





Scènes uit een laat 19de-eeuws atelier

Het modellenalbum van Comte
Jacques de Lalaing

• MATTIE BOOM •

Sinds de uitvinding van de fotografie in het midden van de 19de eeuw hebben kunstenaars foto's gebruikt als voorstudie voor schilderijen en beeldhouwwerken. Sommige kunstenaars maakten deze foto's zelf, maar anderen vroegen fotografen dat voor ze te doen. In Nederland kennen we genoeg voorbeelden van dergelijke fotografische voorstudies. Zo zien we op schilderijen en etsen van George Hendrik Breitner en Willem Witsen fragmenten van foto's terug. Van Breitner zijn dat onder andere de naaktfoto's van zijn model en vriendin Marie Jordan, die hij gebruikte voor het schilderij *Liggend naakt* (circa 1888-1889), tegenwoordig in het Centraal Museum in Utrecht (afb. 2).¹ De foto's van Witsen bestaan voornamelijk uit informele portretten van zijn vrienden die hij in hun geheel – inclusief de onregelmatigheden en vlekjes op het negatief – op de etsplaat overbracht en naar grafiek 'vertaalde'.² In het buitenland zijn er uit dezelfde periode vergelijkbare voorbeelden van fotografische voorstudies bekend van kunstenaars als Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Edgar Degas, Thomas Eakins, Edvard Munch en Pablo Picasso.³

Afb. 1
*Levend model naast
gipsen model, ca. 1890-
1900. Albuminedruk,
170 x 143 mm. Rijks-
museum, Amsterdam
(inv.nr. RP-F-2001-4-9).*

Deze kunstenaars hanteerden door- gaans zelf de camera en behoren tot de generatie die we zijn gaan aanduiden als de 'peintres photographes'. Zij werkten omstreeks het einde van de 19de eeuw toen de fotografie met kleine handzame toestellen binnen het bereik van de – nog altijd vermogende – amateurs kwam. Ook onder schilders en beeldhouwers trof men deze amateurfotografen. Hun vaak slordig afge- werkte foto's zijn alleszins de moeite waard, want een kunstenaar maakt, ook al is hij geen beroepsfotograaf, in de regel geen slechte foto's. Hij kiest ongewone standpunten, maakt gedurf- de uitsneden en hij heeft een andere houding ten opzichte van plasticiteit, het licht en het atmosferische. Dat gold ook voor de foto's van de boven- genoemde generatie. Deze kunste- naarsfotografie stond vaak haaks op de 'picturalistische' fotografie die we uit die periode van de 'kunstfotogra- fen' kennen en die op de Fotosalons te zien was. Waar de eerste meer werd gekarakteriseerd door gevoel voor moment en sfeer, ging de tweede meestal gebukt onder een al te nadruk- kelijke 'schilderachtige' voorstelling.

De vraag naar wat de implicaties waren van het gebruik van fotografie

binnen de beeldende kunsten, is een interessante. Niet eerder hadden foto's op zo grote schaal deel uitgemaakt van de atelierpraktijk. Voorheen waren een ontwerptekening, een getekende figuurstudie of een prent belangrijke voorbeelden voor beeldhouwers en schilders. De functie van dergelijke voorstudies – en waarschijnlijk nog veel meer en weer andere – werd nu vervuld door foto's die vaak door de kunstenaar zelf werden gemaakt. De foto's van beeldende kunstenaars hebben allerlei (directe) relaties tot kunstwerken die ons interesseren en ze bieden een kijkje in de keuken van de kunstenaar. Ze vertellen ook in algemene zin iets over de rol van de fotografie in de kunstpraktijken van de late 19de eeuw en raken het terrein van de fotografie als schetsboek en voorstudie. Ook de verhouding van de kunstenaar tot zijn model komt er in aan de orde. Om al deze redenen spreekt het vanzelf dat de fotografie uit het atelier en de omgeving van de kunstenaar tot de verzamelterreinen van het Rijksprentenkabinet behoort.

Toen zich niet lang geleden een anoniem album aandiende met ruim hon-

derd foto's van naaktmodellen – op het eerste gezicht uit het bezit van een beeldhouwer en ook door hem zelf vervaardigd – en precies uit deze periode, hoefden we dan ook niet lang te twifelen over de aankoop.⁴ De fotografie in wat feitelijk een soort schetsboek was, was zo bijzonder dat we de anonimiteit van de eigenaar graag op de koop toe namen. Maar wellicht zou een speurtocht door de naslagwerken van de kunsten van de 19de eeuw hét beeld aanreiken dat het verband met dit album vormde en alsnog de identiteit van de samensteller prijsgeven.

Reconstructie

Het volgeplakte album moest gezien de toon en de kleur van de albuminedrukken ergens uit het begin van de jaren '80 dateren. Het bevat meer dan honderd – soms wonderlijke – scènes uit wat een enorm atelier moet zijn geweest. In die ruimte ontwaren we verschillende mannelijke naaktmodellen: ze zitten, ze liggen, ze knielen, ze staan of ze balanceren op één been. Dan weer bevinden ze zich op een podium, op een trapje of op een zuiltje, dan weer hangen ze tussen twee ladders of zijn ze, om het lichaam en de armen en benen in de juiste positie te houden, vastgebonden in voor de gelegenheid getimmerde stellages. De modellen werden nogal eens tot ongemakkelijke poses gedwongen, bijvoorbeeld in het geval van het model dat met opgetrokken knieën onder aan een trapje ligt. Op de foto's zien we een pose doorgaans van drie, vier of vijf verschillende kanten vastgelegd: de fotograaf heeft dus om het model heen gelopen.

Op de achtergrond zijn de typische atelierattributen te zien: tapijten, kussens, een ezel, diverse ingelijste schilderijen op de grond en kleine gipsmodellen. Eén keer is een model gefotografeerd naast een manshoog pleistermodel in precies dezelfde pose (afb. 1), een andere keer zit hij voor een achtergrond van geschilderde

Afb. 2
GEORGE HENDRIK
BREITNER
*Liggend naakt, met
tekeningen en schetsen
op de achtergrond,*
vóór 1888-1889. Dag-
lichtgelatine-zilver-
druk, 89 x 100 mm.
Particuliere collectie,
in langdurig bruikleen
Rijksmuseum.



paardenbenen (afb. 3). Soms houdt hij een stok, een paal of een schild en degen vast. Er zijn ook foto's van een man die worstelt met een ledenpop (afb. 4) en van een model op een gigantisch gipsen paard (afb. 5). Daarvan huisden er in de werkplaats ten minste twee! Onder de naaktmodellen zijn ook vrouwen: er is een model dat gehurkt zit en één die leunt op een zuil terwijl ze boven haar hoofd een vaas vasthoudt. Naast een enorme potkachel staat een vrouw in een doorschijnend gewaad: ernaast is nog een foto van hetzelfde model in precies dezelfde pose, maar nu naakt. Er zijn ook foto's van kinderen en van een vrouw met een naakte peuter. Het ging in het album dus om een bont assortiment aan modellen en poses die de kunstenaar ongetwijfeld gebruikte bij de voorbereiding van zijn (vele, verschillende) werken. Dit soort atelierfotografie is altijd enigszins 'rauw' en van een kaal realisme. Het zijn werkfoto's die slordig zijn afgewerkt. In tegenstelling tot de 'officiële' gekunstelde fotografie uit deze periode verhullen ze weinig: het glaasje water op de grond, de hamertenen van een vrouwelijk model of het buikje van een van de mannen.

Het album is helemaal volgeplakt met modellenfoto's, op elke pagina één en soms twee. Op enkele foto's is met potlood een ruitenpatroon, een kwadratuur, getekend. Dit was een hulpmiddel dat diende om de afbeelding op schaal op een groot doek te kunnen overbrengen (afb. 4 en 6). Het was het enige spoor van handschrift van de eigenaar. Want verder staat nergens ook maar iets bij de foto's geschreven: het schrift bevat geen naam, jaartal of plaatsnaam. Slechts op twee foto's is naast de naam van een fotograaf in druk het jaartal '1880' terug te vinden. De enige annotatie is te vinden voorin het schrift op het blauwe schutblad, waar in inkt staat geschreven 'No. 6'. Dit suggereert dat er wellicht meer van dergelijke cahiers



waren. De naam van een kantoorboekhandel waar het schrift werd gekocht, geeft het mysterieuze anonieme werkje wel prijs, namelijk 'Em. Heger, 27 Cantersteen Bruxelles'. Dat betekende dat het lege schrift waarin de modellen later een plek zouden vinden in elk geval in Brussel was gekocht. Navraag leert dat dat ergens tussen 1883 en 1886 moet zijn geweest, toen het bedrijf op dit adres gevestigd was.⁵

Het was nog maar de vraag of dit gegeven ook betekende dat onze naamloze kunstenaar een Belg was. Een tiental foto's was gemakkelijk toe te schrijven en bleek afkomstig uit de winkels van in kunstreproducties en kunstenaarsleermiddelen gespecialiseerde boek- en prenthandelaren uit Parijs. Daar was immers een levendige handel in kant en klare (naakt)modellenfoto's die werden gebruikt in de ateliers en op de kunstscholen.⁶ Er waren voor het gebruik op de academies ook fotoseries van Griekse en Romeinse sculptuur, en zelfs foto's van levende modellen die waren gemodelleerd naar klassieke beeldhouwen. De firma's A. Calavas en

Afb. 3
Model in stoel tegen de achtergrond van paardenbenen, ca. 1885-1893. Albuminedruk, 116 x 113 mm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. RP-F-2001-4-98).



Afb. 4
 Model worstelt met
 ledenpop, foto met
 kwadratuur, ca. 1885-
 1893
 RP-F-2001-4-94

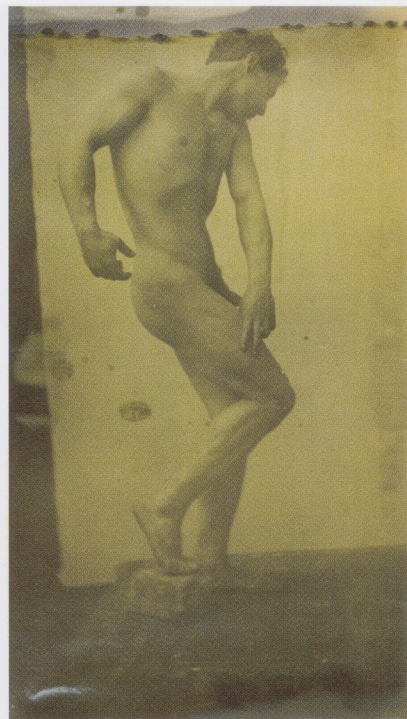
Afb. 5
 Model op gipsen
 paard, ca. 1883?
 RP-F-2001-4-15



A. Giraudon waren omstreeks 1880 de belangrijkste distributeurs van kunst-reproducties, van modelfoto's in alle soorten en maten, van bloemstudies, beeldhouw- en reliëfwerken en architectuurfoto's. Onder de foto's in het hier besproken album herkennen we de serie met het vrouwelijke model met lang, blond krullend haar door fotograaf Louis Bonnard uit het begin van de jaren '80.⁷ Een naakte man met opgetrokken knieën van opzij gezien blijkt van de Italiaanse Fransman Gaudenzio Marconi, van omstreeks 1870.⁸ Een kleine jongen die een splinter uit zijn voet peutert – naar het klassieke beeld van de 'Spinario' – en een moeder met kind op schoot is gemaakt door Louis Igout, eveneens omstreeks 1880.⁹ Dezelfde vrouw zien we op een ander blad in het Rijksprentenkabinet terug: ditmaal uitgegeven door A. Calavas. De uit Frankrijk afkomstige foto's konden net zo goed betekenen dat de eigenaar en samensteller van het album een Fransman was.

Aan het einde van de 19de eeuw was er overigens nog een andere categorie naaktfotografie die eveneens intensief door kunstenaars werd gebruikt, zoals de bewegingsstudies van de Amerikaan Eadweard Muybridge. Met behulp van de fotografie onderzocht deze fotograaf de bewegingen bij mensen en dieren, net als Etienne-Jules Marey in Frankrijk. Hun (semi-)wetenschappelijke resultaten vonden tevens hun weg naar de ateliers en kunstacademies. En er waren de klassieke anatomische studies onder andere van Paul Richer in Frankrijk, en van Chiarugi in Italië. Deze foto's van worstelaars, van naakte vrouwen, van rennende mannen en zelfs foto's van lijken¹⁰ waarop de borstkas zich duidelijk aftekende, getuigen overigens van hetzelfde onopgesmukte realisme als de atelier-foto's van de kunstenaar-fotograaf en dat maakte ze zeer geschikt als voorbeelden voor de tekenklassen.

Kunsthistorisch onderzoek heeft



de laatste jaren veel nieuwe informatie opgeleverd over de atelierpraktijken van kunstenaars uit de late 19de eeuw en het regelmatige gebruik van gekochte én zelfgemaakte foto's onder zowel schilders als beeldhouwers.¹¹ Mogelijk waren de anonieme – en dus niet bij de Parijse firma's gekochte – foto's in het modellenalbum wel ergens in de kunsthistorische literatuur terug te vinden. De foto's in het album tonen bijvoorbeeld verwantschap met die afkomstig uit het atelier van Gustave Moreau.¹² Dan waren er de Belgische kunstenaars Henri Evenepoel en Fernand Khnopff die eveneens foto's gebruikten. Wellicht had het album ook iets te maken met de beeldhouwer Rodin die in de eerste helft van de jaren '70 een korte leertijd in Brussel doorbracht. Er zat immers ook een opvallende fotoserie in het album van een mannelijk figuur in precies dezelfde pose als Rodins beeld 'La Grand Ombre' (afb. 7).¹³ Pierre Puvis de Chavannes zou ook een kan-

didaat zijn met zijn grote symbolistische schilderijen. Het zoeken in monografieën van laat 19de-eeuwse kunstenaars leverde echter niets op. Ook de Franse specialisten die niet lang geleden systematisch onderzoek deden naar 19de-eeuwse modellenfotografie herkenden de anonieme foto's hoegenaamd niet.¹⁴ De voorlopige conclusie moest wel zijn dat het album zeer waarschijnlijk niet uit de omgeving van een Franse schilder of beeldhouwer kwam.

Dat bracht het raadsel weer terug naar Brussel. Het was toch zinvol nog eens beter te kijken naar de soort kunstwerken waar deze foto's dienstig aan waren: enigszins symbolistisch van karakter, met veel krijgers en paarden, maar toch ook neigend naar het classicisme met godinnen en cherubijnen. Zo konden we op zoek naar aanwijzingen over het specifieke karakter van de kunst die door deze modellen werd uitgebeeld en het type kunstenaar dat we zochten. Was hij nu beeld-

Afb. 6
Model met zwaard,
foto met kwadratuur,
ca. 1885-1893. Album-
minedruk, 171 x 108
mm. Rijksmuseum,
Amsterdam (inv.nr.
RP-F-2001-4-14).

Afb. 7
Model poserend naar
'La Grand Ombre'
van Rodin, na 1893.
Albumminedruk, 143 x
78 mm. Rijksmuseum,
Amsterdam (inv. nr.
RP-F-2001-4-23).



Afb. 8
 Model poserend voor
 een ontwerp van een
 element van een fon-
 tein, nu in Museum
 voor Schone Kunsten
 in Doornik, vóór 1903.
 Albuminedruk, 112 x
 104 mm. Rijksmuseum,
 Amsterdam (inv.nr.
 RP-F-2001-4-75).

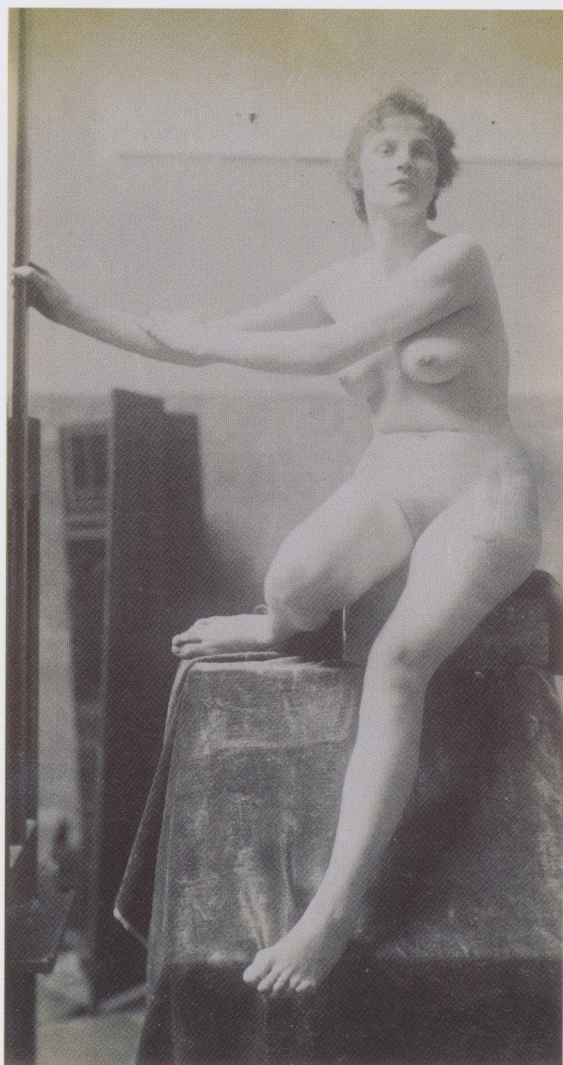
houwer of schilder? De sleutel was wellicht de stijl: licht symbolistisch, met nimfen en muzen, maar ook op het classicisme geïnspireerd, en met de krijgers enigszins historiserend. De op de achtergrond geschilderde, monumentale paardenbenen duiden op werken van groot formaat. Bovendien waren er de meer dan levensgrote gipsen paarden en gipsmodellen: het moest toch gaan om het modellenalbum van een schilder/ beeldhouwer van *monumentaal* werk. Hoeveel nieuwe bouwwerken waren er aan het eind van de 19de eeuw in Brussel niet verrezen? Onder de kunstenaars die daaraan hadden gewerkt zouden we onze man kunnen vinden. We zochten dus naar een schilder die ook beeldhouwer.¹⁵ Hij was bovendien vermogend en had de beschikking over een enorm atelier. Dat betekende zoeken naar laat 19de-eeuwse beeldhouwer-

ken en afbeeldingen van monumentale schilderijen in de Brusselse publieke werken, zoals het Stadhuis of het Paleis van Justitie. En de reproducties van de modellenfoto's zouden we naar de Belgische specialisten in 19de-eeuwse kunst kunnen sturen. Wie weet kwam iets daarin hen bekend voor.

Een zoektocht op internet leverde uiteindelijk de oplossing: uit een artikel met een overzicht van de Belgische laat 19de-eeuwse architectuur kwam daar onder andere de naam 'Jacques de Lalaing' naar voren. Deze bleek te voldoen aan vier belangrijke criteria: hij was rijk, hij woonde in Brussel, hij was beeldhouwer én schilder en hij voerde verschillende opdrachten uit aan publieke werken.¹⁶ In de bibliotheek van het Rijksmuseum was een boek over deze De Lalaing voorhanden en ziedaar, ons raadsel was zo-

maar opgelost. Enkele in het boek afgebeelde sculpturen kwamen precies overeen – en wel één op één – met de poses van de modellen in het album, tot en met de plooitjes in de buik van fonteinmof (afb. 8).¹⁷ We herkenden bovendien in een levend model de dame in het grafmonument van de Gentse kunstenaar en mecenas Fernand Scribe (afb. 9) en een vrouwenfiguur voor een fontein op de tentoonstelling van 1907 (afb. 10). De modellen namen zulke karakteristieke poses aan dat er geen twijfel mogelijk

Afb. 9
Model poserend voor
het grafmonument
van Fernand Scribe,
vóór 1898. Albumine-
druk, 154 x 81 mm.
Rijksmuseum,
Amsterdam (inv.nr.
RP-F-2001-4-80).



was: het album moest wel uit het atelier van De Lalaing afkomstig zijn. Het cahier was nu niet anoniem meer en enkele fotoseries bleken als voorstudies bij daadwerkelijk uitgevoerde en bekende beeldhouwwerken te horen.

Comte Jacques de Lalaing

Deze graaf Jacques de Lalaing (Londen 1858-1917 Brussel) was de zoon van een Belgische diplomaat en een Engelse aristocrate, die was voorbestemd voor een carrière in de Engelse marine. Maar hij koos zelf voor het kunstenaarschap en ging in 1875 in Brussel in de leer bij Jean-François Portaels en Alfred Cluysenaer. In het atelier van Cluysenaer ontmoette De Lalaing Fernand Scribe en Jean Delvin en er ontwikkelde zich een levenslange vriendschap tussen het drietal. In 1882 deed De Lalaing voor het eerst mee aan een tentoonstelling, de Salon de L'Essor, in Brussel. Een jaar later stuurde hij *Ruiterportret* (nu in het Museum voor Schone Kunsten in Gent) (afb. 11) naar de Parijse Salon. Uit deze jaren dateert een ander groot doek getiteld *Les Prisonniers de guerre* nu in het Palais des Beaux Arts in Lille.¹⁸ Het schilderij *les Lutteurs*, was uit hetzelfde jaar. Dat is echter verloren gegaan. De Salonkunst van deze periode werd gekenmerkt door het Oriëntalisme en door monumentale stukken met historiserende onderwerpen, zoals De Lalaings *Prisonniers* dat een episode uit de Frans-Duitse oorlog uitbeeldde, of het doek *De primitieve jager* nu in de Brusselse Koninklijke Musea voor Schone Kunsten. Naar aanleiding van zijn inzending van het portret van een priester werd in de catalogus van de Parijse Salon De Lalaings talent voor portret geprezen.¹⁹ Omstreeks 1884 ging hij zich vervolgens toeleggen op het beeldhouwen.

Wanneer we De Lalaings carrière als kunstenaar – van ruwweg 1880 tot aan zijn dood op 58-jarige leeftijd in 1917 – in oenschouw nemen, dan valt

zijn enorm omvangrijke productie op.²⁰ De late 19de eeuw was een periode van grote welvaart en economische groei. In het *fin de siècle* kregen de grote steden in Europa vorm. In Brussel, Wenen, Parijs en Amsterdam verzezen niet alleen nieuwe wijken aan de stadsranden, maar er werden ook grote publieke werken uitgevoerd, zoals de bouw van musea, concert- en opera-gebouwen en stations. Deze gebouwen werden zowel aan de buiten- als aan de binnenkant rijk gedecoreerd, met monumentale schilderingen van een zekere allure en met beeldhouwde decoraties. In de uitbreidende steden werden bovendien pleinen aangelegd, en daarop verzezen beeldhouwwerken, fontein, monumenten en standbeelden. In dit rijke en stimulerende klimaat maakte Jacques de Lalaing een drukke loopbaan door. Een van zijn eerste beeldhouwopdrachten kwam van de Engelse regering: een monument voor de gevallen van Waterloo (1890). In 1893 was er de opdracht voor het Brusselse stadhuis: een trap- en plafondschildering waarin de strijd van de burgerij tegen de feodaliteit wordt uitgebeeld. In de vergaderzaal van de Senaat (het Volkspaleis) beeldde hij kort daarna episodes uit de Belgische geschiedenis uit.

In 1905 maakte hij *De roem*, een allegorisch vrouwenfiguur op het dak van de Jubelparkarcade in Brussel. Tussen 1901 en 1904 werkte hij aan een groot ruiterstandbeeld voor Leopold I in Oostende. Op het Ambiorix-square plaatste hij een monument met drie allegorische figuren. In dezelfde tijd ontwierp hij het grafmonument waarvan we de voorstudies in het modellenalbum terugvinden: dat voor zijn goede jeugdvriend, de Gentse verzamelaar en mecenas Fernand Scribe (1899). In 1913 was er de elektrische lichtmast met in de stijl van de Art Nouveau beeldhouwde panters eromheen gekruld, voor de wereldtentoonstelling in Gent in hetzelfde jaar. En in 1916, het jaar van zijn dood,

maakte hij nog de bronzen deuren voor het Paleis van Justitie. Het accent lag in zijn late carrière op de beeldhouwkunst. Na de flitsende start op de Parijse Salon van 1883 met de geprezen portretten van de vader van zijn vriend Vinçotte en het portret van een geestelijke, waren de portretten uit zijn latere leven daarentegen vlak.²¹ De Lalaings werk wordt dus over het geheel genomen gekarakteriseerd door een overdaad aan nimfen, ruiters, krijgers, allegorische, historiserende personen en dierfiguren, die we voor een groot deel ook in het fotoalbum terugvinden. Naast het kunstenaarschap had hij ook een druk sociaal leven, zoals dat in zijn kringen gebruikelijk

Afb. 10
Model poserend voor
'Najade', vóór 1903.
Albuminedruk, 180 x
112 mm. Rijksmuseum,
Amsterdam (inv.nr.
RP-F-2001-4-31).





Afb. 11
 JACQUES DE LALAING
 Ruitersportret van een
 officier van de lansiers,
 1883. Olieverf op
 doek. Museum voor
 Schone Kunsten,
 Gent.

was, én een bestuurlijke carrière. Hij was commissielid en later voorzitter van de commissie beeldhouwkunst van de Brusselse musea en uit dien hoofde belast met de zorg voor de Belgische sculptuurcollecties.

De biografieën over De Lalaing gaan vergezeld van kwalificaties van zijn werk als gevoelloos en zonder emotie, en het wordt nog net niet gezegd: saai. En hij zou een 'steil' karakter hebben gehad.²² Deze eigenschappen worden al te gemakkelijk toegeschreven aan zijn aristocratische opvoeding en zijn Engelse moeder. Maar de typeringen worden ongetwijfeld óók gevoed door het karakter van zijn werk: veel allegorieën van de dood, het recht en veel historiestukken, en dat in een tijdvak waarin het naturalisme, expressie en emotie tot in de beeldhouwkunst opgeld deden.²³ De aristocraat De Lalaing hield zich wat buiten het circuit van de avant-garde en weigerde bijvoorbeeld toe te

treden tot de groep 'Les Vingt', waar ook Fernand Khnopff, Georg Minne, James Ensor en de Nederlander Jan Toorop toe behoorden.

In een recente studie over De Lalaings Gentse jeugdvriend Scribe komt echter nog een andere kant van de (jonge) De Lalaing naar voren, die door Jean Delvin en Scribe liefkozend *small boy* en *le cher petit Prince* werd genoemd.²⁴ De drie jonge kunstenaars hadden elkaar ontmoet tijdens de lessen in het atelier van Cluysenaer en ze werden er vrienden voor het leven. Ze deelden een passie voor paarden, wisselden modellen uit en praatten veelvuldig over kunst. Parijs was al aan het eind van de jaren '70 hun belangrijkste oriëntatiepunt. Van Scribe is bekend dat hij jaarlijks naar de Salon in Parijs ging en er alle tentoonstellingen en galeries afliep. Ook De Lalaing stuurde in het begin van de jaren '80 zijn werk naar de Parijse Salon. In brieven tussen de drie vrienden

den kwam ook de fotografie verschillende malen ter sprake. Het kopen en zoeken van foto's en het aanleggen van een platencollectie als referentie was kennelijk onder de jonge kunstenaars goed gebruik. In 1877 zocht Scribe in Parijs voor Delvin naar foto's van Servische kostuums die hij niet kon vinden, maar die van Algerijnse en Spaanse typen en klederdrachten waren wél verkrijgbaar.²⁵ Toen Scribe een jaar later in Algerije verbleef, dacht hij bij het zien van de plaatselijke bevolking onmiddellijk aan zijn vriend De Lalaing: *Bij die Arabieren vindt ge prachtige types ik denk dat vooral de Lalaing zou vinden dat ze bij zijn temperament passen, die haveloze kerels hebben mij meer dan eens doen denken aan de voorkeur van onze jonge vriend voor deze types.*²⁶

Ook uit De Lalaings latere leven is recentelijk meer bekend geworden. Hij was een enthousiast 'cycliste': hij fietste niet alleen op een dag van Brussel naar Oostende om te werken aan zijn monument van Leopold I, maar hij reed zelfs op de fiets naar Florence.²⁷ Hij speelde ook de rol van mecenas, onder anderen voor de Belgische kunstenaar Rik Wouters.²⁸ Diens vrouw Nel poseerde in 1907 voor De Lalaing, die ook een huis voor het echtpaar kocht. Bij de familie van De Lalaing zijn onlangs zeer interessante bronnen teruggevonden: verschillende dagboeken van de kunstenaar uit de jaren 1898 tot en met 1917.²⁹ Op dit moment worden de dagboeken van De Lalaing bewerkt voor een publicatie over de kunstenaar en het kunstklimaat in Brussel tegen het einde van de 19de eeuw. Daaruit komen allerlei details naar voren: de kunstenaar hield een panter (als model!) in een kooi in de tuin en hij voerde niet één, maar zelfs drie grote ateliers.³⁰ Het atelier in de rue de l'Activité – tegenwoordig Jacques de Lalaingstraat – was enorm: 14 meter hoog 11 meter breed en 15 diep. In een artikel na De Lalaings dood werd dat in herinnering geroe-

*pen: Zijn atelier was, zoals zijn gedachten ruim en weids, opzettelijk zwaar. Het kwam hem goed uit dat hij zo weinig uitnodigend was [...] Het was daar dat hij zich concentreerde en zijn composities overdacht, op een schaal die alleen maar groot mocht zijn. Gedreven door zijn verbeeldingskracht om bouwsels en dingen naar de omvang van zijn droom te proportioneren, was hij ertoe geneigd de natuur nog veel groter te zien dan ze werkelijk is. Deze neiging alles te willen vergroten, vinden we terug in de portretten [...] Zijn model, wie het ook mocht zijn, situeerde hij in een immens decor.*³¹

Scènes uit een atelier: de rol van het model en de fotografie

De drie vrienden Scribe, Delvin en De Lalaing waren zeker bekend met de fotografie. Scribe en Delvin fotografeerden zelf. *Ge gaat me nog doen geloven dat ik op het vlak van fotografie een hele vakman ben, uw lovende woorden geven me zin u te bombarderen met al mijn afdrukken, maar ik zal meer bescheiden zijn en u alleen een proef toezenden die ik na zonsondergang maakte, door de openingstijd wat te verlengen, zeg uw mening over dit specimen, maar eerlijk, zonder omslag, schreef amateurfotograaf Scribe aan zijn kennelijke leermeester in de fotografie, Jean Delvin in 1885.³² Ik schilder kleine paardjes, ik ben zelfs bezig met een doek met twaalf ruiters, niets minder, ik heb een ontzettende angst dat ik me daarin lelijk zal vergissen, maar wat kan het mij schelen, vooruit. Tot nu toe heb ik geen gebruik gemaakt van fotografie, schreef Scribe aan Delvin uit Tanger (1883).³³ Toen hij enkele jaren later, in 1891, in Egypte was, beloofde Scribe ook foto's mee te brengen: *ik zal menige foto meenemen vanuit dit land, die zullen u het land beter laten zien dan gelijk welke beschrijving.*³⁴ Dit alles past goed in het algemene beeld van de laat 19de-eeuwse kunstenaar die foto's verzamelt, foto's bekijkt en motieven aan al dan niet zelfgemaakte foto's*

ontleent. Daarin waren De Lalaing, Scribe en Delvin niet anders dan andere kunstenaars uit deze periode. Van of over De Lalaing zijn overigens in de briefwisseling geen opmerkingen gevonden waaruit blijkt dat hij net als zijn twee vrienden de fotografie beoefende. Bij hem is het enige concrete gegeven het fotoalbum.

De Lalaing had wel een andere liefhebberij, namelijk een goed oog voor modellen. Dat blijkt uit enkele adviezen aan Jean Delvin die hij op dit punt graag ter wille was: *De genaamde Gaetano is op het ogenblik in het buitenland. Ik weet niet wat u aan hem doet denken want het is een gemene schurk. In zijn plaats stel ik u Valoona voor, die is goed gebouwd en poseert goed hoewel hij geen enkele opleiding gehad heeft. Giacomelli die voor het ogenblik bij mij poseert zou eveneens bereid zijn om te vertrekken. Maar hij is pas zaterdag over acht dagen vrij omdat hij volgende week in de Academie poseert. Vérecchia is reeds in Antwerpen; er blijft nog enkel een onbekende over die ik morgenochtend moet bekijken, hij schijnt zeer goed te zijn. Als bejaarde, Waral is in Italië, zou ik u het model voorstellen dat tijdens uw laatste bezoek bij ons poseerde. (Scribe zal u daaraan wel herinneren) prachtige kleuring, nogal gedistingeerde kop maar niets oosters behalve de huidskleur.³⁵ De Lalaing zat dus niet om modellen verlegen. Hij grossierde letterlijk in wat in deze tijd in de ateliers heette 'levend model': *Gisteren had ik een lumineus idee – het volgende: nu we weten dat Jean Bouta, de zwarte neger, die levende konijnen verorbert op de kermis in de stad, (hij heeft zelfs een keer bij ons geposeerd) terug in Brussel is, stel ik u voor om er samen met mij iets rond te doen (...) Met dit model zullen we er wel in slagen iets te maken dat op een schilderij trekt, hij heeft naar men zegt een zoon van tien, twaalf jaar, die ons, hoewel hij zwart, half blank is, zou kunnen dienen.³⁶ (1878) Wanneer onze kunstenaar in kleurrijke woorden de modellen en hun specifieke kwalitei-**

ten schetst, dan is het alsof we door zijn fotoalbum bladeren en de modellen zo kunnen aanwijzen: de oude man met de lange grijze baard als de bejaarde Waral, het donkere type met snor Giacomelli en de gespierde Jean Bouta.³⁷

In de drie ateliers van De Lalaing beeldden deze Gaetano, Valloona en Bouta en vele anderen dus heel precies de nimfen, godinnen en krijgers uit die De Lalaing op zijn repertoire had staan. Maar in de tijd dat De Lalaing Delvin van zijn doeltreffende adviezen over het model voorzag, maakte hij vermoedelijk nog geen gebruik van fotografie. Wanneer begon hij daarmee? Hoe verhouden het album en de fotoseries zich tot het echte werk? En wat was precies de rol van de fotografie? Sommige geïdentificeerde foto's in het modellenalbum kunnen we op zijn vroegst dateren in de eerste helft van de jaren '80. De kunstenaar begon dus denkkelijk pas rond het midden van de jaren '80 te werken naar foto's, aanvankelijk naar materiaal dat hij kreeg of zelf kocht bij gespecialiseerde firma's. Kort daarna zal hij zelf werkfoto's zijn gaan maken of laten maken. De eerste foto in het album die daarop wijst, is die van de man op het gipsen paard (afb. 5). Die zou gebruikt kunnen zijn voor het schilderij *Ruiterportret* uit 1883, nu in het museum in Gent (afb. 11). Er zijn echter wel kleine verschillen: de man op de foto kijkt een andere kant op dan de man op het schilderij. De stand van de benen van het paard is anders. Als de foto al is gebruikt, dan is hij zeker niet precies nagevolgd. Maar De Lalaing heeft in elk geval foto's gebruikt voor zijn schilderwerken, omdat het album een twintigtal foto's telt met een kwadratuur, die diende om drie dimensies naar het platte vlak te vertalen. Maar we hebben niet zoveel aantoonbare verbanden van deze foto's met de geschilderde werken uit die periode, zoals later wél met de beeldhouwwerken. De overlevering leert bijvoorbeeld

niet waar de grisaille *Les Lutteurs* zich bevindt, waarvoor mogelijk de foto's van het worstelende model met ledenpop dienden. De vele foto's van krijgers met zwaarden en de figuren tegen een geschilderde achtergrond van paarden zijn waarschijnlijk gebruikt voor de episodes uit de Belgische geschiedenis op de muur- en plafondschilderingen in het Stadhuis en het Volkspaleis aan het begin van de jaren '90 (afb. 3 en 6).³⁸

De eerste aantoonbare gevallen van het gebruik van foto's als voorstudie voor beeldhouwwerken zijn van later datum en met name uit de periode omstreeks 1900. De Lalaing gebruikte foto's bij *Moeder met kind (Jeune Belgique)* (afb. 12) na 1903; het grafmonument van Fernand Scribe (1897) (4x) (afb. 9); ontwerp voor een *Fontein (1903)* (4x) (afb. 10) en *Fontein met bananenboom*. Daaruit blijkt hoe onmisbaar in de eerste plaats de model-

len waren bij de totstandkoming van de kunstwerken. De Lalaing koos ze zorgvuldig, dat weten we inmiddels, en passend bij het uit te beelden personage. Nog zonder dat het gips gemengd was of er in de steen was gehakt, werden de sculpturen eerst 'aan' het levende model gemaakt. Deze was in de gewenste pose gezet, desnoods aan balken en palen vastgebonden of zelfs op een gipsen paard gehezen. Hem of haar werden vervolgens de bijpassende attributen in de handen geduwd, zoals stokken, zwaarden, schilden of een vaas. Vervolgens werden vier à vijf werkfoto's, gemaakt, van allerlei kanten en rondom. Op dat moment lijkt het beeldhouwwerk zijn definitieve vorm allang te hebben en werkte De Lalaing tot in detail naar model en 'd'après nature', zonder in de uitvoering nog veel te veranderen. En daar treedt dan de fotografie in werking: pose en model blijven ook na vertrek beschikbaar. De series van gedetailleerde fotografische voorstudies voor daadwerkelijk uitgevoerde werken veronderstellen dat De Lalaing dit altijd zo deed. Op de foto's is trouwens ook nog een ander stadium in de totstandkoming van het beeldhouwwerk te bestuderen. Er zijn enkele foto's van een levend model, gefotografeerd naast een gipsen model in precies dezelfde pose op ware grootte. Dit diende vermoedelijk om schaal en proporties van het gipsmodel nog eens aan het model te toetsen.

In de dagboeken is in enkele gevallen de komst van de modellen vermeld met de verwijzing naar de kunstwerken waarvoor zij poseerden. Daarbij zijn ook fragmenten over de modellen die in het fotoalbum te vinden zijn. In het geval van *Moeder met kind* merkte De Lalaing op: *Gewerkt aan 'La Jeune Belgique'. Carol Decoster bracht haar kleine neefje van 14 maanden mee om te poseren voor cherubijn*³⁹ (21 november 1901) (afb. 12). Tegelijkertijd bereidde hij een ander werk voor. Want een maand later op een winterse kerstdag,

Afb. 12
Carol Decosters neefje
dat poseert voor
'La Jeune Belgique',
ca. 1901/1902. Album-
inedruk, 114 x 64
mm. Rijksmuseum,
Amsterdam (inv.nr.
RP-F-2001-4-87).



op 26 december 1901, noteerde hij: *Jeanne Lefè vre komt om te poseren voor de 'Najade', wat haar niet lang aanstond.*⁴⁰ Het moet hier wel gaan om de vrouw die – met de amfora op de schouder als om het water te plengen – in de meest ongemakkelijke houding op de zuil geleund staat (afb.10)! In de lente werkte hij verder aan *La Jeune Belgique*. Op 28 april 1902 noteerde hij: *Ik ga door met de cherubijn die het paard van 'La Jeune Belgique' geleidt.*⁴¹ Bij deze vermeldingen in het dagboek staat vreemd genoeg nergens vermeld dat er tegelijkertijd ook gefotografeerd is.⁴²

Samenvattend is de tijdspanne tussen de kunstwerken die we in de vorm van voorstudies in het album terugvinden nogal groot: vanaf het begin van de jaren '80 tot het begin van de jaren '10 van de 20ste eeuw. Het album staat niet in chronologie en veel van de vroege gekochte foto's zijn tussen een sessie op een later moment erin geplakt.⁴³ Uit de reeks genummerde dagboeken die onlangs in de familie is opgedoken, ontbreekt curieus genoeg nu net als enige 'No. 6' horend bij het jaar juli 1900 tot maart 1901.⁴⁴ Waarschijnlijk paste het fotoalbum ooit in deze reeks. Een paar sessies uit dat jaar zijn ook in het fotoalbum in het Rijksmuseum terug te vinden. De foto's van de fonteinnimf zijn van daarna (december 1901). Het is dus heel goed mogelijk dat De Lalaing omstreeks deze datum is begonnen met samenstellen. Hij plakte wellicht ouder fotomateriaal tussen de sessies van dat moment en hij liet ruimte voor toekomstige series werkfoto's.

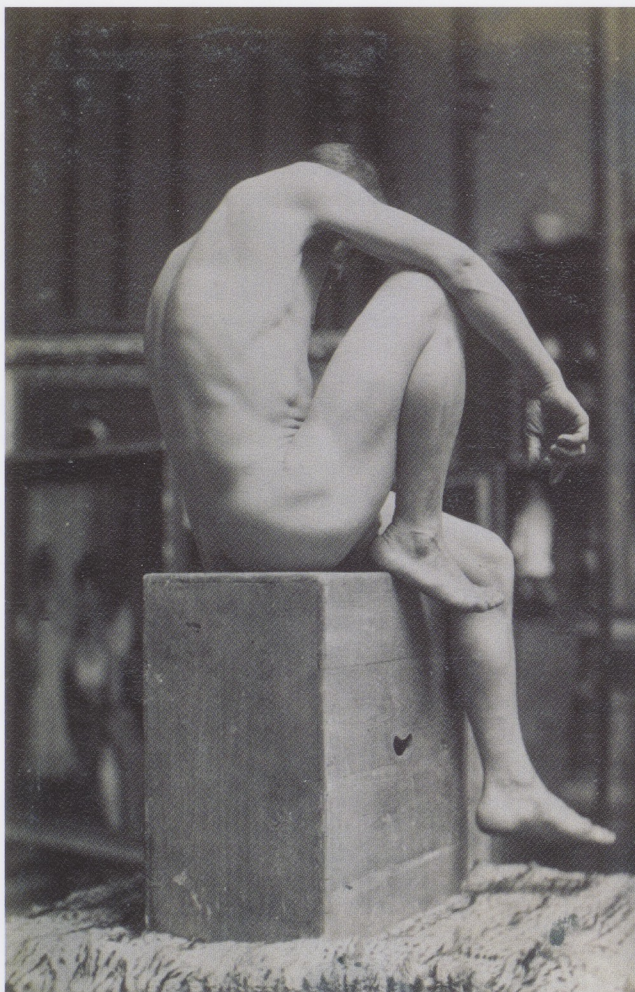
Maar als het album al De Lalaings hele carrière zou omspannen, dan zijn er ook erg veel intrigerende 'missing links': zoals het monument voor Camille Coquilhat (1894). Het is niet moeilijk meer ons voor te stellen hoe hier het proces van selectie van de daarvoor figurerende negerin in zijn werk zal zijn gegaan en hoe het poseren zal zijn verlopen. En er ontbreken

fotografische voorstudies voor veel meer bekende kunstwerken die De Lalaing wel uitvoerde. Omgekeerd staan er weer vele kunstwerken in spe in het album – zoals de sessie van vier foto's van de blonde gespierde man op de hoge sokkel (afb. 13) die een navolging van de *Torso van Belvedere* zou kunnen zijn – maar die we niet als een werk van De Lalaings hand kennen. Het bevestigt eens te meer De Lalaings grote productiviteit en het maakt het heel aannemelijk dat er meer naaktmodellenalbums of losse fotoseries zijn geweest. Maar met de naaktfotografie ligt het altijd moeilijk: een schrift vol naakten in prikkelende posen raakt gemakkelijk uit de familie!

Het modellenalbum geeft al met al een aardig inzicht in een laat 19de-eeuwse kunstpraktijk waarbij in de voorbereiding foto's werden gebruikt. De foto's werden niet alleen voor de beeldhouwwerken gebruikt als voorstudie, maar ook voor schilderijen. Bij de series foto's waarbij de fotograaf om het model heen loopt, lijkt het steevast om voorstudies voor een beeldhouwwerk te gaan. Bij een foto met kwadratuur moeten we uitgaan van een schilderwerk. Daarnaast kunnen we onderscheid maken tussen verschillende functies: inspiratie, geheugensteun, voorstudie en letterlijk voorbeeld. Feitelijk hebben de foto's de functie van voorschetsen en figuurstudies. Het modellenalbum van Jacques de Lalaing is tamelijk uniek als ensemble en plakboek uit het atelier. De foto's zijn duidelijk aan uitgevoerde kunstwerken gerelateerd en het door de kunstenaar samengestelde modellenboek werd nogal letterlijk gebruikt.⁴⁵

Opdrachtgever of peintre photographe?

Tot slot moet nog de vraag aan de orde komen of De Lalaing nu zelf wel of niet de (zeer verdienstelijke) fotograaf van de reeksen werkfoto's was. Zijn naam is niet in de annalen van de



Afb. 13
 Model op sokkel,
 tussen 1890 en 1917.
 Albuminedruk, 150 x
 96 mm. Rijksmuseum,
 Amsterdam (inv.nr.
 RP-F-2001-4-54).

Belgische fotografie teruggevonden en hij was geen lid van een amateurfotografenvereniging. Nergens is er een verwijzing in het *Bulletin Belge de l'Association de Photographie* of andere fotografietijdschriften naar hem te vinden.⁴⁶ De Lalaings vriend Scribe staat daarin bijvoorbeeld wél als amateurfotograaf genoteerd.⁴⁷ Ook Delvin fotografeerde en Scribe en Delvin spraken er in hun brieven over. Scribe liet Delvin weten hoeveel hij had aan diens adviezen: *Ik bedank u voor de beschrijving van het systeem met diafragma om momentopnames te kunnen maken, alleen moet ge aan het objectief een of meerdere speciale lenzen toevoe-*

*gen, ik heb gisteren nog geprobeerd een cliché te maken met een korte openingstijd van één seconde en ik heb bijna geen resultaat.*⁴⁸ (1885) Hoewel er van De Lalaing zoals gezegd geen concrete verwijzingen uit brieven bekend zijn, stond hij via zijn twee vrienden heel dicht bij de praktijk van de fotografie. De enige verwijzing naar De Lalaing als fotograaf is te vinden in een monografie van de Belgische kunstenaar Rik Wouters. Daarin staat een portret van diens vrouw Nel in witte jurk afgebeeld dat door Jacques de Lalaing gemaakt zou zijn.⁴⁹

Het is verleidelijk om aan te nemen dat De Lalaing wel de maker van de

modellenfoto's was. Fotografie was immers een soort tweede natuur van de 'peintres photographes'. Deze kunstenaars waren bovendien vaak behept met een praktische inslag: ook De Lalaing zal er nauwelijks tegenop gezien hebben om zelf zijn foto's te maken. Waar hele stellages werden getimmerd en kosten noch moeite gespaard om de gewenste attributen in huis te halen, was de doe-het-zelf fotografie als handig hulpmiddel zeker niet ongebruikelijk. Wat ook nog meespeelt, is de goede kwaliteit van de foto's uit het album, alsof de beeldhouwer hier zelf met plasticiteit, volume, licht en schaduw aan het werk is geweest en de regie en belichting in handen had. En het was zoals gezegd niet ongebruikelijk in deze kringen, met name onder welgestelden, om zelf de benodigde apparatuur aan te schaffen en te fotograferen.

Wat ertegen zou kunnen pleiten is dat De Lalaing simpelweg te rijk was en zoveel geld had dat hij gemakkelijk voor ieder uit te voeren kunstwerk een assistent-fotograaf kon inhuren. Van meet af aan gebruikte hij fotografie voor de reproductie van kunstwerken. In de nalatenschap van de kunstenaar zijn enkele grote reproducties van zijn werk teruggevonden van de firma's Alexandre, Louvois en Becker, die hij opdrachten verstrekte. *Ik van mijn kant heb het 'Monument van Waterloo' met succes laten fotograferen.*⁵⁰ schreef hij omstreeks 1890. Hij verwees naar het kopen bij Becker – waarschijnlijk de firma Becker-Holemans – specialist in fotografie van kunst.⁵¹

Dat brengt ons tot slot bij zijn dagboeken: geven die dan helemaal geen uitsluitsel? Aanvankelijk waren in de notities van De Lalaing geen concrete gegevens te vinden. Er waren geen uitgebreide opmerkingen over het eigenhandig fotograferen door De Lalaing ofwel over de aanschaf van papieren, camera's of chemicaliën bij de fotohandel, zoals we die van andere kunstenaars uit deze periode kennen.⁵²

Hij schreef bijvoorbeeld wel dat hij naar de drogist ging om chloroform te kopen: nota bene om een geitje af te maken dat hij als model nodig had.⁵³ Dan volgt eindelijk in 1907 die ene opmerking over fotografie. Op 14 oktober beschreef De Lalaing de terugkeer van Nel Wouters na een periode van zware ziekte: *Mme Wouters vient se présenter guérie. Elle est merveilleusement revenu de bien loin. Je lui fais deux photographies en robe blanche.* Dit zou kunnen betekenen 'ik maak van haar twee foto's in witte jurk'. En dan is er nog een tweede opmerking in het dagboek van 1897 dat hij de hulp van fotograaf Charles Alker ging invoeren: *die komt om 3 figuren te fotograferen.*⁵⁴ Als De Lalaing gefotografeerd zou hebben, is het wel vreemd dat de dagboeken die op allerlei andere punten zo precies en gedetailleerd zijn, zo weinig daarover vermelden. Er is ten slotte ook nog de mogelijkheid dat De Lalaing de fotografie in het verborgene beoefende en het daarom in zijn dagboeken onvermeld liet. Daarmee is de vraag of De Lalaing zelf de maker van de foto's was, dus nog altijd niet beantwoord.

NOTEN

- 1 I. de Groot, M. Schapelhouman (red.), *Rond 1900: kunst op papier in Nederland*, Zwolle 2000, Tent. cat. Rijksmuseum, pp. 40-41, cat. nrs. 11-13.
- 2 Zie bijvoorbeeld Irene de Groot, 'Over dat etsen! Ja, dat is 'n curieus en interessant werk'. De Grafiek van Willem Witsen, in: J. Reynaerts, J.F. Heijbroek en I. de Groot, *Willem Witsen 1860-1923. Schilderijen, tekeningen, prenten en foto's*, Bussum 2003, pp. 201/202, cat.no. 66. Voorts: J.F. Heijbroek, 'Werken naar foto's. Een terreinverkenning. Nederlandse kunstenaars en de fotografie in het Rijksmuseum', *Bulletin van het Rijksmuseum*, 34 (1986) 4, pp. 220-236.
- 3 Zie Dorothy Kosinski, *The Artist and the Camera. Degas to Picasso*, New Haven/Londen 1999.
- 4 Aankoop Schwilden, Brussel 2001.
- 5 Archives de la ville de Bruxelles, Registres de population, 1876/A/509, met dank aan Steven F. Joseph.
- 6 Zie bijvoorbeeld C. Mathon en A-M. Garcia, *Les chefs d'oeuvre de la photographie dans les collections de l'École des Beaux-arts*, Parijs 1991; H. Pinet, *Rodin et ses modèles. Le portrait photographié, Cahiers des Photographies*. Tent. cat. Musée Rodin, Parijs 1990; Sylvie Aubenas, C. Mathon, H. Pinet (red.), *L'art du nu au XIXe siècle—: le photographe et son modèle*, Tent. cat. Bibliothèque nationale de France, Parijs 1997—; Ken en Jenny Jacobson, *Étude d'après nature. 19th Century Photographers in Relation to Art*, Petches Bridge 1996 en Susan Waller, 'Censors and Photographers in the Third Republic of France', *History of Photography* 27 (2003) 3, pp. 222-235.
- 7 Aubenas, *op.cit.* (noot 6), pp. 48, 76-81, cat. nrs. 72-74.
- 8 Aubenas, *op.cit.* (noot 6), pp. 14-21, 42, 64, cat. nrs. 171-188 bis.
- 9 Aubenas, *op.cit.* (noot 6), pp. 36-37, cat. nrs. 126-139. De foto's van Igout verschenen ook onder de naam van Heid of Schmidt, zie Jacobson *op.cit.* (noot 6), p. 59.
- 10 Zie voor de anatomische lijkenfoto's Giulio Chiarugi *Atlas der Anatomie des Menschen zum Gebrauch für Künstler. Reproduktion und Illustration*, Florence (Istituto micrografico) 1908. Deze atlas bevindt zich in de Bibliotheek van het Rijksmuseum, uit de collectie van de Rijkschool voor Kunstnijverheid.
- 11 Zie onder andere Kosinski, *op.cit.* (noot 3) en M. Frizot, H. von Amelunxen, H. Pinet et al., *Photographie/Sculpture*, Parijs 1991.
- 12 Zie voor Moreau's werkfoto's onder andere Kosinski, *op.cit.* (noot 3), pp. 58-69.
- 13 *La Grand Ombre of Adam* is er in verschillende varianten: de vroegst bekende foto's in het Musée Rodin zijn van 1893.
- 14 Met dank aan Hélène Pinet en Sylvie Aubenas.
- 15 Met dank aan Andreas Bluhm.
- 16 Zie Internetartikel (www.ku.edu) : Judith Ogonovszky-Steffens (Université Libre de Bruxelles), Emplacement et peinture monumentale dans les édifices civils en Belgique au XIXe siècle—: un enjeu de taille (1).
- 17 Zie Hugo Lettens, Richard Kerremans e.a., *De elektrische lichtmast. Jacques de Lalaing (1858-1917)*, Schaerbeek 1993, afb. 23, voorts afb. 25, 35, 43 en 44.
- 18 A. Brejon de Lavergnée en A. Scottez-De Wambrechies, *Musée des Beaux-Arts de Lille. Catalogue sommaire illustré des peintures. I Écoles Étrangères Pays-Bas du Nord et du Sud, Allemagne, Angleterre, Espagne, Italie et autres*, Lille 1999, sub Lalaing.
- 19 Zie de Salon-overzichten : Ph. Burty Salon 1882, Parijs (uitg. Goupil) 1883, p. 96 en Goupil Armand Dayot, Salon 1884, Paris (Goupil) 1884, p. 86.
- 20 Zie Lettens, *op.cit.* (noot 17) en Paul Lambotte, Jacques de Lalaing, *Onze Kunst* 17 (1918), pp. 53-67, verder entries in *Dictionary of Art* en Thieme Becker.
- 21 Zie onder De Lalaing op de website van Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, www.kikirpa.be.
- 22 Zie onder andere de entry van R. Kerremans over De Lalaing in *Dictionary of Art*.
- 23 Zie J. van Lennep, *Catalogus van de Beeldhouwkunst. Kunstenaars geboren tussen 1750 en 1882*, Gent 1992.
- 24 Zie Monique Tahon-Vanroose, *De vrienden van Scribe. De Europese smaak van een Gents mecenat*, Gent 1998, p. 16. Dit is een interessante studie over het kunstklimaat in Gent in deze jaren.
- 25 Zie Tahon-Vanroose, *op.cit.* (noot 24), p. 18.
- 26 Geciteerd (en vertaald uit het Frans) in Tahon-Vanroose, *op.cit.* (noot 24), p. 18.
- 27 Zie D. Couvreur, 'Le sombre parking de Saint Emilion', in: *Le Caprice des dieux (Vie et Mort des Ateliers d'Artistes du Quartier Léopold)*, Brussel 1996, p. 73.
- 28 O. Bertrand en Stefaan Hautekeete, *Rik Wouters. Jalons d'une vie*, Antwerpen 1994, pp. 6, 15.
- 29 Op basis van de dagboeken van De Lalaing bereidt Catherine Leclercq een studie voor: *La Vie Artistique au temps et autour Jacques de Lalaing*, te verschijnen in de loop van 2005. Van de dagboeken ontbreekt nummer 6 (jaar 1901), voorts ontbreken de jaren 1906 en 1907, 1909.
- 30 Mededelingen Catherine Leclercq. Zie voor het atelier van De Lalaing in de Rue de l'Activité: D. Couvreur, *op.cit.* (noot 27), pp. 73-76.
- 31 *Son studio était, comme sa pensée, haut et vaste, volontairement sévère. Il lui convenait qu'il fût peu attrayant. [...] C'est là que, recueilli, il méditait ses compositions, dans des dimensions qu'il n'admettait qu'énormes. Entraîné par son imagination à proportionner les êtres et les choses à l'ampleur de son rêve, il était porté à voir la nature en plus grand qu'elle n'est. Cette tendance à tout agrandir se retrouve*

- jusque dans les portraits. [...] Son modèle, quel qu'il fût, il le situait dans un cadre immense.* Uit *Le Correspondant* 1920, geciteerd in Couvreur, *op.cit.* (noot 27), p. 74.
- 32 Geciteerd (en vertaald uit het Frans) in Tahon-Vanroose, *op.cit.* (noot 24), p. 15. De briefwisseling is ook in het Frans achterin het boek opgenomen.
- 33 Geciteerd (en vertaald uit het Frans) in Tahon-Vanroose, *op.cit.* (noot 24), p. 23. De briefwisseling is ook in het Frans achterin het boek opgenomen.
- 34 Geciteerd (en vertaald uit het Frans) in Tahon-Vanroose, *op.cit.* (noot 24), p. 23. De briefwisseling is ook in het Frans achterin het boek opgenomen.
- 35 Geciteerd (en vertaald uit het Frans) in Tahon-Vanroose, *op.cit.* (noot 24), p. 19. De briefwisseling is ook in het Frans achterin het boek opgenomen.
- 36 Geciteerd (en vertaald uit het Frans) in Tahon-Vanroose, *op.cit.* (noot 24), p. 19. De briefwisseling is ook in het Frans achterin het boek opgenomen.
- 37 Vergelijk Rodins instrumentele benadering van het model: Pinet, *op.cit.* (noot 6), pp. 16-18.
- 38 Op basis van de beschikbare afbeeldingen (Koninklijk Patrimonium) gaat het hier om de inv. nrs. RP-F-2001-4-5; 14; 18-19; 35; 37-38; 63 t/m 67; 69 t/m 73; 78-79; 98-100.
- 39 *Travaille pour La Jeune Belgique. Carol Decoster m'apporte son petit neveu de quatorze mois qui posera le chérubin.*
- 40 *Jeanne Lefèvre vient pour poser pour la Naitade qui ne lui convient guère.*
- 41 *Je reprends le chérubin qui conduit le cheval de La Jeune Belgique.*
- 42 Dagboeken Jacques de Lalaing, gegevens getranscribeerd en verstrekt door Catherine Leclercq.
- 43 In het archief van het Brusselse Museum voor Schone Kunsten bevindt zich nog een tweede schrift met foto's; dit zijn alleen fotografische reproducties van de werken van De Lalaing.
- 44 Gegevens verstrekt door Catherine Leclercq.
- 45 Het is misschien enigszins vergelijkbaar met de foto's van Alexandre Falguière uit de jaren zeventig of met het album dat van Henri Godet in de fotocollectie van Musée Rodin in Parijs.
- 46 Met dank aan Steven F. Joseph.
- 47 Steven F. Joseph, Tristan Schwilden, Marie-Christine Claes, *Directory of Photographers in Belgium 1839-1905*, Antwerpen / Rotterdam 1997, sub Scribe.
- 48 Geciteerd (en vertaald uit het Frans) in: Tahon-Vanroose, *op.cit.* (noot 24), p. 15. De briefwisseling is ook in het Frans achterin het boek opgenomen.
- 49 Bertrand/Hautekeete, *op.cit.* (noot 28), op p. 6 is de foto is afgebeeld. De originele foto bevindt zich in tweevoud in het bezit van Olivier Bertrand.
- 50 *De mon côté j'ai fait photographe avec succes le monument de Waterloo.* Ongedateerde brief aan Paul de Vigne, inv. Archief voor Hedendaagse Kunst, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Fonds De Lalaing, Nr 23281/1; 23281/2.
- 51 Dagboeken Leclercq, gegevens getranscribeerd en verstrekt door Catherine Leclercq. Zie ook: Joseph/Schwilden/Claes, *op.cit.* (noot 44), sub Becker-Holemans.
- 52 Bijvoorbeeld van Witsen en Breitner.
- 53 Mededeling Catherine Leclercq.
- 54 Dagboek 1897, gegevens verstrekt door Catherine Leclercq.