrouwen kregen minder toegang tot de instellingen die waardering genereren. 'Symbolisch geweld' verklaart hoe ongelijkheid als natuurlijk wordt ervaren: de lof voor 'vrouwelijke gevoeligheid' lijkt waardeerend, maar bevestigt de grens tussen het particuliere en het universele.

Bruno Latour verschuift de aandacht van structuur naar relatie. In zijn actor-netwerktheorie (ANT) bestaat het sociale uit verbindingen tussen mensen, dingen, instellingen en ideeën. Kunst is geen product van een geïsoleerd genie, maar van netwerken: atelier, materialen, opdrachtgevers, lokale infrastructuur. Voor vrouwen betekent dit dat hun bijdrage vaak 'embedded' was in zorg, organisatie en mecenasen—rollen die zelden als artistieke agency werden gelezen. Een Latouriaanse herlezing vraagt om die netwerken te mappen en nieuwe knooppunten te erkennen.

Sint-Martens-Latem en Deurle vormen een microkosmos waarin deze theorieën concreet worden. De mythe van Latem—arm, spiritueel, de authenticiteit van de natuur, het arcadisch verlangen—werd vooral door mannelijke stemmen verbeeld. Toch waren vrouwen er dragers van spiritualiteit, huishoudelijke infrastructuur, educatie en mecenasen. Anna De Weert creëerde tuinen als contemplatieve ruimtes; Gabrielle della Faille d'Huyse verbond aristocratische netwerken met de kunstenaarskolonie; Jenny Montigny zocht haar eigen toon tussen luminisme en introspectie.

Vooraf in de figuur van Jenny Montigny zien we die analyse geïllustreerd. Zij gaat de geschiedenis in als vriendin, Grote Liefde, van de grote luminist Emiel Claus, en die tevens als haar leermeester geldt. Aanvankelijk werkt zij binnen het luministische paradigma: lichte paletten, spelende kinderen, pastorale scènes. Die keuze weerspiegelt verwachtingen tegenover vrouwelijke kunstenaars en functioneert—in Bourdieus termen—als strategie binnen een veld waar andere thema's minder krediet opleveren. Haar conformiteit is dus niet louter navolging, maar ook overlevingsmechaniek.

Tegelijk kent haar oeuvre breukmomenten waarin conventie wordt getransformeerd zoals in het schilderij 'De Tuinier' (ca. 1910): een doek dat niet de idyllische huiselijkheid toont, maar de ernst van arbeid, de uitvoering en de samenwerking. Hier ontvouwt zich een andere vorm van moderniteit: niet groots en heldhaftig, maar menselijk en verbonden; niet verheven en afstandelijk, maar eenvoudig en nabij. Montigny kiest letterlijk een laag standpunt en brengt de toeschouwer tussen de bloemenbedden. De Tuinier in de voorgrond is ritmisch in beweging maar met zekere sierlijkheid; de diagonalen van paden en waterstralen sturen het oog doorheen de vlakken. De horizon is hoog, met een rij bomen die het licht filtert. Het landschap ademt, maar blijft menselijk van schaal—geen subliem panorama, wel een bewoonde (werk-) ruimte.

Het palet vibreert in warme tonen, zonder retoriek. Licht is hier geen theater van effect (zoals bij Claus), maar een ademend medium dat arbeid, aarde en bloemen als actoren aan elkaar hecht. Het diffuus, korrelig penseelwerk laat water en kleur trillen; het materiële en het sensibele worden één.

De handeling van gieten is geen spektakel van kracht, maar een ritueel van onderhoud dat uitgevoerd wordt met een zekere elegantie. De Tuinier wordt deel van een economie van zorg die traditioneel als 'vrouwelijk' werd gelezen. Het mannelijke lichaam draagt hier vrouwelijke waarden: aandacht, continuïteit, behoeding. Maar tevens een grote sensualiteit:

het is een prachtige atletische gestalte, tot in het detail weergegeven. Maar ook de echtgenote op de achtergrond, put water met een grote elegantie. Montigny keert de gendercodering subtiel om zonder ze te benoemen.

Bourdieu toegepast: door een 'klein' onderwerp te verheffen, onttrekt Montigny zich aan de logica van symbolisch kapitaal die historisch 'grote thema's' beloont. Haar keuze ontzegt zichzelf prestige, maar wint aan morele en esthetische reikwijdte: de banaliteit blijkt drager van betekenis.

Latour toegepast: *'De Tuinier'* is een knooppunt waarin mens en niet-menselijke actoren—licht, water, gieters, aarde, bloemen—gezamenlijk betekenis genereren. De schilderes staat niet boven het tafereel, maar in het netwerk. Want door dit gezichtspunt maakt ze van het tafereel, het kunstwerk een knooppunt waarbij ook de kijker wordt betrokken en actor kan worden door vanuit zijn begrippenkader het werk te interpreteren. Veel andere doeken van haar beantwoorden wél aan het luministische verwachtingspatroon. Juist daarom functioneert *'De Tuinier'* als onthulling: hier zien we de artistieke autonomie die elders vaak bedekt blijft door conventie.

Waar Claus de triomf van licht en seizoen viert, kiest Montigny in *'De Tuinier'* voor de dynamiek van de ritme van de taak. ij De Smet en andere Latemnaars wordt arbeid vaak monumentaal of abstraherend, bij Montigny belichaamt ze relationele nabijheid. Die verschuiving lijkt klein, maar heeft culturele draagwijdte: het herwaardeert zorg en uitvoering als onderwerp en als picturaal element.

De historische waardering van Montigny bleef ambivalent: lof voor kleur en sfeer, maar weinig aandacht voor de ethiek van haar blik. Een hedendaagse lezing—gevoed door genderstudies en ecokritiek—maakt die laag zichtbaar.

Sinds de jaren 1980 corrigeren onderzoekers en curatoren het beeld van vrouwelijke afwezigheid. De herwaardering van Marthe Donas, Lili Dujourie, Tapta en anderen toont dat de 'vrouwelijke blik' geen biologische essentie is, maar een andere manier van situeren: nadruk op relatie, kwetsbaarheid en materialiteit. Montigny's *'De Tuinier'* past in die genealogie als vroeg en helder signaal.

Conclusie: van canon naar netwerk

Een inclusieve kunstgeschiedenis vergt meer dan namen toevoegen. Ze vraagt een nieuwe grammatica van waarde, waarin nabijheid, zorg en relationele complexiteit mee bepalen wat 'belangrijk' is. Met Bourdieu herkennen we de structuren die erkenning sturen; met Latour zien we de netwerken waarin betekenis circuleert. **De Latemse casus leert dat vrouwen niet buiten het verhaal stonden, maar dat het verhaal hen onzichtbaar maakte.** Jenny Montigny toont in de spanning binnen haar oeuvre dat onzichtbaarheid kan worden doorbroken. *De Tuinier* is daarbij niet enkel een voorstelling, maar een houding in verf — een stille ethiek van aandacht en verbondenheid. In elke toets weerklinkt respect voor de mens die werkt, en voor de natuur die hem omgeeft.

De ironie van de geschiedenis wil nu dat het figuur Montigny wegdeemstert na het overlijden van haar zogenaamde mentor. Het is pas recent dat haar werk opnieuw in de aandacht komt en men werkt aan een grote retrospectieve. Dit gaat parallel aan een andere meer

genderkritische benadering van de kunst door enkele vrouwelijke academici die ons de ogen openen voor een andere invulling en waardering van kunstenaressen die ondergesneeuwd waren. Eén daarvan hebben wij hier de gast, Mevr. Christiane Struyven. We kijken en luisteren dan ook vol belangstelling, en vooral veel nieuwsgierigheid naar haar nieuwe bevindingen.

Bibliografische referenties

Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art*. Paris: Seuil, 1992.

Bourdieu, Pierre. *La Distinction*. Paris: Minuit, 1979.

Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

Latour, Bruno. *Reassembling the Social*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?" ARTnews, 1971.

Chadwick, Whitney. *Women, Art and Society*. London: Thames & Hudson, 1990.

Struyven, Christiane. *Wie is bang voor vrouwelijke kunstenaars?* Lannoo, 2025.

Van der Stighelen, Katlijne (red.). *Vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland. 1500–1950*. Gent, Ludion, 1999.

Demeurisse, Anne-Marie. *Femmes artistes en Belgique*. Brussel: Palais des Beaux-Arts, 1980.

De Smet, Johan, *Emile Claus, 1849-1924*. Gemeentekrediet, Pandora, Snoeck-Ducacaju & zoon, Gent, 1997.