

'A VIEW OF
THE SEINE
THROUGH
THE WINDOWS
BEHIND THEM'

MARY CASSATT'S
IN THE OMNIBUS

PAMELA A. IVINSKI

**'A VIEW OF THE SEINE
THROUGH THE WINDOWS
BEHIND THEM'**

MARY CASSATTS *IN THE OMNIBUS*

Ivinski takes us back to a time in which seeing a woman sit quietly on the tram was startlingly unusual. And explores how Mary Cassatt through her painting carved out a space for women in the public sphere.

Pamela Ivinski neemt ons mee naar een tijd waarin het beeld van een vrouw in een tram nog een ongewone voorstelling was. Ze onderzoekt hoe de Amerikaanse kunstenaar Mary Cassatt door middel van haar schilderkunst een plek creëerde voor vrouwen in de publieke ruimte.

Though the American-born artist Mary Cassatt (1844-1926) included numerous images of windows in her works, she rarely used them to reveal the urban landscapes so frequently depicted by her Impressionist colleagues in France. Most of the windows in her pictures open onto generic lawn and park views, and patterned fabric or lace curtains conceal the glass panes of many of the rest. In only two images did Cassatt depict windows that offer recognizable views of Paris: the painting *Young Girl at a Window*, ca. 1882-85, and the colour print *In the Omnibus*, ca. 1890-91 (fig. 1).¹ Not surprisingly, given the close association of Impressionist modernism with Baron Haussmann's transformations of the Parisian cityscape, both of these works have been ranked among the most admired creations of late nineteenth-century French art. Nonetheless, little attention has been paid to the significance of their windows and the outdoor scenes they exhibit.

Young Girl at a Window, a representation of a pretty white-clad young woman seated by an open window overlooking the Place Pigalle, thoroughly fulfils the conditions of Impressionism's interest in moments of elegant urban leisure, captured in light-toned pigments applied with animated brushstrokes. At the same time, though this picture is painted in a style that challenged the dominant conservative aesthetic of the 1870s and 1880s, its subject generally can be taken to cohere to the centuries-old Western motif of the woman at the window as a projection of domestic harmony and conventional beauty.

In contrast, *In the Omnibus* attempts something more complicated, both in its formal language and its presentation of women and their gendered relation to the urban landscape. With the modern era being one in which, as Walter Benjamin stated, 'the street becomes room and the room becomes street', images of tram and omnibus interiors provide a rich vein for

Hoewel het werk van Mary Cassatt talloze afbeeldingen van ramen bevat, heeft ze die ramen zelden gebruikt om de stedelijke landschappen te tonen die al zo vaak vastgelegd waren door haar Franse impressionistische tijdsgenoten. De meeste ramen in haar schilderijen bieden uitzicht op generieke publieke parken of velden. Op andere wordt het glas verborgen achter kanten of bedrukte gordijnen. Slechts twee keer geven de ramen in Cassatts prenten een herkenbaar zicht op Parijs: in het schilderij *Young Girl at a Window* (ca. 1882-85) en in de kleurenprent *In the Omnibus* (ca. 1890-91) (afb. 1).¹ Gezien de hechte verwantschap tussen het impressionistische modernisme en Baron Haussmanns transformatie van Parijs, is het niet opmerkelijk dat beide werken tot de meest bejubelde voorbeelden van late negentiende-eeuwse Franse kunst behoren. Desondanks is er tot dusver weinig aandacht geweest voor het belang van de ramen in deze werken, en de stadstaferelen die ze tonen.

Young Girl at a Window is een afbeelding van een knappe, in het wit geklede jonge vrouw die gezeten bij een open raam uitkijkt op Place Pigalle. Het werk is geschilderd in een licht coloriet en met levendige toets, en sluit op die manier volkomen aan bij de typische impressionistische interesse in het vastleggen van momenten van elegante 'stadse' vrijetijdsbesteding. Hoewel de schilderijstijl van *Young Girl at a Window* daarom dus tegen de dominante, conservatieve esthetiek van de jaren 1870 en 1880 ingaat, kan het onderwerp alsnog worden beschouwd als een voorbeeld van het eeuwenoude Westerse motief van de vrouw bij het raam, als toonbeeld van huiselijke harmonie en klassieke schoonheid.

In the Omnibus, daarentegen, poogt iets complexers te bewerkstelligen, zowel in de beeldtaal als in de representatie van vrouwen en hun door gender opgelegde relatie met het stedelijk landschap. In dit moderne tijdperk, waar 'de straat de kamer wordt en de kamer de straat', zoals Walter Benjamin schreef, verschaffen afbeeldingen van interieurs van de tram en omnibus – kamers die zich door de



1 - Mary Cassatt, *In the Omnibus*, 1890-91.

inquiries regarding modernity and modernism, being windowed rooms that travel through the street.² Moreover, as a number of literary scholars have recently demonstrated, the figure of the female passenger using public transportation frequently served as the locus for debate concerning the increasing social as well as physical mobility of the bourgeois woman in the late nineteenth century.³ These studies of writings by women about the female omnibus rider explore the intersection of this figure with the modernist woman artist,

stad bewegen – een rijke bron voor onderzoek naar moderniteit en modernisme, omdat ze een uitzicht bieden op de straat.² Een aantal literatuurwetenschappers heeft bovendien onlangs aangetoond dat het afbeelden van vrouwelijke passagiers in het openbaar vervoer een belangrijke locus was voor het debat aan het einde van de negentiende eeuw over de toenemende sociale en fysieke mobiliteit van vrouwen uit de burgerklasse.³ Dit onderzoek naar geschriften van vrouwen over de vrouwelijke omnibuspassagier verkennen de raakvlakken tussen de reizigster en de modernistische

2 – Honoré Daumier,
The Omnibus, 1864.



as object of and possessor of the gaze. Though, upon first glance, Cassatt's print appears merely to depict a plausible slice of modern life represented by means of aesthetic strategies borrowed from the Japanese, a source of inspiration for many of Cassatt's contemporaries, the work also reveals an engagement with old master imagery that speaks to the increasing freedom of middle-class Western women to expand and utilize their visual field. An analysis of Cassatt's image of two women and a child seated in front of omnibus windows opening onto a view the Seine therefore allows us to better parse the relation of the bourgeois woman and the female artist to Paris, 'the place where modern vision was developed'.⁴

Omnibus interiors appear frequently in British and French art of the nineteenth-century. Early to mid-century images include J. J. Grandville's ca. 1828 illustration *Une Course d'Omnibus* and Honoré Daumier's 1864 drawing *The Omnibus* (fig. 2).⁵ Cassatt's era saw the creation of a number of lesser-known paintings, such as *Un Coin de l'Omnibus*, 1887, by Julie Delance-Feurgard and the 1895 *Bayswater Omnibus* by George William Joy.⁶ The majority of these pictures

vrouwelijke kunstenaars, die hier zowel object als subject van de *gaze* zijn: zowel toeschouwer als degene die wordt gadeslagen. Hoewel de prent van Cassatt op het eerste gezicht een alledaagse gebeurtenis uit het moderne leven uitbeeldt en hierbij gebruik maakt van het Japanse esthetische instrumentarium – een inspiratiebron voor veel van Cassatt's tijdsgenoten – toont het ook overeenkomsten met het werk van oude meesters. Dit laatste aspect geeft blijk van de toenemende vrijheid van Westerse vrouwen uit de middenklasse, die zich aangemoedigd voelden hun gezichtsveld te verbreden. Een analyse van Cassatt's beeld van twee vrouwen en een kind gezeten in een omnibus die uitzicht biedt op de Seine, stelt ons in staat de relatie tussen Parijs, 'the place where modern vision was developed', de burgervrouw en de kunstenaars beter te begrijpen.⁴

Omnibusinterieurs zijn een veelvoorkomend motief in negentiende-eeuwse Britse en Franse kunst. Tot de bekendste voorbeelden uit de periode 1800-1850 behoren J.J. Grandville's illustraties *Une Course d'Omnibus* (rond 1828) en Honoré Daumiers tekening *The Omnibus* (1864, afb. 2).⁵ In de tijd van Cassatt werden een aantal minder bekende schilderijen gemaakt, zoals *Un Coin de l'Omnibus* (1887) van

take as their subject the uncomfortable intermingling of social classes and the sexes, often to comic effect. While Cassatt's print makes reference to class distinctions between the bourgeois mother and her employee, the nursemaid, her image addresses numerous tensions inherent in late-nineteenth century Western society in addition to questions of class.⁷ Furthermore, she eliminated any question of the pursuit of erotic adventure from her print when she removed the figure of a top-hatted and cane wielding man who was crowded onto the bench next to the mother from her original preparatory drawing.⁸ And although *In the Omnibus* conforms to Impressionism's privileging of quotidian urban activities, both in aesthetic and social terms Cassatt drew upon two hugely disparate sources, Northern Renaissance Virgin and Child paintings and Japanese ukiyo-e prints, to inform her use of the compositional device of figures set against the windows of the omnibus. The end result not only moved her personal style toward the new Post-Impressionist pursuit of more abstract formal means and symbolic content, but also exhibits a sophisticated recuperation of restrictively gendered artistic tropes for the modern urban woman as well as the modern woman artist.

In the Omnibus belongs to a group of ten colour prints created by Cassatt after she became captivated with the Japanese woodblock images on view in a large Paris exhibition of 1890.⁹ Her series comprises ten scenes of women involved in everyday activities: caring for an infant, performing the toilette, fitting a dress, writing a letter, taking tea, and of course, in this one image, travelling through Paris.¹⁰ As has often been observed, these prints share formal qualities and subject matter with their Japanese antecedents. Though Cassatt did not precisely imitate the processes of woodblock printing, through etching she replicated the salient visual features of

Julie Delance-Feurgard en *Bayswater Omnibus* (1895) van George William Joy.⁶ De meerderheid van deze afbeeldingen toont op komische wijze de ongemakkelijke samenkomst van verschillende sociale klassen en sekses. Hoewel Cassatts prent verwijst naar klassenverschillen tussen een burgermoeder en haar kindermisje, biedt de afbeelding ook inzicht in andere spanningen die inherent zijn aan de late negentiende-eeuwse Westerse maatschappij.⁷ Zo verwijderde Cassatt de man met de hoge hoed en de wandelstok die in de voorstudie nog aanwezig was, om elke mogelijke suggestie van een erotische escapade te vermijden.⁸ En hoewel *In the Omnibus* voldoet aan de voorkeur die het impressionisme geeft aan het uitbeelden van het dagelijkse stadse leven, put Cassatt voor haar compositie van drie figuren tegen de achtergrond van de ramen van de omnibus zowel in esthetisch als sociaal opzicht uit twee zeer uiteenlopende bronnen – schilderijen van Madonna met Kind uit de noordelijke renaissance enerzijds, en Japanse *Ukiyo-e* anderzijds. Het resultaat brengt haar persoonlijke stijl niet alleen dichterbij de nieuwe postimpressionistische zoektocht naar meer abstracte vormmiddelen en symbolische inhoud, maar is ook een geraffineerde distantieering van beperkende, aan gender gebonden artistieke tropen, zowel die van de moderne stadse vrouw als die van de moderne kunstenaar.

In the Omnibus is één van een tiental kleurenprenten die Cassatt maakte na het zien van Japanse houtsnedes op een grote Parijse tentoonstelling in 1890.⁹ Haar serie bevat tien taferelen van vrouwen die bezig zijn met alledaagse activiteiten: voor een kind zorgen, wassen, een jurk passen, een brief schrijven, theedrinken en, natuurlijk, in deze ene afbeelding, door Parijs reizen.¹⁰ Zoals al vaker is gesteld, vertonen deze prenten in vorm en inhoud overeenkomsten met Japanse antecedenten. Hoewel Cassatt de houtsnede heeft verruild voor de etstechniek, heeft ze wel de in het oog springende visuele kenmerken van *Ukiyo-e* overgenomen: grote zwart omrande oppervlakken in egale kleuren, aandacht voor

ukiyo-e ('pictures of the floating world' in Japanese): large areas of flat colour bounded by black outlines, a decorative interest in pattern against pattern, an extreme compression of space, and a seemingly arbitrary cropping of the image that resists the Albertian notion of the picture as an imaginary window frame employed to regulate the real world through the imposition of scientific perspective.¹¹

In subject matter, too, there are many points of similarity between the intimate moments portrayed by Cassatt and the Japanese chroniclers of the 'floating world', especially Kitagawa Utamaro, as is apparent in a comparison between Cassatt's *Mother's Kiss* and Utamaro's *Portrait of a Mother Breastfeeding Her Child* (figs. 3 and 4). Yet the high degree of sexualisation of the women in ukiyo-e prints is rarely mentioned by art historians when these images are invoked in relation to Cassatt's works. The 'floating world' refers to the licensed pleasure quarters of Edo (now Tokyo), populated by entertainers, courtesans, teahouse employees, and other purveyors of leisure-time diversions. The very title of Edmond de Goncourt's 1891 monograph *Utamaro: Painter of Green Houses* identified the artist in terms of his portrayals of Edo's brothels, and in the book Goncourt extolled Utamaro's ability to represent both sexuality (including explicit heterosexual intercourse) and tender maternity, sometimes in the same image.¹² Indeed, in works like Utamaro's *Portrait of a Mother Breastfeeding Her Child*, the infant functions as a surrogate for the adult male viewer's desire.

Cassatt's colour prints of women with children, such as *Mother's Kiss*, do not completely eschew sensual experience, but focus rather on the physical intimacy between mother and child. Quite remarkably, Cassatt in her series of colour prints drew upon Eastern artworks celebrated for their appeal to the male sexual gaze and transmuted them into images not only

een combinatie van decoratieve patronen, een platte weergave van ruimte en een ogenschijnlijk arbitraire uitsnede van de afbeelding. Dit laatste aspect is in strijd met Alberti's opvatting van het schilderen als denkbeeldig raam dat de blik op de echte wereld reguleert door het opleggen van een wetenschappelijk perspectief.¹¹

Ook wat onderwerpk keuze betreft zijn er veel overeenkomsten tussen Cassatts afgebeelde intieme momenten en de Japanse chroniqueurs van de 'vlietende wereld'. Met name met Kitagawa Utamaro is de overeenkomst sprekend, wanneer zijn *Portrait of a Mother Breastfeeding Her Child* en Cassatts *Mother's Kiss* vergeleken worden (afb. 3 en 4). De sterke seksualisering van vrouwen in Ukiyo-e wordt echter zelden genoemd wanneer Cassatts werk met de Japanse prenten in verband wordt gebracht. De 'vlietende wereld' verwijst immers naar de rosse buurten van Edo (nu Tokyo), bevolkt door entertainers, courtesanes, personeel van theehuizen en andere dienstverleners in de vrijetijdsindustrie. De titel van Edmond de Goncourts verhandeling *Utamaro: Painter of Green Houses* (1891) typeert de kunstenaar op basis van zijn afbeeldingen van de bordelen in Edo. In zijn boek prijst De Goncourt Utamaro's vermogen om zowel seksualiteit (ook expliciete heteroseksuele geslachtsgemeenschap) als teder moederschap weer te geven, soms zelfs in één en dezelfde afbeelding.¹² In werken als Utamaro's *Portrait of a Mother Breastfeeding Her Child* functioneert het kind inderdaad als surrogaat voor het verlangen van de volwassen mannelijke toeschouwer.

Cassatts kleurenprenten van vrouwen met kinderen zoals *Mother's Kiss* schuwen de sensuele ervaring niet geheel maar richten zich voornamelijk op de fysieke intimiteit tussen moeder en kind. Het is opvallend dat Cassatt in haar serie kleurenprenten teruggrijpt op Oosterse kunstwerken die voornamelijk de mannelijke seksuele *gaze* aanspreken, om de prenten om te vormen tot afbeeldingen die niet alleen geschikt werden bevonden voor laat negentiende-eeuwse Westerse vrouwen,

3 - Mary Cassatt, *Mother's Kiss*, 1890-91.



considered suitable for viewing by late nineteenth-century bourgeois Western women but that were also expressive of female experience in a manner that would have been foreign to most men of her era. Indeed, when Cassatt's series of ten colour prints was first exhibited, at Galeries Durand-Ruel, Paris, in April 1891, the male critics who commented upon them were not entirely comfortable with her adaptations of ukiyo-e. Gustave Lecomte, for example,

maar die ook een vrouwelijke ervaring uitdrukten op een manier die de meeste mannen destijds nieuw was. Toen Cassatt's serie kleurenprenten voor het eerst werd tentoongesteld in Galeries Durand-Ruel in Parijs (april 1891), waren mannelijke toeschouwers het dan ook niet helemaal eens met haar bewerkingen van *Ukiyo-e*. Gustave Lecomte vond haar lijnen bijvoorbeeld onvoldoende geërotiseerd en stelde voor dat ze haar vrouwen zou portretteren met 'even more of the fine suppleness of leg seen in the

4 - Kitagawa Utamaro,
*Portrait of a Mother
Breastfeeding Her Child.*



found her lines to be insufficiently eroticized, suggesting that she give to her women 'even more of the fine suppleness of leg seen in the languorous women by certain of the island's engravers'.³³ Yet, Cassatt was certainly cognizant that most of her contemporaries would have objected had her prints depicting European women and children too closely approached ukiyo-e's penchant for eroticized maternity, particularly given the

languorous women by certain of the island's engravers'.³³ Maar Cassatt moet zich er vrijwel zeker van bewust zijn geweest dat er weinig goedkeuring zou bestaan voor haar prenten die te dicht aanleunden tegen Ukiyo-e's erotiserende weergave van moederschap, niet in het minst omdat de gehele medische wetenschap er destijds alles aan deed om vrouwelijke seksualiteit in de middenklasse te onderdrukken en het moederschap bevorderen.³⁴

great efforts of male medical and scientific figures to repress middle-class female sexuality and promote an often nearly sacralised conception of motherhood at this moment in Western history.¹⁴

Viewers in the artist's home country, a far less sexually permissive society than France, first had the opportunity to view Cassatt's set of ten colour prints at F. Keppel and Co. and H. Wunderlich's in New York during the fall of 1891. A number of critics expressed their disappointment in her refusal to cater to the heterosexual male viewer by claiming, as did a writer for the *New York Times* in October 1891, that her 'women are always ugly women, as if Miss Cassatt were of the opinion that the pretty of her sex do not deserve recording by so earnest an impressionist as she is.'¹⁵ This assertion was often repeated in American criticism of Cassatt's works, though the *New York Times* critic who noted in February 1892 that the colour prints portray figures 'one and all of the last degree of ugliness' also opined that 'the least unattractive is an omnibus interior, with mother, nurse and child on a side seat, and a view of the Seine through the windows behind them.'¹⁶

The *New York Times* reviewer of October 1891, while aware of the Japanese element in the colour prints, detected a more subtle yet nevertheless important influence, one that also served Cassatt as a means to counteract the unbridled eroticism associated with ukiyo-e: old master Madonna and Child imagery. The *Times* critic observed that the infant in Cassatt's print *The Bath* 'twists up its toes like a Christ-child by Roger van der Weyden', and upon further examination it becomes evident that the ten colour prints – and *In the Omnibus* in particular – echo a number of features common to Marian imagery by the great painters of the Northern Renaissance. The composition of three figures in front of three windows that disclose a river landscape in Cassatt's print brings to mind the tripartite loggia of van

In de herfst van 1891 was het publiek in Cassatts moederland, een maatschappij die veel minder toegeeflijk was op seksueel gebied dan Frankrijk, voor het eerst in de gelegenheid om de serie van tien kleurenprenten te bezichtigen bij F. Keppel and Co. en H. Wunderlich (beide New York). Een aantal critici was teleurgesteld in haar weigering het heteroseksuele mannelijke publiek te tonen wat het gewend was. Een schrijver voor de *New York Times* schreef in oktober 1891 bijvoorbeeld het volgende over de vrouwen van Cassatt: '[the] women are always ugly women, as if Miss Cassatt were of the opinion that the pretty of her sex do not deserve recording by so earnest an impressionist as she is.'¹⁵ Deze bewering werd vaak herhaald in Amerikaanse kritiek op haar werk, hoewel een criticus van de *New York Times*, die in februari 1892 schreef dat de figuren in Cassatts kleurenprenten 'one and all of the last degree of ugliness' waren, ook stelde dat 'the least unattractive is an omnibus interior, with mother, nurse and child on a side seat, and a view of the Seine through the windows behind them.'¹⁶

Hoewel de *New York Times*-recensent van oktober 1891 bekend was met de Japanse elementen in de prenten, bespeurde hij ook een subtielere maar niettemin belangrijke invloed van taferelen van de Madonna met haar kind. Deze invloed kwam Cassatt goed van pas om de ongebreidelde erotiek waarmee *Ukiyo-e* geassocieerd werd tegen te gaan. Het kind in Cassatts prent *The Bath* 'twists up its toes like a Christ-child by Roger van der Weyden', volgens de *Times*-criticus. Nader onderzoek wijst uit dat de tien kleurenprenten – en *In the Omnibus* in het bijzonder – een reeks elementen tentoonspreiden die kenmerkend waren voor Madonna-beeltenissen van de grote schilders van de noordelijke renaissance. Cassatts compositie van drie personages voor drie vensters die op een rivierlandschap uitzien, doet denken aan de driedelige galerij van Van der Weydens *De heilige Lucas tekent de maagd* (1435-1440) en Jan van Eycks *De maagd van kanselier Rolin*, van rond 1435 (afb. 5). Het zicht door de omnibusramen met op de achtergrond de Viaduc d'Auteuil (ook wel

der Weyden's ca. 1435-1440 *St. Luke Drawing the Virgin* as well as Jan van Eyck's ca. 1435 *The Rolin Madonna (La Vierge au Chancelier Rolin)* (fig. 5).¹⁷ The vista from the omnibus windows, with its glimpse of the Viaduc d'Auteuil (also known as the Pont du Point-du-Jour), provides a parallel to the

5 - Jan van Eyck, *The Rolin Madonna (La Vierge au Chancelier Rolin)*, ca. 1435.

Pont du Point-du-Jour genoemd) toont zich schatplichtig aan de brug in Van Eycks werk.¹⁷ Het motief van het kind dat een rond object vasthoudt is ook terug te vinden in schilderijen van Hans Memling, zoals het *Diptiek van Maarten van Nieuwenhove* (1487), waarin het Christuskind naar een appel reikt terwijl het wordt vastgehouden door de Maagd. Ook hier wordt de achtergrond gedomineerd door raampartijen of een met een boog omlijste opening.¹⁸



bridge seen in Van Eyck's work. The motif of the child holding a round object is also present in paintings by Hans Memling, such as the *Diptych of Maarten van Nieuwenhove* of 1487, in which the Christ Child reaches for or grasps an apple while being held by the Virgin in front of a window or arched opening.¹⁸

The Madonna in Western painting has been associated with both the closed window, as a symbol of her purity, and the open window, which implies continuity between the divine and mortal realms.¹⁹ Cassatt's mother figure, whose head is highlighted within the rectangular frame of the centre pane, cannot be pure in the same manner as the Virgin if she is a biological parent. However, this woman, with her serious facial expression, erect posture (as opposed to the nursemaid, who bends toward the child), high-collared dress, and gloved hand gripping a sharp-looking closed parasol, deflects the kind of sexual attention that so often served as a theme in male heterosexual depictions of the omnibus experience.

The fact that the windows in Cassatt's print provide a view of one of the newest bridges of Haussmann's Paris seems to underscore her belief that women of all classes merit the right to traverse the modern city, despite male fears about the dissolution of the boundaries between public and private spaces. Consider, for example, the text and illustrations of Emile Dartès's 1894 *Contes en Omnibus*, in which the enormous exposed breast of a wet nurse represents the transgression of these borders in the eyes of the male rider.²⁰ Cassatt's bourgeois mother is capable of enjoying an intimate, loving moment of close physical contact with her naked infant within the bedroom interior of *Mother's Kiss* while also appearing the very figure of rectitude while riding public transportation. Inside the omnibus, Cassatt's mother does not relinquish her

In de westerse schilderkunst wordt de Madonna geassocieerd met de symboliek van zowel het gesloten als het open raam. Het gesloten raam staat hierbij symbool voor haar puurheid, het open raam laat de eenheid zien tussen het goddelijke en het sterfelijke.¹⁹ Cassatt's moederfiguur, van wie het hoofd omkaderd wordt door het rechthoekige raam, kan gezien haar biologisch ouderschap niet rein zijn zoals de Heilige Maagd dat wel is. Desalniettemin ontloopt deze vrouw met haar serieuze gezichtsuitdrukking, rechte houding (in tegenstelling tot het kindermisje dat zich naar het kind toebuigt), hoog gesloten jurk en in handschoenen gestoken hand met een puntige parasol, de seksuele aandacht die in mannelijke heteroseksuele afbeeldingen van de omnibuservaring juist opmerkelijk vaak centraal staat.

Het feit dat de ramen in Cassatt's prent uitzicht bieden op één van de nieuwste bruggen van Haussmann's Parijs lijkt haar overtuiging te onderstrepen dat vrouwen van alle klassen het recht hebben om de moderne stad te doorkruisen, ondanks de mannelijke angst voor het verdwijnen van grenzen tussen het publieke en het privé domein. In de tekst en illustraties van Emile Dartès' *Contes en Omnibus* (1894) weerspiegelen de grote ontblote borsten van een min bijvoorbeeld hoe deze grenzen in de ogen van de mannelijke omnibuspassagier overschreden worden.²⁰ In Cassatt's *Mother's Kiss* beleeft een burgermoeder een intiem, liefdevol moment van fysiek contact met haar blote kind in een slaapkamerinterieur, en ook tijdens een reis met het openbaar vervoer blijft zij het toonbeeld van rechtschapenheid. In de omnibus doet de moeder geen afstand van haar status als ouder; ze blijft visueel verbonden met haar kind door de fysieke nabijheid en de herhaling van hetzelfde, in driekwart weergegeven profiel. Omdat ze het zich echter kan veroorloven om een verzorgster in dienst te hebben, die zich in de afbeelding volledig op het kind richt, kan zij haar blik hier in een willekeurige richting wenden.

Desalniettemin blijft de omnibus een kamer op wielen die de vrouw beknot op een manier

status as parent, being visually connected to her child through physical proximity and in the doubling of the three-quarter profile presentation of their faces. But because she has the means to employ a caregiver, who in this instance is depicted as completely concerned with the child, the mother is permitted to direct her gaze as she desires.

Even so, the omnibus still possesses the quality of being a room on wheels, thereby confining women in a manner unknown to the *flâneur*, who is unrestricted in his wandering of the Parisian streets and remains free to enjoy the omnibus in the same manner as the *flâneur* who travels on foot. While men were able to travel alone and unmolested on public transportation, a solitary woman risked attracting unwanted attention from male passengers, particularly at this moment when the mass manufacture of female clothing was making it more difficult to determine a woman's social class, and thus her perceived sexual availability, with a quick glance. The nurse and child serve to indicate the economic and sexual status of Cassatt's mother, providing her a degree of protection from inappropriate male advances. At the same time, the infant and her caretaker are bound to the mother, preventing her from debarking the omnibus alone and at a moment's notice as a male rider might. The room on wheels remains to some degree an interior space that confines the female rider even as it offers her new opportunities for mobility.

Furthermore, as Masha Belenky explains of Dartès's male narrator: 'What counts for him is the experience, not the destination, because of the storytelling possibilities the omnibus offers.'²¹ Cassatt's figures, though, have a purposeful air that suggests they are going somewhere, and the vigilance required when travelling with an infant reminds us of Linda Nochlin's point that childcare involves a dimension of work frequently elided with regard to representations of women under the traditional definition of Impressionism as an art depicting leisure.²² Though Cassatt herself

die de *flâneur* onbekend is. Deze laatste geniet de volledige vrijheid om over de straten van Parijs te struinen en kan op dezelfde wijze van de omnibus genieten. Vrouwen die alleen reisden liepen het risico ongewenste aandacht van mannelijke passagiers te trekken, te meer omdat de massaproductie van vrouwenkleding het destijds lastiger maakte om de sociale klasse en daarmee de seksuele beschikbaarheid van een vrouw in één oogopslag vast te stellen. Ook al zou de omnibus de mobiliteit van vrouwen in principe moeten verhogen, alsnog beknotte de kamer op wielen de vrijheid van vrouwelijke passagiers. Het kindermisje en het kind geven hier echter de seksuele status van Cassatt's moeder aan en bieden haar een bepaalde mate van bescherming tegen ongepaste mannelijke avances.

Literatuurhistoricus Masha Belenky schrijft bovendien het volgende over Dartès' - mannelijke - verteller: 'What counts for him is the experience, not the destination, because of the storytelling possibilities the omnibus offers.'²¹ Cassatt's personages hebben echter een doelbewuste uitstraling die suggereert dat zij ergens heengaan. De oplettendheid die nodig is om met een kind te kunnen reizen doet denken aan Linda Nochlin's stelling dat de zorg voor kinderen een vorm van arbeid is, en dat het impressionisme - traditioneel gezien een stroming die vrije tijd uitbeeldt - hieraan in de representatie van vrouwen vaak voorbijgaat.²² Hoewel Cassatt zelf ongetrouwd is gebleven en nooit kinderen heeft gehad, heeft haar vriendschap met mede-impressionist Berthe Morisot haar zeker geleerd dat een vrouw uit de bourgeoisie, met bedienden om haar te helpen bij de zorg voor de kinderen, zowel moeder als kunstenaar kon zijn zonder dat de sociale standaarden in het geding kwamen. In 1890 stuurde Cassatt Morisot overigens een brief over de tentoonstelling in de École des Beaux-Arts, waarin ze voorstelde om de prenten samen te gaan bekijken: 'You *must* see the Japanese come as soon as you can'.²³

Je kunt je afvragen wat Cassatt en Morisot vonden van de moederlijke taferelen die in de

remained unmarried and never had children, her friendship with fellow Impressionist Berthe Morisot surely demonstrated to her that a bourgeois woman with servants to assist in childcare could be a mother and an artist without compromising standards of social propriety. In fact, Cassatt wrote to Morisot about the 1890 exhibition at the *École des Beaux-Arts*, proposing that they view the prints together. She urged, 'You *must* see the Japanese *come as soon as you can*'.²³

One wonders what Cassatt and Morisot thought of the images of childcare on display, considering that ukiyo-e artists commonly presented the amusing and playful aspects of the experience rather than the more nuanced view the two women artists sought to capture in their own works. That Cassatt's *In the Omnibus* depicted a bridge viewed through a window—a very popular compositional device in Japanese woodblock prints—also raises the question of how much she knew of the actual lives of the courtesans in Edo's pleasure quarter.²⁴ While these women are often depicted strolling over picturesque wooden spans and seated near beautiful water vistas seen through window openings, in reality the 'floating world' districts were surrounded by moats and courtesans were not allowed to leave via bridges or any other means.²⁵ In comparison to the women of the pleasure quarter, then, Cassatt's figures possess great liberty, but still lack the same mobility granted to their male compatriots. Even if Cassatt was not personally familiar with the specific circumstances of the women of Edo's 'green houses', her use of structuring devices drawn from images of Japanese brothels alludes to an unspoken analogy between Eastern and Western spaces in which women are 'kept' by men. And by bringing the Edo courtesan into dialogue with the Madonna through her incorporation of features from Northern Renaissance Marian imagery, Cassatt addresses the impossible extremes of the demands upon women in late nineteenth-century France, with bourgeois mothers in

Beaux-Arts tentoon werden gesteld. In tegenstelling tot de kunstenaars van *Ukiyo-e*, die over het algemeen de meer amusante en speelse aspecten van de zorg voor kinderen vastlegden, hadden de twee kunstenaressen zich een meer genuanceerd beeld ten doel gesteld. Dat Cassatts *In the Omnibus* door een raam een brug toont – een populair beeld in Japans houtsnijwerk – werpt de vraag op hoeveel kennis de kunstenaress daadwerkelijk had over het leven van de courtesanes in de rosse buurten van Edo.²⁴ Hoewel deze vrouwen vaak zijn afgebeeld terwijl ze flaneren over pittoreske houten bruggetjes of zitten bij ramen die een prachtig uitzicht bieden over het water, waren de districten van de 'vlietende wereld' omringd door slotgrachten en was het de courtesanes niet toegestaan de districten te verlaten.²⁵ In vergelijking met de vrouwen uit de rosse buurten kenden Cassatts personages inderdaad meer vrijheid, toch genieten ze nog altijd niet dezelfde mate van mobiliteit als hun mannelijke landgenoten. Ook al kende Cassatt de specifieke omstandigheden van de vrouwen in Edo's 'groene huizen' niet, haar gebruik van elementen uit afbeeldingen van Japanse bordelen zinspeelt desalniettemin op een onuitgesproken analogie tussen oosterse en westerse ruimtes waarin vrouwen door mannen worden 'vastgehouden'. Door in haar prenten de courtesane uit Edo in dialoog te brengen met de heilige Madonna, kaart Cassatt de onmogelijke uitersten aan in de verwachtingen van vrouwen in het laatnegentiende-eeuwse Frankrijk. Wanneer ze de kuisheid van de huishoudelijke sfeer verlieten en het territorium van de flaneur betraden werden burgermoeders eerder als hoer dan als Madonna bestempeld.

Cassatts afbeelding van een moeder, kindermisje en kind die in de omnibus door de stad reizen, mag dan geen radicale verzetsdaad zijn, Cassatts aanpak was er niet één van revolutie als wel één van stille, soms subversieve verandering. Volgens Belenky is de manier waarop *In the Omnibus* de aanwezigheid van vrouwen in het openbaar vervoer normaliseert buitengewoon, zeker in tegenstelling tot de hysterie rond toegenomen vrouwelijke mobiliteit

particular risking being classified as being less Madonna than whore if they dared to leave the sanctity of the domestic interior for the public domain of the *flâneur*.

Cassatt's mother, nursemaid, and infant riding the omnibus through Paris may not be performing a radical act, but Cassatt's agenda was never one so much as revolutionary change as it was of quiet, sometimes quietly subversive, transformation. As Belenky explains of *In the Omnibus*, the image is extraordinary in the way it normalizes the presence of women in public spaces, in contrast to the hysteria about increased female mobility expressed in male-created portrayals of public transportation.²⁶ In her set of ten prints, Cassatt makes reference to the fact that women have traditionally been figured as objects of the gaze while simultaneously stating that women can also possess the gaze. The mother in the omnibus image, though her head is framed in the centre of the composition by a window, is also in a position to look through the window openings in order to visually possess an urban landscape more commonly considered to be the domain of the male artist/*flâneur*. This framing does not reify her status as an object of visual pleasure and as a procreator rather than creator; to the contrary, it emphasizes her act of looking. Her hat, posture, and folded parasol also bring to mind another important female figure who actively looks: Cassatt herself, as depicted in a series of images by her friend and colleague Edgar Degas that show her studying works of art in the Louvre (fig. 6).

Increased opportunities for female mobility and the serious contemplation of art were closely linked in Cassatt's biography, as an artist who left her native Pennsylvania for Europe in search of a more thorough aesthetic education. It was not until the end of the Civil War that large numbers of American women began to visit the Continent unaccompanied by men and for their own purposes rather than family or

die je aantreft in door mannen gemaakte afbeeldingen van het openbaar vervoer.²⁶ In haar prentenreeks refereert Cassatt aan het feit dat vrouwen traditioneel worden afgebeeld als onderworpen aan de *gaze*, de blik van anderen, terwijl ze tegelijkertijd stelt dat ze de *gaze* ook zelf kunnen bezitten. Hoewel haar hoofd in het midden van de compositie door een raam is omkaderd, zou de moeder in de omnibusprent bijvoorbeeld ook door de ramen kunnen kijken om visueel het stedelijk landschap te bezitten dat over het algemeen als domein van de mannelijke kunstenaar – of de *flâneur* – werd gezien. Het kader van het raam versterkt haar status als potentieel object van visueel genot niet; in tegendeel, het benadrukt haar activiteit als toeschouwer van de stad. Haar hoed, houding en ingeklapte parasol doen denken aan een andere belangrijke vrouwfiguur die actief kijkt: Cassatt zelf, in een serie prenten van vriend en collega Edgar Degas, die haar tonen terwijl ze kunstwerken bestudeert in het Louvre. (fig. 6)

De groeiende mobiliteit van de vrouw en een serieuze studie van kunst zijn in Cassatts biografie nauw met elkaar verbonden. Ze verruilde haar geboorteplaats Pennsylvania voor Europa om hier meer uitgebreid onderricht in de kunst te krijgen. Aan het eind van de Amerikaanse burgeroorlog reisden Amerikaanse vrouwen in groten getale zelfstandig naar het continent af vanwege persoonlijke doeleinden in plaats van familie- of huwelijksverplichtingen.²⁷ Cassatt kwam eind 1865 in Parijs aan en behoorde bij de eersten van deze nieuwe groep. Voordat ze zich permanent in Frankrijk vestigde reisde ze bijna een decennium alleen, met een vriendin of haar moeder, om musea te bestuderen of te studeren en te schilderen bij kunstenaars in steden als Rome, Parma, Antwerpen, Den Haag, Madrid en Sevilla. Deze uitzonderlijke periode van mobiele, naar eigen inzicht vormgegeven leertijd was niet alleen een substituut voor het kunstonderwijs dat ze in de Verenigde Staten niet kon krijgen, maar ook voor de opleiding aan de academie in Frankrijk, waarvoor ze als vrouw niet werd toegelaten. Na het zien van Cassatts reeks

spousal obligations.²⁷ Cassatt, who arrived in Paris in late 1865, was one of the first of this new group. She spent the greater part of a decade travelling alone or with a female friend or her mother, visiting museums, studying with local artists, and painting in cities including Rome, Parma, Antwerp, The Hague, Madrid, and Seville before settling permanently in France in 1876. This extraordinary period of itinerant, self-guided apprenticeship not only substituted for the artistic education she was unable to receive in the U.S. but also for the

kleurenprenten in 1891, verklaarde de Franse criticus Gustave Geffroy: 'It is evident, and the artist knows it well, that there are resemblances here to Japanese works, and to those of Utamaro above all. But there is also a newness of vision here, an adaptation of these processes to modern spectacles.'²⁸ Ondanks alle 'newness' is Cassatts visie in deze werken gegrond in de Europese kunsttraditie, die ze gebruikt om demogelijke controverse te temperen die kan ontstaan rond een westerse kunstenares die put uit geërotiseerde Ukiyo-e prenten. In een tijd waarin het symbolisme een nieuwe impuls had



6 - Edgar Degas, *Au Louvre: La Peinture (Mary Cassatt)*, ca. 1879-80.

training she was denied at the Academy in France because she was a woman.

Upon viewing the set of ten colour prints in 1891, French critic Gustave Geffroy declared: 'It is evident, and the artist knows it well, that there are resemblances here to Japanese works, and to those of Utamaro above all. But there is also a newness of vision here, an adaptation of these processes to modern spectacles.'²⁸ For all its 'newness', Cassatt's vision in these works is grounded in European art tradition, which she utilized to temper the controversial aspects of a Western female artist employing eroticized ukiyo-e prints as an aesthetic source and also to make a claim to her legitimacy as an heir to the old masters, despite her sex, at a moment when the Symbolist current in art in particular had given new impetus to an engagement with religious imagery of the past.²⁹

If, as Jonathan Crary claims, 'vision in the nineteenth century was inseparable from transience – that is, from the new temporalities, speeds, experiences of flux and obsolescence, a new density and sedimentation of the structure of visual memory', *In the Omnibus* speaks to this range of optical experience in modernity, attentive to novelty yet steeped in history.³⁰ Cassatt's windows offer us the bourgeois woman as possessor of the gaze as well as its object, as potential artistic creator as well as procreator, able to draw upon centuries of European art historical convention as well as recently popularized Eastern modes of representation to depict subtleties of and shifts in modern female experience not adequately explored by male artists.

Though the composition of the print, with its monumental central group (reminiscent also of old master images of the Virgin and Child with St. Anne), at first glance implies a static, idealized world in which woman can aspire to no other role than mother or nursemaid, the perspective lines of the omnibus interior move toward a convergence point to the left of the scene while the mother's gaze looks right, denoting motion. The view of the

gegeven aan de hang naar religieuze beelden uit het verleden, gebruikt Cassatt de kunsthistorische traditie ook om haar positie als erfgenaam van de oude meesters, ondanks haar sekse, te legitimeren.²⁹

'Vision in the nineteenth century was inseparable from transience—that is, from the new temporalities, speeds, experiences of flux and obsolescence, a new density and sedimentation of the structure of visual memory', zo betoogt Jonathan Crary. *In The Omnibus* brengt deze diverse optische ervaringen in beeld: het werk heeft oog voor het nieuwe en is tegelijkertijd geworteld in traditie.³⁰ Cassatts ramen positioneren de burgervrouw tegelijkertijd als bezitter en object van de *gaze*, als artistiek schepper én als moeder, in staat om zowel uit eeuwenoude Europese artistieke conventies gepopulariseerde oosterse vormen van representatie te putten om subtiliteiten van en verschuivingen in, de eigentijdse vrouwelijke beleving af te beelden, die niet afdoende werden verkend door mannelijke kunstenaars.

In eerste instantie lijkt de compositie van de prent, met de personages in het midden gegroepeerd (in de stijl van de beelden van de oude meesters van de Maagd en Kind met Sint Anna), een statische geïdealiseerde wereld te impliceren waarin vrouwen geen andere ambities kunnen hebben dan moeder of kindermisje te zijn. De perspectieflijnen van het omnibusinterieur convergeren echter op een punt links van het tafereel, terwijl de blik van de moeder naar rechts is gericht en zo dynamiek uitbeelddt. Ook het uitzicht door de ramen op de Viaduc d'Auteuil suggereert beweging en wijst erop dat Cassatts omnibus over een parallelle brug de Seine oversteekt. Zowel binnen als buiten de afbeeldingen staan de functies van toeschouwer en beschouwer niet langer vast. Cassatts gebruik van het raam genereert betekenis op een manier die indicatief is voor de groeiende spanning tussen, en de vruchtbare vermenging van, ogenschijnlijk tegengestelde begrippen zoals heilig en profaan, Madonna en courtesane, oost en west, moeder en kunstenaar, oude meesters en avant-garde, mannelijk

Viaduc d'Auteuil through the windows signifies that Cassatt's omnibus traverses a parallel bridge over the Seine, further suggesting movement. The viewer of the image and the viewer/viewed within the image are thus no longer fixed; Cassatt's use of the window device opens the work's potential meanings in a manner indicative of the growing tensions between as well as productive intermingling of purportedly binary terms such as sacred and profane, Madonna and courtesan, East and West, procreator and creator, old master and avant-garde, male and female. The ultimate destination and destiny of Cassatt's figures may be unknown, but in a culture of modernity in which freedom and mobility were increasingly intertwined, at least her figures are moving. ●

PAMELA A. IVINSKI, an independent scholar, received her Ph.D. in art history from the City University of New York in 2003. For nearly 25 years she has been associated with the Mary Cassatt Catalogue Raisonné and lectures internationally on the artist. She is currently preparing books on Cassatt and on Italian café culture.

en vrouwelijk. De uiteindelijke bestemming van Cassatts personages mag onbekend zijn, in een moderne cultuur waarin vrijheid en mobiliteit steeds meer vervlochten raakten, waren ze in ieder geval in beweging. ●

PAMELA A. IVINSKI is onafhankelijk onderzoeker. In 2003 doceerde ze in kunstgeschiedenis aan de City University of New York. Invinski houdt zich al bijna vijftientig jaar bezig met een catalogue raisonné over Mary Cassatt en houdt in binnen- en buitenland lezingen over deze kunstenaars. Momenteel werkt ze aan uitgaves over Cassatt en Italiaanse cafécultuur.

Vertaald door: Bart Verbunt

IMAGES

- 1 ● Mary Cassatt, *In the Omnibus*, 1890-91, drypoint and aquatint on paper, 36.7 x 26.7 cm. Courtesy of Adelson Galleries, New York.
- 2 ● Honoré Daumier, *The Omnibus*, 1864, ink, watercolour, and black lithographic crayon on paper, 21.2 x 30.2 cm. The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, commissioned by William T. Walters, 1864. Photo © The Walters Art Museum, Baltimore.
- 3 ● Mary Cassatt, *Mother's Kiss*, 1890-91, drypoint and aquatint on paper, 34.87 x 22.9 cm. Courtesy of Adelson Galleries, New York.
- 4 ● Kitagawa Utamaro, *Portrait of a Mother Breastfeeding Her*

Child, from the series 'Twelve Types of Beautiful Women with Landscapes of Famous Places', colour woodblock print. Private Collection. Photo © Christie's Images, The Bridgeman Art Library.

- 5 ● Jan van Eyck, *The Rolin Madonna (La Vierge au Chancelier Rolin)*, ca. 1435, oil on panel, 66 x 62 cm. Musée du Louvre, Paris, France. The Bridgeman Art Library.
- 6 ● Edgar Degas, *Au Louvre: La Peinture (Mary Cassatt)*, ca. 1879-80, etching and aquatint on paper, 36.1 x 26.5 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, Yale University Purchase, (1949.4). Image © Yale University Art Gallery.

AFBEELDINGEN

- 1 ● Mary Cassatt, *In the Omnibus*, 1890-91, droge naald en aquatint op papier, 36,7 x 26,7 cm. Met dank aan Adelson Galleries, New York.
- 2 ● Honoré Daumier, *The Omnibus*, 1864, inkt, aquarel en zwart lithografisch waskrijt op papier, 21,2 x 30,2 cm. The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, in opdracht van William T. Walters, 1864. Foto © The Walters Art Museum, Baltimore.
- 3 ● Mary Cassatt, *Mother's Kiss*, 1890-91, droge naald en aquatint op papier, 34,87 x 22,9 cm. Met dank aan Adelson Galleries, New York.
- 4 ● Kitagawa Utamaro, *Portrait of a Mother Breastfeeding Her*

Child, from the series 'Twelve Types of Beautiful Women with Landscapes of Famous Places', kleurenblokdruk. Privécollectie. Foto © Christie's Images, The Bridgeman Art Library.

- 5 ● Jan van Eyck, *La Vierge au Chancelier Rolin [De maagd van kanselier Rolin]*, ca. 1435, olieverf op paneel, 66 x 62 cm. Musée du Louvre, Parijs, Frankrijk. The Bridgeman Art Library.
- 6 ● Edgar Degas, *Au Louvre: La Peinture (Mary Cassatt)*, ca. 1879-80, ets en aquatint op papier, 36,1 x 26,5 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, Yale University Purchase, (1949.4). Beeld © Yale University Art Gallery.

ENDNOTES

- 1 ● M. Cassatt, *Young Girl at a Window*, ca. 1882-1885, oil on canvas, 100.5 x 64.8 cm, Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C. A very similar composition of a woman at this window appears in the softground etching *On the Balcony*: see A. D. Breeskin, *Mary Cassatt. A Catalogue Raisonné of the Graphic Work*, 2nd ed., Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1979, pp. 56, 125, as cat. no. 120.
- 2 ● W. Benjamin, *Das Passagen-Werk* (1982), trans. by H. Eiland and K. McLaughlin, prepared on the basis of the German volume edited by R. Tiedemann as: *The Arcades Project*, Cambridge, MA: Belknap Press, 1999, p. 406.
- 3 ● This essay is greatly indebted to the following texts discussing female omnibus riders: M. Belenky, 'From Transit to *Transitoire*. The Omnibus and Modernity', in: *Nineteenth-Century French Studies* 35:2 (Winter 2007), pp. 408-23 and M. Belenky, 'Transitory Tales. Writing the Omnibus in Nineteenth-Century Paris', in: *Dix-Neuf* 16:3 (November 2012), pp. 283-303; R. A. G. Smith, 'Frame. The Interior Woman Artist-Observer in Modernity', Ph.D. diss., University of Michigan, 2009; A. P. Vadillo, *Women Poets and Urban Aestheticism. Passengers of Modernity*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.
- 4 ● J. H. Rubin, *Impressionism and the Modern Landscape. Productivity, Technology, and Urbanization from Manet to Van Gogh*, Berkeley: University of California Press, 2008, p. 17.
- 5 ● J. J. Grandville, *Une Course d'Omnibus*, ca. 1828, ink and graphite on paper, 18.8 x 19.9 cm, Walters Art Museum, Baltimore, MD.
- 6 ● J. Delance-Feurgard, *Un Coin de l'Omnibus*, 1887, oil on canvas, 99.1 x 160 cm, private collection; G. W. Joy, *The Bayswater Omnibus*, 1895,

oil on canvas, 140 x 194 cm, Museum of London.

- 7 ● For significant analyses of Cassatt's images in terms of social class, see: G. Pollock, *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, London and New York: Thames and Hudson, 1998.
- 8 ● M. Cassatt, *In the Omnibus*, 1889-1890, black chalk and graphite on paper, 37.9 x 27.1 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.
- 9 ● *Exposition de la Gravure Japonaise à l'École Nationale des Beaux-Arts à Paris du 25 avril au 22 mai*, exh. cat., Paris: Imprimerie Chaix, 1890.
- 10 ● Illustrations of the entire set of ten prints and an extremely thorough technical discussion of the process of their creation can be found in N. M. Mathews and B. S. Shapiro, *Mary Cassatt. The Colour Prints*, New York: Harry N. Abrams in association with Williams College Museum of Art, 1989, exh. cat. National Gallery of Art, Washington, D.C. and Museum of Fine Arts, Boston, 1989, Williams College Museum of Art, Williamstown, MA, 1990.
- 11 ● For brief but useful summaries of the history of the window motif in Western art, see *The Window in Twentieth-Century Art*, Purchase, NY: State University of New York at Purchase, 1986, exh. cat. Neuberger Museum, Purchase, 1986-1987, Contemporary Arts Museum, Houston, TX, 1987, especially the essays by S. N. Blum, 'The Open Window: A Renaissance View', pp. 9-16, and S. Delehanty, 'The Artist's Window', pp. 17-28.
- 12 ● E. de Goncourt, *Outamarou. Le Peintre des Maisons Vertes*, Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 56.

EINDNOTEN

- 1 ● M. Cassatt, *Young Girl at a Window*, ca. 1882-1885, olieverf op doek, 100,5 x 64,8 cm, Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C. Een vergelijkbare compositie van een vrouw bij een raam is te zien in de ets *On the Balcony*: zie: A. D. Breeskin, *Mary Cassatt. A Catalogue Raisonné of the Graphic Work*, 2de editie., Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1979, pp. 56, 125, cat. nr. 120.
- 2 ● W. Benjamin, *Das Passagen-Werk* (1982), vert. door H. Eiland en K. McLaughlin, op basis van de Duitse editie geredigeerd door R. Tiedemann: *The Arcades Project*, Cambridge, MA: Belknap Press, 1999, p. 406.
- 3 ● Dit essay is grotendeels tot stand gekomen dankzij de volgende teksten waarin de vrouwelijke omnibuspassagier wordt besproken: M. Belenky, 'From Transit to *Transitoire*. The Omnibus and Modernity' in: *Nineteenth-Century French Studies* 35:2 (winter 2007), pp. 408-23; M. Belenky, 'Transitory Tales. Writing the Omnibus in Nineteenth-Century Paris' in: *Dix-Neuf* 16:3 (november 2012), pp. 283-303; R. A. G. Smith, 'Frame. The Interior Woman Artist-Observer in Modernity', proefschrift, University of Michigan, 2009; en A. P. Vadillo, *Women Poets and Urban Aestheticism. Passengers of Modernity*, Basingstoke, VK en New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- 4 ● J. H. Rubin, *Impressionism and the Modern Landscape. Productivity, Technology, and Urbanization from Manet to Van Gogh*, Berkeley: University of California Press, 2008, p. 17.
- 5 ● J. J. Grandville, *Une Course d'Omnibus*, ca. 1828, inkt en grafiet op papier, 18,8 x 19,9 cm, Walters Art Museum, Baltimore, MD.
- 6 ● Delance-Feurgard, *Un Coin de l'Omnibus*, 1887, olieverf op doek, 99,1 x 160 cm, privécollectie; G. W. Joy, *The Bayswater Omnibus*, 1895, olieverf op doek, 140 x 194 cm, Museum of London.
- 7 ● Voor relevante analyses van Cassatts beelden en hoe ze referen aan sociale klasse, zie: G. Pollock, *Mary Cassatt. Painter of Modern Women*, Londen en New York: Thames & Hudson, 1998.
- 8 ● M. Cassatt, *In the Omnibus*, 1889-1890, zwart krijt en grafiet op papier, 37,9 x 27,1 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.
- 9 ● *Exposition de la Gravure Japonaise à l'École Nationale des Beaux-Arts à Paris du 25 avril au 22 mai*, tent. cat., Parijs: Imprimerie Chaix, 1890.
- 10 ● Illustraties van de complete serie van tien prenten en een zeer gedetailleerde technische analyse van het maakproces is te vinden in: N. M. Mathews en B. S. Shapiro, *Mary Cassatt. The Color Prints*, New York: Harry N. Abrams in samenwerking met Williams College Museum of Art, 1989, tent. cat. National Gallery of Art, Washington, D.C. en Museum of Fine Arts, Boston, 1989, Williams College Museum of Art, Williamstown, MA, 1990.
- 11 ● Voor bondige maar bruikbare overzichten van de geschiedenis van het raammotief in westerse kunst, zie *The Window in Twentieth-Century Art*, Purchase, NY, State University of New York in Purchase, 1986, exh. cat. Neuberger Museum, Purchase, 1986-1987, Contemporary Arts Museum, Houston, TX, 1987, met name de essays door S. N. Blum, 'The Open Window: A Renaissance View', pp. 9-16, en S. Delehanty, 'The Artist's Window', pp. 17-28.
- 12 ● E. de Goncourt, *Outamarou. Le Peintre des Maisons Vertes*, Parijs: Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 56.
- 13 ● G. Lecomte, 'A Coté des Peintres-Graveurs', *L'Art dans les Deux Mondes*, 8 april 1891, p. 261.

- 13 • G. Lecomte, 'A Coté des Peintres-Graveurs', in: *L'Art dans les Deux Mondes*, 8 April 1891, p. 261.
- 14 • See, for instance, the writings of such figures as Alfred Fouillée and Charles Hacks in France, Paolo Mantegazza in Italy, and S. Weir Mitchell in the United States.
- 15 • 'Coloured Prints by Miss Cassatt', in: *New York Times*, 3 October 1891, s.p.. Access through www.nypl.org, on 2 April 2014.
- 16 • 'The Woman's Art Club', in: *New York Times*, 26 February 1892, s.p.. Access through www.nypl.org, on 2 April 2014.
- 17 • R. van der Weyden, *St. Luke Drawing the Virgin*, ca. 1435-40, oil and tempera on panel, 137.5 x 110.8 cm, Museum of Fine Arts, Boston.
- 18 • H. Memling, *Diptych of Maarten Nieuwenhove*, 1487, oil on panel, 52 x 41.5 cm (each), Memlingsmuseum, Sint-Janshospitaal, Bruges.
- 19 • Blum, op. cit. (note 11), p. 10.
- 20 • E. Dartès, *Contes en Omnibus*, Paris: Flammarion, 1894, is analyzed in Belenky (2012), op. cit. (note 3); on this point about the wet nurse, see p. 296.
- 21 • Belenky (2012), op. cit. (note 3), p. 286.
- 22 • L. Nochlin, 'Morisot's *Wet Nurse*. The Construction of Work and Leisure in Impressionist Painting', in: *Perspectives on Morisot*, T.J. Edelstein (ed.), New York: Hudson Hills Press in association with the Mount Holyoke College Art Museum, 1990, pp. 91-102.
- 23 • Letter from Mary Cassatt to Berthe Morisot, Paris, [April 1890], in: *Cassatt and Her Circle: Selected Letters*, N.M. Mathews (ed.), New York: Abbeville Press, 1984, p. 214 (original in French, trans. by Mathews, emphasis in original).
- 24 • For example, see: K. Utamaro, *Enjoying the Cool Evening Breeze on and under the Bridge*, ca. 1800, ink and colour on three sheets of paper, 38.1 x 75.6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York; and Katsushika Hokusai, *Yoshida on the Tōkaidō (Tōkaidō Yoshida)*, from the series *Thirty-six Views of Mount Fuji (Fugaku sanjūrokkei)*, ca. 1830-1832, ink and colour on paper, 26.4 x 38.4 cm., The Metropolitan Museum of Art, New York.
- 25 • T. Screech, *Sex and the Floating World. Erotic Images in Japan 1700-1820*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999, pp. 237-38.
- 26 • Belenky (2012), op. cit. (note 3), p. 298.
- 27 • On female travelers from the United States, see M. S. Schriber, *Writing Home. American Women Abroad, 1830-1920*, Charlottesville and London: University of Virginia Press, 1997.
- 28 • G. Geffroy, 'Pastellistes et Peintres-Graveurs 28 avril 1891' (1891), reprinted in: *La Vie Artistique*, vol. 1, Paris: E. Dentu, 1892, p. 316. (author's translation)
- 29 • At Galeries Durand-Ruel in Paris in 1891 Cassatt exhibited two paintings and two pastels that were explicitly linked by French critics to early Italian Renaissance Madonnas. See, for example, Mary Cassatt, *The Caress*, 1890-1891, pastel on paper, 74.3 x 60.3 cm, New Britain Museum of American Art, New Britain, Connecticut.
- 30 • J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1990), London and Cambridge, MA: MIT Press, 1992, pp. 20-21.
- 14 • Zie bijvoorbeeld de geschriften van Alfred Fouillée en Charles Hacks in Frankrijk, Paolo Mantegazza in Italië, en S. Weir Mitchell in de Verenigde Staten.
- 15 • Anoniem, 'Colored Prints by Miss Cassatt', *New York Times*, 3 oktober 1891.
- 16 • Anoniem, 'The Woman's Art Club', *New York Times*, 26 februari 1892.
- 17 • R. van der Weyden, *St. Luke Drawing the Virgin*, ca. 1435-40, olie en tempera op paneel, 137,5 x 110,8 cm, Museum of Fine Arts, Boston.
- 18 • H. Memling, *Diptych of Maarten Nieuwenhove*, 1487, olie op paneel, 52 x 41,5 cm (per paneel), Memlingsmuseum, Sint-Janshospitaal, Brugge.
- 19 • Blum, op. cit. (noot 11), p. 10.
- 20 • E. Dartès, *Contes en Omnibus*, Parijs: Flammarion, 1894, wordt besproken in Belenky (2012), op. cit. (noot 3); over dit aspect van de natte zuster, zie p. 296.
- 21 • Belenky (2012), op. cit. (noot 3), p. 286.
- 22 • L. Nochlin, 'Morisot's *Wet Nurse*. The Construction of Work and Leisure in Impressionist Painting' in: T. J. Edelstein (red.), *Perspectives on Morisot*, New York: Hudson Hills Press in samenwerking met het Mount Holyoke College Art Museum, 1990, pp. 91-102.
- 23 • Brief van Mary Cassatt aan Berthe Morisot, Parijs, (april 1890), in: N. M. Mathews (red.), *Cassatt and Her Circle: Selected Letters*, New York: Abbeville Press, 1984, p. 214 (origineel in het Frans, vert. Mathews, accentuatie in het origineel).
- 24 • Zie bijvoorbeeld: K. Utamaro, *Enjoying the Cool Evening Breeze on and under the Bridge*, ca. 1800, inkt en verf op drie vellen papier, 38,1 x 75,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York; en Katsushika Hokusai, *Yoshida on the Tōkaidō (Tōkaidō Yoshida)*, uit de serie *Thirty-six Views of Mount Fuji (Fugaku sanjūrokkei)*, ca. 1830-1832, inkt en verf op papier, 26,4 x 38,4 cm., The Metropolitan Museum of Art, New York.
- 25 • T. Screech, *Sex and the Floating World. Erotic Images in*
- Japan 1700-1820*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999, pp. 237-38.
- 26 • Belenky (2012), op. cit. (noot 3), p. 298.
- 27 • Over vrouwelijke reizigers vanuit de V.S., zie M. S. Schriber, *Writing Home. American Women Abroad, 1830-1920*, Charlottesville en Londen: University of Virginia Press, 1997.
- 28 • G. Geffroy, 'Pastellistes et Peintres-Graveurs 28 avril 1891' (1891), herdruk in: *La Vie Artistique*, vol. 1, Paris: E. Dentu, 1892, p. 316 [vertaling: auteur].
- 29 • Cassatt stelde in Galeries Durand-Ruel (Parijs, 1891) twee schilderijen en twee pastellen tentoon die door Franse critici uitdrukkelijk werden verbonden aan Italiaanse Madonna's uit de vroege renaissance. Zie bijvoorbeeld Mary Cassatt, *The Caress*, 1890-1891, pastel op papier, 74,3 x 60,3 cm, New Britain Museum of American Art, New Britain, Connecticut.
- 30 • J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1990), Londen en Cambridge, MA: MIT Press, 1992, pp. 20-21.