



# De inrichting van het atelier van de beeldhouwer Bart van Hove

• MAYKEN JONKMAN •

Detail van afb. 2.

Onlangs verwierf het Rijksmuseum diverse gipsen, krantenberichten, foto's en andere documentatie uit de nalatenschap van de beeldhouwer Bart van Hove (1850-1914).<sup>1</sup> Een van die foto's werd in juni 1903 gemaakt door Sigmund Löw (1845-1910), eigenaar van het Amsterdamse atelier S. Herz (afb. 1). Het portret is onderdeel van een serie met bekende schilders en beeldhouwers, onder wie Isaac Israëls, Jacob Maris, Hendrik Willem Mesdag en Thérèse Schwartze.<sup>2</sup> Die reeks is echter – voorzover bekend – nooit gepubliceerd. Een van de foto's duikt in 1906 op in het tijdschrift *De Prins der Geïllustreerde Bladen* en het is mogelijk dat ditzelfde blad enkele uitsnedes van de foto's gebruikte bij artikelen over kunstenaars.<sup>3</sup> *De Prins* plaatste in 1903 op een voorpagina weliswaar een fotoportret van Van Hove, maar de maker daarvan is onbekend. De stijl van fotograferen verschilt in zoverre met die van Löw dat de opname van onderaf is gemaakt en dat er weinig omgeving op te zien is. Uit de kalender achter Van Hoves hoofd blijkt dat het hier om een latere opname gaat, namelijk uit september of december van hetzelfde jaar.

Löw heeft geprobeerd in elke foto de kunstenaar prominent in beeld te brengen en tegelijkertijd een goed overzicht te geven van de ruimte van het atelier en de kunstwerken die aan-

wezig waren. Hij maakte over het algemeen gebruik van een vlakke verlichting en een frontaal aanzicht. Dit was toen een gebruikelijke wijze van fotograferen als de opnamen waren bedoeld voor publicatie in een tijdschrift. Hierdoor komt de serie ateliervoorstellingen – vanuit een 21ste-eeuws standpunt – enigszins eentonig over. Als de foto's echter inhoudelijk worden bestudeerd, dan leveren ze een rijkdom aan informatie op over de praktijk van de kunstenaar en de manier waarop hij of zij het atelier inrichtte.

De fotograaf maakte op 26 juni 1903 tijdens zijn bezoek aan het atelier aan de Tweede Constantijn Huygensstraat 81 in Amsterdam – waar Van Hove van 21 april 1899 tot en met 16 april 1904 stond ingeschreven – minstens vier opnamen, die onderling enigszins verschillen.<sup>4</sup> Zo zien we de beeldhouwer zittend achter zijn bureau of poserend bij een beeld op een bok, en staan enkele beelden en gipsen steeds net op een andere plaats (afb. 2). Het atelier heeft één symmetrisch ingerichte wand. Bovenaan hangt een gipsen model voor het frontispice van de oude Amsterdamse stadsschouwburg, daaronder staat in het midden, op een ereplaats, het borstbeeld van Johannes Bosboom. Boven dit kunstwerk hangt een krans met linten, mogelijk een lauwerkrans. Links wordt



## Afb. 1

SIGMUND LÖW,  
Bart van Hove zittend  
in zijn atelier aan de  
Tweede Constantijn  
Huygensstraat 81 te  
Amsterdam, 26 juni  
1903. Foto Rijksbu-  
reau voor Kunsthisto-  
rische Documentatie,  
Den Haag.

het beeld geflankeerd door een boekenkast waarin leren banden zijn opgeborgen, rechts staan op enkele planken aan de muur allerlei voorstudies van Van Hoves werken. Zo is een model van het allegorische groepje putti te zien dat sinds enige jaren weer op de Stadsschouwburg van Amsterdam prijkt.<sup>5</sup> Aan de muur hangen verder tapijten en er ligt er nog een op de grond bij zijn bureau. Op het laatste staan onder meer een droogboeket, foto's in lijstjes en enkele stukken Imari-porselein. Zijn meubelen, waaronder een portefeuillestandaard, zijn neorenaissancistisch. Daarnaast is in het atelier een groot gedeelte van het oeuvre van Van Hove te zien, waaronder een aantal van zijn meest succesvolle werken: de *Primavera*, *Orion*, een model voor het monument van Jan van Schaffelaar dat in 1903 in Barneveld werd onthuld, een terracotta uitvoering van een figuurstudie voorstellende koningin-moeder Emma en een buste van koningin Wilhelmina. De beelden zijn artistiek gearrangeerd en de meubels en bokken waarop ze zijn neergezet zijn hier en daar smaakvol bedekt met lappen fluweel.

Uit de foto's die Löw maakte, blijkt dat Van Hove uitgebreid aandacht besteedde aan de manier waarop zijn kunstwerken aan het publiek werden getoond. Dat zou een aanwijzing kunnen zijn dat de gefotografeerde ruimte een zogenaamd salon- of bezoekers-atelier was en dat hij er wellicht nog een aparte werkplaats op nahield. Een salonatelier werd in de 19de eeuw vaak gebruikt om geïnteresseerde bezoekers te ontvangen en om voltooide kunstwerken tentoon te stellen. Kunstenaars waren in veel gevallen niet geneigd hun werk in de ontwerpfase te tonen – uit angst voor kritiek en opmerkingen die hen zouden kunnen beïnvloeden – en een aparte ontvangstruimte bood dan uitkomst.<sup>6</sup> Zo'n vertrek was bijvoorbeeld bekend van de woning van de beeldhouwer Guillaume de Groot (1839-1922), ooit gelegen aan de Brus-

selse Louizalaan. Het salonatelier bevond zich op de begane grond, evenals een aantal woonvertrekken van de kunstenaar, waardoor het gemakkelijk was om er gasten te ontvangen. Als werkplaats was deze ruimte ook niet geschikt: de beeldhouwer werd geregeld benaderd voor monumentale sculpturen en die konden – als ze eenmaal voltooid waren – niet meer door de deuren naar buiten. Toen het huis nog in aanbouw was, benutte de architect daarom een niveauverschil in het terrein om een lager gelegen werkplaats aan te brengen waaruit de werken wel gemakkelijk vervoerd konden worden.

Dat Van Hove inderdaad twee ateliers kan hebben gehad, lijkt te worden bevestigd door een intiem, spontaan gemaakt fotoportretje van hem, dat eveneens onderdeel is van de recente verwerving van het Rijksmuseum.<sup>7</sup> In tegenstelling tot de geposeerde houding die hij aannam in de reeds besproken foto's is hij hier afgebeeld terwijl hij, staand op een kist, een gipsen plaquette aan de wand hangt (afb. 3). De muur hangt vol met gipsafgietsels, maar opvallend is dat bijna geen enkel van zijn hand is. Te zien is voornamelijk traditioneel studiemateriaal, zoals handen, voeten en andere lichaamsdelen. Deze foto lijkt daarom een gedeelte van Van Hoves werkatelier te laten zien: in een salonatelier werd het werk- en studiemateriaal immers niet getoond. Dat het om zijn eigen werkruimte gaat en niet die van een ander, is af te leiden uit het terracotta beeldje van Johan de Witt – wél door Van Hove gemaakt – links op een bankje.<sup>8</sup> Dat staat eveneens op de foto's van Löw, namelijk op het bureau. Bouwtekeningen en contemporaine afbeeldingen van het pand waar Van Hove zijn atelier had, en die op dit punt duidelijkheid zouden kunnen verschaffen, zijn helaas niet terug te vinden.

Als we de opnamen van Löw nauwkeuriger bestuderen, dan zijn er genoeg aanwijzingen om te concluderen dat wel degelijk steeds het werk-

## Afb. 2

SIGMUND LÖW,  
Bart van Hove staand  
in zijn atelier aan de  
Tweede Constantijn  
Huygensstraat 81 te  
Amsterdam, 26 juni  
1903. Rijksmuseum,  
Amsterdam.



Afb. 3  
Anoniem, Bart van  
Hove in zijn atelier.  
Rijksmuseum,  
Amsterdam.

atelier (en niet een bezoekerssalon) van Van Hove is gefotografeerd. Op de vloer liggen namelijk resten van kalk en klei. Ook de (natte) lap gedrapeerd over de dwarsleggers van de bok waarop een borstbeeld van klei staat – voorstellende G.J.A. Webb<sup>9</sup> – duidt aan dat in deze ruimte werd gewerkt (afb. 2). Het feit dat Van Hove dit nog niet geheel voltooide beeld toonde, wijst er overigens op dat hij kennelijk niet huisverig was voor de reacties van het publiek. Interessant is het verschil met de eerste afbeelding, waar Van Hove aan zijn bureau zit met een keurig jasje aan en waar een kleed op de grond ligt. Dit keer draagt Van Hove een langere stofjas met vlekken, vermoedelijk zijn werkkleding, klaar om aan de slag te gaan. Het tapijt is niet langer zicht-

baar; waarschijnlijk is het opgerold om het niet vuil te laten worden.

Toch had Van Hove zijn atelier met zorg ingericht en stonden kwetsbare objecten open en bloot in de ruimte. Dat hij niet bang was dat ze ondergestoft of beschadigd zouden raken, heeft waarschijnlijk te maken met zijn manier van werken: Van Hove boetseerde zijn beelden in klei of was en liet anderen zijn modellen uitvoeren in steen.<sup>10</sup> Dat betekende dat er relatief weinig stof in het atelier vrijkwam en dat hij zich geen zorgen hoefde te maken over rondvliegende stukken steen. Deze manier van werken was in de 19de eeuw vrij gebruikelijk: bijna alle hout- en steensculptuur werd gerealiseerd met behulp van indirecte technieken en veel van de bekendste beeldhouwers hebben zelfs nooit een beitel of een guts aangeraakt. De vertaling van hun werk werd overgelaten aan assistenten.<sup>11</sup> Van Hove was overigens al vroeg een bekend modelleur. Hij kreeg in 1878 als student van koning Willem III de opdracht om twee kariatiden te ontwerpen voor de kunstzaal van paleis Het Loo, voorstellende de *Comedie* en het *Drama*.<sup>12</sup> Dankzij de Prix de Rome kreeg Van Hove de mogelijkheid door Italië te reizen en plaatsen als Florence en Rome te bezoeken. Zijn naam werd gevestigd toen hij werd aangenomen als een van de beeldhouwers voor het huidige Rijksmuseumgebouw, dat in 1885 werd voltooid. In 1883 werd hij als docent figuurboetseren aangesteld bij de Quellinusschool te Amsterdam, naast Emile Bourgonjon (1841-1927) die les gaf in decoratieve beeldhouwkunst en praktische bewerking van materialen. Vanaf 1900 tot aan zijn dood in 1914 was Van Hove hoogleraar beeldhouwkunst aan de Rijksacademie; de praktijk van het beeldhouwen was daar stilaan van het rooster verdwenen, en het is ook nog maar de vraag hoeveel Van Hove eigenlijk wist van het punteren, boren en hakken.<sup>13</sup>

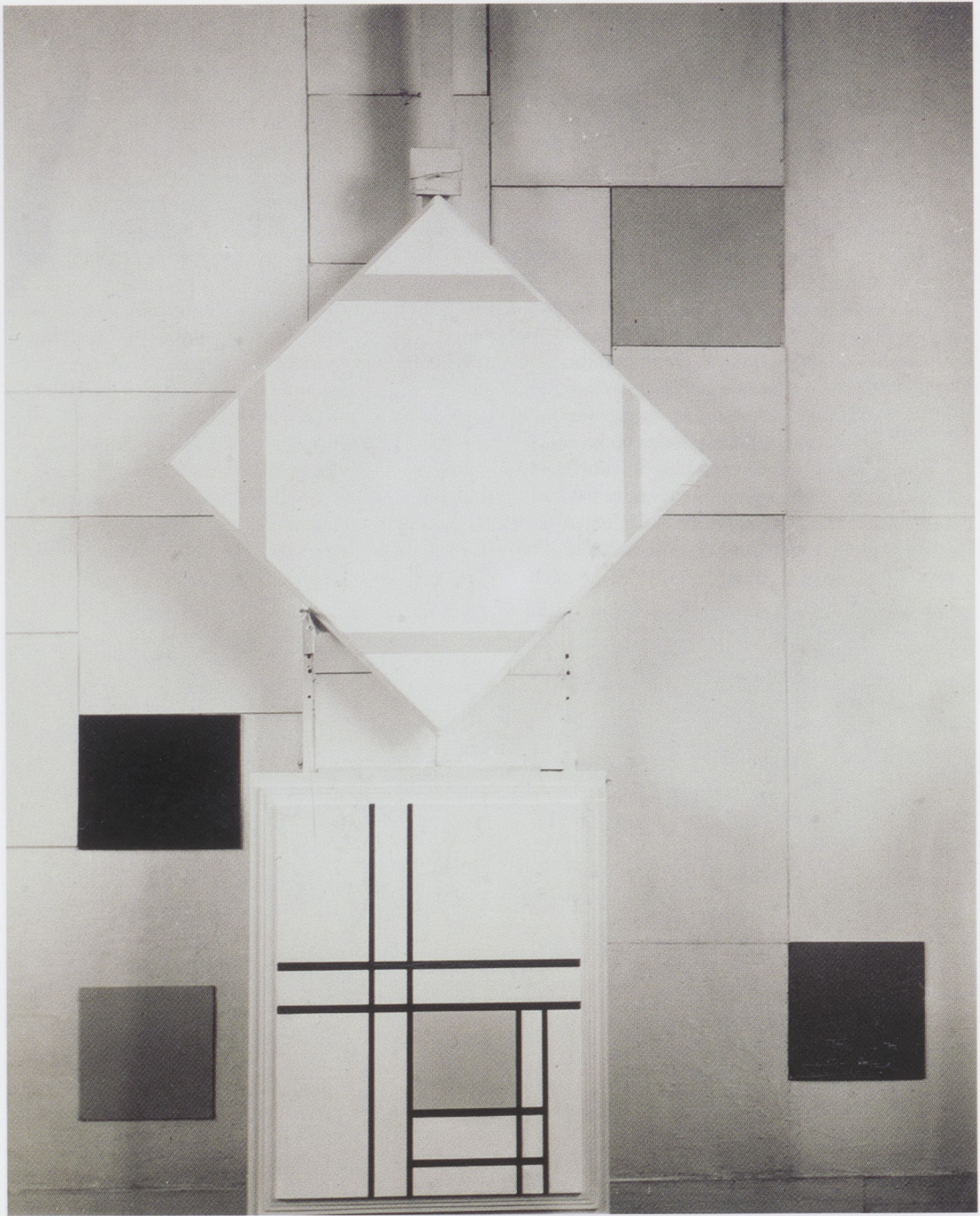
Dat een in steen werkende beeld-

houwer zijn atelier anders inrichtte dan een boetsierend kunstenaar, blijkt uit een foto van Löw uit 1903 van de werkplaats van Joseph Mendes da Costa (1863-1939) aan de Nieuwe Prinsengracht 71 in Amsterdam (afb. 4).<sup>14</sup> Er bestaat een frappante discrepantie in de aankleding van diens studio, die functioneel, leeg en haveloos is, en het rijk gedecoreerde atelier van Van Hove. Bij Mendes zijn slechts enkele kleine beelden te zien en hij heeft geen enkele moeite gedaan de boel te verfraaien. De muren tonen watervlekken en de bok rechts zit onder de gipsresten. Her en der verspreid liggen de gereedschappen van zijn métier – op de grond ligt bijvoorbeeld een punteertang en onder het raamkozijn een draadmirette. In tegenstelling tot Van Hove, die voor de foto poseerde, lijkt

de jongere beeldhouwer even te pauzeren tijdens zijn werkzaamheden aan een model in gips. Mendes' inrichting – of het gebrek daaraan – komt in de buurt van de romantische visie van het atelier zoals die in de 19de-eeuwse literatuur wordt opgeroepen. Zo was voor Baudelaire Delacroix' atelier zonder opsmuk – slechts met de instrumenten van zijn métier om hem heen – het ideaal<sup>15</sup> en Émile Zola beschreef in *L'oeuvre* de werkruimte van de fictieve beeldhouwer Mahoudeau: brokken klei en gips, emmers met troebele vloeistof, planken vol met gipsen naar antieke voorbeelden, alles bedekt met een laag stof. De gehele ruimte was zo vochtig als een washuis en rook naar natte klei. De witgekalkte ramen maakten de sfeer nog groezeliger dan in het gemiddelde beeldhouwers-

Afb. 4  
SIGMUND LÖW,  
*Joseph Mendes da  
Costa in zijn atelier  
aan de Nieuwe  
Prinsengracht 71 te  
Amsterdam,*  
17 oktober 1903.  
Foto Rijksbureau voor  
Kunsthistorische  
Documentatie,  
Den Haag.





## Afb. 5

Piet Mondriaans  
 atelier in Parijs, Rue  
 du Départ, 26, 1933.  
 Foto Rijksbureau voor  
 Kunsthistorische  
 Documentatie,  
 Den Haag.

atelier.<sup>16</sup> Al lijkt Mendes' werkplaats een stuk netter te zijn geweest, in beide gevallen is sprake van een op de praktijk gerichte inrichting zonder aankleding.

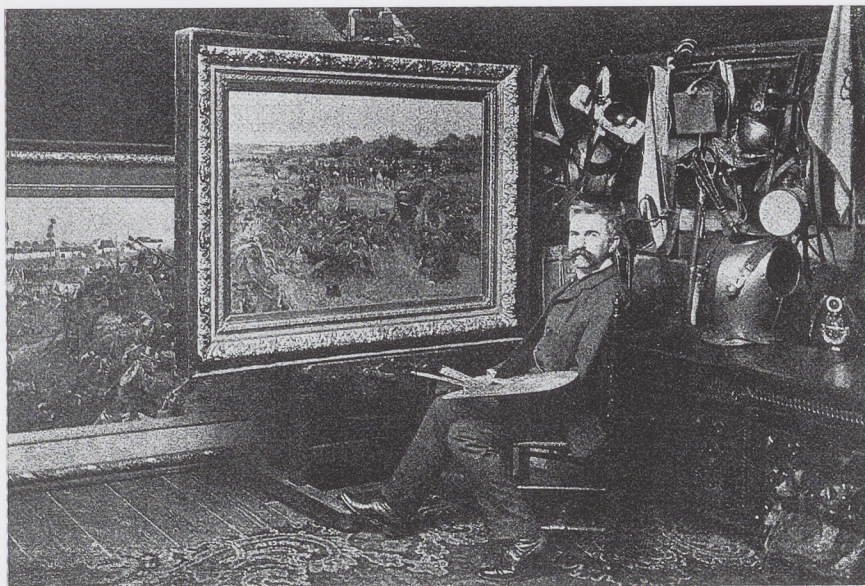
Niet alleen het atelier, ook de kleding van Van Hove en Mendes verschilt. Op drie van de vier foto's van Löw draagt Van Hove een keurig jasje – op de foto die in *De Prins* verscheen, is zelfs zijn horlogeketting te zien. Op de vierde heeft hij, getuige de vlekken, zijn werkjas aan. Hij draagt geen beschermend hoofddekseel. Mendes da Costa draagt een lange kiel of werkjas waarvan het overigens lijkt alsof hij die speciaal voor de fotograaf schoon heeft aangetrokken: de vouwen zitten er nog in en vlekken ontbreken. Verder draagt hij een ronde muts. In de 19de eeuw droegen handwerkslieden vaak een gevouwen krant om het hoofd te bedekken en ook beeldhouwers maakten gebruik van zo'n hoofddekseel. Toen de Franse schilder François-Marius Granet (1775-1849) de beeldhouwer Antonio Canova (1757-1822) bezocht, trof hij deze aan 'gekleed als een arbeider, met een papieren hoed, kort jasje met mouwen en een leren overall'.<sup>17</sup>

Men zou verwachten dat ateliers ingericht als die van Mendes da Costa vaker zouden voorkomen in de fotoserie van Löw, maar zij vormen juist de uitzondering.<sup>18</sup> Bijna alle werkplaatsen hadden een inrichting zoals die van Bart van Hove, waarbij decoratieve elementen als droogbloemen, meubelen in neostijlen en een esthetische opstelling van de kunstwerken een belangrijke rol speelden. De meeste geportretteerde kunstenaars gebruikten het atelier om een bepaald beeld van zichzelf uit te dragen. In de tweede helft van de 19de eeuw werd dit fenomeen vooral in andere landen tot in het extreme doorgevoerd. De werkruimte werd een vitrine en de inrichting ervan bood kunstenaars een middel om zich te onderscheiden. Het atelier was een instrument om hun

goede smaak en esthetische opvattingen tentoon te spreiden. De studio van de Engelse schilder Frederick Leighton (1830-1896) is daarvan een goed voorbeeld. Deze ontwikkeling culmineerde in het begin van de 20ste eeuw in het Parijse atelier van Piet Mondriaan (1872-1944), dat hij inrichtte als ware het een van zijn abstracte schilderijen (afb. 5). Voor meer kunstenaars gold overigens dat het atelier een afspiegeling vormde van het onderwerp van hun kunst. Zo toont een foto van het atelier van Jan Hoynck van Papendrecht (1858-1933), die voornamelijk militaire onderwerpen en historiestukken schilderde, een grote verzameling harnassen en wapens (afb. 6).<sup>19</sup>

Al in de eerste helft van de 19de eeuw werd er in de – vooral Franse – literatuur aandacht besteed aan de wijze waarop kunstenaars leefden en werkten.<sup>20</sup> In artikelen in de tijdschriften *L'Illustration* en *L'Artiste* werd vanaf respectievelijk 1844 en 1856 beschreven hoe de ateliers van beeldhouwers en schilders eruitzagen. In Nederland ontstond de wijdverbreide interesse voor de kunstenaarswerkplaats en de inrichting ervan pas tegen het einde van de 19de eeuw. Toen verscheen Wouter Paaps roman *Vincent Haman* (1898), die een uitgebreide schets geeft van een atelier en van het kunstenaarsleven in het algemeen,<sup>21</sup> en in dezelfde tijd publiceerden populaire tijdschriften als *De Prins*, *Op de Hoogte* en *Eigen Haard* al dan niet geïllustreerde verslagen van journalisten die op atelierbezoek gingen.<sup>22</sup> In de kunstkritiek steeg het aantal atelierbeschrijvingen eveneens. Het publiek was nieuwsgierig naar de wijze waarop schilders en beeldhouwers leefden en in het buitenland werd het mode om vrijgezellenkamers in te richten in de trant van een atelier.<sup>23</sup> Ook in Nederland zien we het effect van deze interesse terug in de inrichting van de burgerij. Zo geeft Louis Couperus de volgende beschrijving





Afb. 6  
Atelier Hoyneck van  
Papendrecht afge-  
beeld in *De Prins*, nr.  
43, 22 april 1905

van de kamer van Eline Vere: *met verfijnde zuinigheid en takt een aanzien van weelde weten te geven, waarover iets van een artistiek waas lag. Het is er bont en vol, terwijl een gewilde wanorde hier en daar natuurlijke stilleven's vormde.* Perzische stof, bibelots, platen, palmen en veren, een Venetiaanse spiegel en een beeldje naar Canova bepalen de sfeer. Wie modern wil zijn en niet zijn hele interieur esthetisch wil maken cultiveert een mooi hoekje, een quasi rommelig, artistiek arrangement.<sup>24</sup>

Tegelijkertijd kregen succesvolle kunstenaars in de loop van de 19de eeuw meer status en gingen zij zich meer spiegelen aan diegenen van wie opdrachten moesten worden verkregen. Door de vuile kanten van het vak te verbergen en hun werkplek in te richten als een elegante en comfortabele salon zoals de hogere klassen die hadden, plaatsten kunstenaars zich hoger op de maatschappelijke ladder en kwamen zij – dat was althans het streven – in dezelfde klasse als hun potentiële kopers.<sup>25</sup> Veel gegoede burgers en adel waren lid van kunstenaarsverenigingen als *Arti et Amicitiae* en *Pulchri Studio* en gingen vaak zeer vriendschappelijk met kunste-

naars om.<sup>26</sup> Zo werd de inrichting van het atelier op haar beurt weer geïnspireerd door de interieurs van degenen die de kunstwerken aankochten.

Hoe dan ook, feit is dat de kunstenaars die Sigmund Löw vastlegde allen tot dezelfde generatie behoorden én dat ze succesvol waren. Deze groep kunstenaars – onder wie Bart van Hove – presenteerde zichzelf als ‘gentleman-artists’, behorend tot de nette burgerij. Ze lieten zich niet fotograferen in werkkleding maar in driedelig grijs pak en hun inrichting zou een salon niet misstaan. In andere landen was in deze tijd de plek waar gewerkt werd gescheiden van de ontvangstruimte, maar in Nederland ontstond een opvallende vermenging van salon- en werkruimte: een weelderige aankleding en inrichting, maar wel met verfvlekken en gipsresten op de vloer. Deze generatie kunstenaars was de laatste die zich zo presenteerde; de volgende, waartoe Mendes da Costa behoorde, werd vooral om zijn kunstzinnige verdiensten gewaardeerd. Gedrag en sociale klasse wogen niet meer zo zwaar.

## NOTEN

- 1 Zie de bijdrage van W. Burgers en de Aanwinstenrubriek in *Bulletin van het Rijksmuseum* 2005, nr. 2.
- 2 Het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) in Den Haag, het Prentenkabinet in Leiden en het Rijksmuseum bezitten een serie, of een gedeelte daarvan, van deze ateliervoorstellingen. Het Prentenkabinet Leiden heeft ongeveer zes originele afdrukken. Zowel het RKD als het Rijksmuseum hebben een serie die elk bestaat uit ongeveer 35 latere afdrukken uit 1946. Deze series komen slechts gedeeltelijk overeen. De foto's in het Prentenkabinet Leiden zijn gemonteerd op kartons waarop onderaan gedrukt staat: S. Herz, *Editeur, Amsterdam. Heerengracht 80*. Bij het afdrucken van de foto's die het Rijksmuseum bezit, is de datum die in het negatief geschreven staat meegedrukt. Die van het atelier van Bart van Hove zijn alle op 26 juni 1903 gemaakt. Hetzelfde jaar en herkomst staan ook achterop de kartons van het RKD vermeld.
- 3 *De Prins*, nr. 46, 12 mei 1906, p. 231: foto van de schilder Hobbe Smith met model in zijn atelier. Op 29 april 1904: uitsnede van een foto van Herz voorstellende Johan Braakensiek in zijn atelier.
- 4 Gemeente Archief Amsterdam, Woningboeken archief nr. 5417, inv.nr. 172. Hierin worden zowel huis als boven genoemd. Waarschijnlijk is dat Van Hove op de begane grond zijn atelier had. Het Prentenkabinet Leiden bezit twee opnamen, het Rijksmuseum eveneens twee, waarvan een overeenkomt met een afdruk in het bezit van het RKD. De foto's van het RKD en het Rijksmuseum zijn moderne afdrukken uit 1946 en die van het Prentenkabinet en het RKD zijn bijgesneden.
- 5 Zie ook J. Kok-Escher, 'De engeltjes van de Stadsschouwburg', *Ons Amsterdam* (47) 1995, nr. 1, pp. 20-22. Dit groepje werd recent door het Amsterdams Historisch Museum verworven.
- 6 E. Hareux, *Cours complet de peinture à l'huile (L'Art, la Science, le Métier du Peintre. Tome I. Outillage et matériel – natures mortes – fleurs, fruits – paysage*, Parijs, s.a., p. 35.
- 7 Achterop met potlood geannoteerd: M. van de IJsel| Bart van Hove.
- 8 Het betreft een voorstudie voor een beeld dat Van Hove maakte in opdracht van H.P. Berlage voor het hoofdgebouw van de Algemene Maatschappij van Levensverzekering en Lijfrente dat aan het Damrak stond.
- 9 KNIL-officier G.J.A. Webb sneuvelde in 1902 in Atjeh. Van Hove kreeg in hetzelfde jaar waarschijnlijk de opdracht van de vrienden van Webb om een monument voor de dode te maken. T. de Ruiter, 'Agatha Christie likt de vingers af. Close-reading met een 30x loupe', *NFG Nieuwsbrief* 20 (1997-1998), pp. 17-18.
- 10 Y. Koopmans, *Muurvast & gebeiteld. Beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940*, Rotterdam 1997, pp. 53 e.v.
- 11 *Idem*, p. 27.
- 12 J.F. Hulk, 'Bart van Hove', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* XVII, nr. 1, p. 4.
- 13 Koopmans 1997, *op.cit.* (noot 10), p. 106.
- 14 Foto gemaakt op 17 oktober 1903, annotatie achter op karton RKD.
- 15 C. Baudelaire, 'L'oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix', 1863, in: C. Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Parijs 1992, p. 360.
- 16 É. Zola, *L'oeuvre*, Parijs 1983, pp. 87-88. Voor het 19de-eeuwse ideaal van de 'worker-artist' die veelal met de beeldhouwer werd vereenzelvigd, zie J. Hall, *The world as sculpture, The changing status of sculpture from the Renaissance to the present day*, Londen 1999, pp. 175-195.
- 17 H. Honour, 'Canova's studio practice', *The Burlington Magazine*, maart/april 1972, p. 147. Overigens is bekend dat Canova zelf de beitel slechts 'voor de show' hanteerde als hij bezoek van potentiële klanten en bewonderaars had; het zware en vuile hakwerk liet hij aan assistenten over.
- 18 Alleen het atelier van Isaac Israëls aan het Oosterpark 82 heeft dezelfde functionele inrichting, hoewel hij zich wel uitgebreid heeft omringd met zijn schilderijen en tekeningen.
- 19 H.A. Fuik, foto van het atelier van J. Hoynck van Papendrecht, afgebeeld in *De Prins*, nr. 43, 22 april 1905, p. 197.
- 20 Zie onder meer Honoré de Balzac, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, Parijs 1831.
- 21 W.A. Paap, *Vincent Haman*, Amsterdam 1974, pp. 102-103.
- 22 Met dank aan Ester Wouthuysen.
- 23 P. Junod, 'L'Atelier comme autoportrait', in: P. Griener, P.J. Schneeman, *Künstlerbilder/Images de l'artiste*, Colloque du Comité International d'Histoire de l'art, Université de Lausanne, 9-12 juni 1994, Bern 1998, p. 87.
- 24 I. Montijn, *Leven op stand 1890-1940*, Amsterdam 1998, p. 74.
- 25 J. Lethève, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Parijs 1968, p. 59.
- 26 C. Stolwijk, *Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Leiden 1998, p. 272.