

An impressionist painting of a seascape. The sky is a vibrant, textured blue with white and yellow highlights, suggesting a bright, sunny day. The sea below is a mix of blue and green tones, with visible brushstrokes and a shimmering effect. In the foreground, there are large, light-colored rocks or cliffs, rendered with thick, textured brushwork in shades of white, yellow, and light blue. The overall style is characteristic of Impressionism, focusing on light and color over fine detail.

# In de ban van de natuur

De historische ontwikkeling van het mobiele atelier  
in de 19<sup>de</sup> eeuw ten opzichte van het vaste atelier.

Onderzoekswerkgroep | Moderne en Hedendaagse Kunst

201000207

Sandra Kisters

Student: Stefanie Vroom

Studentnummer: 3528537

## ***Inhoudsopgave***

<b>Inleiding</b>	p. 2
<i>Het atelier</i>	p. 2
<i>Historiografisch kader</i>	p. 4
<i>Verantwoording en opbouw</i>	p. 5
<b>De school van Barbizon</b>	p. 7
<i>Het schildertraktaat en de schilderpraktijken</i>	p. 7
<i>Vergelijking met Jean-Baptiste Camille Corot en Jean-François Daubigny</i>	p. 9
<b>De Impressionisten</b>	p. 12
<i>Invloed van de school van Barbizon</i>	p. 12
<i>Hulpmiddelen voor de plein-air schilder</i>	p. 13
<i>Claude Monet en Auguste Renoir</i>	p. 14
<b>Conclusie</b>	p. 18
<b>Literatuurlijst</b>	p. 20
<i>Primaire bronnen</i>	p. 20
<i>Overige bronnen</i>	p. 20
<i>Afbeeldingenlijst</i>	p. 21
<b>Afbeeldingen</b>	p. 23

## ***Inleiding***

“Voilà mon atelier! À moi!”<sup>1</sup> – riep Claude Monet (1840-1926) uit en wees naar de natuur die hij voor zich had liggen. Dit was Monets antwoord toen een bijdehante journaliste aan hem vroeg of hij even zijn atelier kon laten zien. Erg ongebruikelijk was dit antwoord niet. Dit speelde zich immers af tijdens het Impressionisme, waarbij het gewoonte was dat men vaak naar buiten ging om schilderijen te maken. Door technologische ontwikkelingen in de schilderattributen kon dit buiten schilderen ook makkelijker en hoe meer er buiten werd gewerkt, hoe meer de natuur de functie van het atelier over ging nemen. In de negentiende eeuw is er dus vermoedelijk een omslagpunt geweest in de opvatting van het atelier als zodanig, maar de interpretatie van ‘het atelier’ is in de geschiedenis al meerdere veranderingen ondergaan.

## *Het atelier*

Het begrip ‘atelier’ is in de kunsthistorische literatuur onder vuur komen te liggen. Want wat verstaan we eigenlijk onder het atelier? Goed, laten we vooral niet moeilijk doen en beginnen bij de meest voor de hand liggende bron om deze term op te helderen: het Van Dale woordenboek.

“ate·lier (*het; o; meervoud: ateliers*)

Werkplaats van een kunstenaar, kleermaker, enz.”<sup>2</sup>

Deze definitie lijkt op het eerste gezicht vrij duidelijk; het is simpelweg de plek waarin de kunstenaar te werk gaat. Toch zal blijken dat het ietwat gecompliceerder ligt. Want wat is ‘werken’ en in hoeverre is een ‘werkplaats’ afgebakend? Binnen deze scriptie zal ik de definities ‘mobiele atelier’/buitenatelier en het ‘vaste atelier’/binnenatelier aanhouden. Onder het ‘vaste atelier’ wordt de werkplaats van de kunstenaar binnen verstaan, met als oorspronkelijke hoofdzakelijke functie te dienen als de plek waarin het werk wordt voltooid. Onder het mobiele atelier wordt het fysiek transporteerbare atelier gezien, in de vorm van een schildersezal, kist, koffer, boot, enz.

Veelal is de invulling van de term ‘atelier’ afhankelijk geweest van de tijdgeest van verschillende periodes in de geschiedenis. Zo kon de kunstenaar van de Italiaanse renaissance gebruik maken van zijn ‘studiolo’, een afgezonderd kamertje waar hij ideeën in kon opdoen voor kunstwerken. Hiernaast was er de ‘bottega’, de plek waar de kunstenaar zijn ideeën daadwerkelijk

---

<sup>1</sup> John Rewald (red.), *Aspects of Monet: a symposium held on the artist's life and times*, New York 1984, p. 96.

<sup>2</sup> Definitie van ‘atelier’ ontleend aan het Van Dale woordenboek online.

<<http://www.vandale.nl/gratiswoordenboek/mobiel/?pattern=atelier&lang=nn#.U5nGxRHCTIU>>, (17 mei 2014).

met zijn handen ging uitvoeren. Deze twee stadia van het maken van een kunstwerk werden in zekere zin gescheiden gehouden om een reden: door de focus te leggen op de functie van het atelier als terugtrekruimte, probeerde de kunstenaar zijn reputatie op de kaart te zetten als een diep nadenkend intellectueel in plaats van als een handwerker.<sup>3</sup> Men zou in dit geval, naast het uitvoerende werk, het denkproces dus ook als ‘werken’ kunnen beschouwen.

Vanaf 1600 kon het atelier variëren van een onderwijsruimte tot een soort kantoor om potentiële klanten in te ontvangen. Tevens speelde in deze tijd de cult van de kunstenaar een rol, wat leidde tot een grote interesse in het leven van de kunstenaar. Het atelier werd in deze gevallen opengesteld voor en groot publiek, als ware het een museum.<sup>4</sup> In de romantiek kreeg het atelier van de melancholische kunstenaar juist de functie van een isolatiecel. Dit type kunstenaar wilde zich graag afzonderen van alles en iedereen.<sup>5</sup> Vanaf het begin van de negentiende eeuw gingen de schilders van de school van Barbizon buiten te werk, een schilderpraktijk die door hun navolgers – de impressionisten – nog lang in stand zou worden gehouden. Dit was tevens de schilderpraktijk die het begrip ‘atelier’ misschien wel het meest zou aantasten; het atelier werd immers verplaatsbaar en zou om deze reden niet meer per se een afgebakende ruimte tussen vier muren moeten zijn. Vanwege de toename aan schildersmaterialen als de verftube, konden kunstenaars meer buiten schilderen dan ze voorheen ooit hadden gedaan. Schilders gingen voortaan de natuur in met hun schilderkoffertje, stalden dit uit nabij een plek die ze het waard vonden om vast te leggen en gingen aan de slag. Dit werd het mobiele atelier.

Tegenwoordig zien we de verplaatsbaarheid van het atelier nog steeds terug. De schilderkist zou in dat opzicht goed vergeleken kunnen worden met de hedendaagse meeneembare laptop van waaruit kunstenaar werkt, met als gevolg; de opvatting van het atelier als ‘de plek waar de kunstenaar op dat moment werkt’ – zoals Daniel Buren zegt.<sup>6</sup> Anderen spreken weer hierbij van de ‘post-studio’ of zelfs de verdwijning van het atelier.<sup>7</sup>

Het atelier is dus niet tijd en plaats gebonden. Wellicht heeft er ergens een omslagpunt plaatsgevonden waarin de ‘vaste’ functie van het atelier is veranderd. Hoewel er waarschijnlijk

---

<sup>3</sup> Michael Cole en Mary Pardo, ‘Origins of the Studio’, in: Michael Cole en Mary Pardo (red.), *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill (etc.) 2005, pp. 3 t/m 25.

<sup>4</sup> Oscar Bätschmann, *The Artist in the Modern World. The Conflict between market and self-expression*, Keulen 1997, pp. 12-19, 81 – 87.

<sup>5</sup> Cole en Pardo 2005 (zie noot 3), p. 160.

<sup>6</sup> Wouter Davidts, ‘My Studio is the Place where I am (Working)’, in Wouter Davidts en Kim Paice (red.), *The Fall of the Studio: artists at work*, Amsterdam 2009, pp. 64-81.

<sup>7</sup> Wouter Davidts en Kim Paice (red.), *The Fall of the Studio. Artists at work*, Amsterdam 2009, pp. 2 – 10.

hierbinnen meerdere omslagpunten zijn geweest, zal ik me beperken tot die van de schilders van de school van Barbizon en de impressionisten.

### *Historiografisch kader*

Welke plek nam het mobiele atelier in bij de vorming van de term van het atelier? Wanneer kwam het mobiele atelier in beeld? Mensen schilderden immers al langer buiten en waren al 'mobiel'. Zo vertelt Christopher Wood in zijn artikel 'Indoor-outdoor: the studio around 1500', gepubliceerd in *Inventions of the studio, Renaissance to Romanticism* (Chapel Hill 2005) dat er vanaf 1500 al schilders waren die naar buiten gingen om de natuur te 'belevén' en dat op doek te zetten. Ze gingen de natuur in op zoek naar 'vers' schildersmateriaal, zoals houtskool. Tevens hadden ze meer ruimte in de natuur dan in hun vaste atelier en was de natuur zelf uiteraard een meer waarheidsgetrouwe omgeving op het moment dat ze de natuur wilde schilderen. Dit deden schilders als Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer, Leonardo da Vinci en Titiaan.<sup>8</sup> Maar wanneer werden er in het mobiele atelier niet meer alléén buitenstudies gemaakt, maar ook voltooid, verkoopbaar werk?

Ernst van de Wetering vertelt in zijn artikel 'Het Laboratorium van de schilder' (Amsterdam 2006) dat na de romantiek zowel de landschapsschilders van de school van Barbizon als zijn navolgers – de befaamde impressionisten – buitenstudies gingen maken en op basis hiervan in het vaste atelier hun 'echte' werken schilderden.<sup>9</sup> De natuur werd dus nog niet gezien als atelier, hoewel dit wel de plek was waar het voorbereidend werk, namelijk het maken van schetsen, gebeurde. Het echte atelier bleef toch het atelier binnen vier muren waarin de kunstenaar al zijn benodigde materialen had liggen om een voltooid schilderij te kunnen maken. "Toch bevatte dat atelier, hoe groot het ook kon zijn, goed beschouwd aan gereedschap weinig meer dan een uitgepakte schilderkist"<sup>10</sup> – aldus Van de Wetering. Men kan zich afvragen of de schilderkist in deze tijd niet het atelier an sich was. Zou het atelierbegrip hiermee dan ook niet een andere definitie krijgen?

Isabelle Collet haalt in haar artikel 'Schilderen in de openlucht' (Zwolle 2004) de schilders van de school van Barbizon en de impressionisten aan en behandelt hierbij de grensvervaging van het binnenatelier als atelier om voltooide werken in te maken. Monet zou hier een invloedrijke factor in zijn geweest; in 1865 installeert Monet buiten een doek van 2,55 meter hoog en schildert daarop direct *Vrouwen in de tuin (1866)*. Hiermee overschrijdt Monet de grens van de schets. Desondanks

---

<sup>8</sup> Christopher S. Wood, 'Indoor-outdoor: the studio around 1500', in Michael Cole en Mary Pardo (red.), *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill (etc.) 2005, pp. 59 – 62.

<sup>9</sup> Ernst van de Wetering, 'Het Laboratorium van de schilder', in Mariëtte Haverman e.a. (red.) *Ateliergeheimen*, Amsterdam 2006, pp. 23 – 39.

<sup>10</sup> Van de Wetering 2006 (zie noot 9), p. 38.

blijft zelfs voor de impressionisten het afwisselen van werken in de openlucht en werken in het atelier evenzeer een keuze als een noodzaak.<sup>11</sup> De noodzaak om binnen in een vast atelier te werken zou liggen aan de type mobiele ateliers; slechte weersomstandigheden werkten namelijk niet mee voor de schilders die erop uit gingen met een schilderkoffertje en het buiten uitstalden. Om deze zelfde reden was bijvoorbeeld het werken op bootjes ook niet aan te raden. De latere geïnstalleerde ateliers werden hier op aangepast. Zo verschenen er glazen hutjes in tuinen, zoals bij Monet het geval was, die als ateliers werden gebruikt. Op deze manier konden de kunstenaars toch 'buiten' werken zonder dat hun werk werd aangetast door het weer.

Iris Schaeffer, Caroline von Saint-George en Katja Lewerentz behandelen in *Painting light: the hidden techniques of the impressionists* (2008) ook kort de grensvervaging tussen atelierpraktijk en plein-air met betrekking tot het Impressionisme en Neo-Impressionisme.<sup>12</sup> Vanwege de niet-ideale weersomstandigheden van het buiten schilderen en het feit dat men toch een afstand moest zeulen met zijn schilderspullen, probeerden schilders een oplossing te vinden in de vorm van een mobiel atelier. Dit nam diverse vormen aan, zoals de boot van Daubigny, van Monet en de schuur op de berg van Cezanne. Neo-impressionist Achille Laugé had zelfs een kar met een glazen dak waarmee hij erop uit ging. In deze tijd kregen veel ateliers glazen daken.

#### *Verantwoording en opbouw*

Over atelierpraktijken van kunstenaars heb ik wel wat kunnen vinden in biografieën. Ook over die van de impressionisten en de schilders van de school van Barbizon – los van elkaar – en over de ontwikkeling van schilderattributen. Dit zal uiteraard worden verwerkt in deze scriptie. Maar over de *relatie* tussen het mobiele atelier en het vaste atelier als zodanig in de *negentiende eeuw* heb ik maar uiterst weinig literatuur kunnen vinden. Wellicht dat men pas later over deze onderverdeling na begon te denken. De bovengenoemde auteurs bespreken dit wel, maar zij leggen toch wel de nadruk op de impressionisten. De schilders van de school van Barbizon worden er maar kort in vermeld, wellicht omdat er niet veel informatie is over het binnenatelier van de schilders van de Barbizonschool. Doordat deze niet uitgebreid bij literatuur zijn betrokken, wordt er mijns inziens minder nauwkeurig een ontwikkeling weergegeven van de veranderende relatie tussen het mobiele en vaste atelier. Door deze school wel te betrekken in mijn scriptie, hoop ik een zekere ontwikkeling te kunnen treffen. Daarom luidt mijn hoofdvraag als volgt:

---

<sup>11</sup>Isabelle Collet, 'Schilderen in de openlucht', in Franz Z. Kaiser (red.), *De natuur als atelier: het Franse landschap van Corot tot Cezanne*, Zwolle 2004, pp. 89-95.

<sup>12</sup> Iris Schaeffer, Caroline von Saint-George en Katja Lewerentz (red.), *Painting light: the hidden techniques of the impressionists*, tent. catalogus Florence (Palazzo Strozzi) 2008, p. 80.

*Hoe heeft het mobiele atelier zich ontwikkeld ten opzichte van het vaste atelier in Frankrijk ten tijde van de schilders van de school van Barbizon tot en met de impressionisten?*

Deze vraag zal ik proberen te antwoorden per 'stroming'; de school van Barbizon en het Impressionisme. Omdat lastig is na te gaan hoe de schilder zelf over zijn atelier dacht als 'mobiel' of 'vast' atelier – misschien omdat men in deze tijd er nog helemaal niet over na dacht als zodanig – zal ik voornamelijk ingaan op de uitgevoerde atelierpraktijken per atelier. Per stroming zal ik eerst uitleggen waar deze vandaan kwam, waar deze voor stond, en eventuele schildertechnische ontwikkelingen uit deze tijd erbij betrekken die invloed konden hebben op de schilderpraktijken. Vervolgens zal ik gevonden informatie over de schilderpraktijken behandelen en schildertraktaten kort uitleggen. Aan de hand van al deze informatie, zal ik atelierpraktijken van invloedrijke schilders per stroming erbij betrekken en kijken in hoeverre alle geschreven informatie hiermee overeen komt. Bij de school van Barbizon zal ik Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) en Charles-François Daubigny (1817-1878) aanhalen en bij de impressionisten Claude Monet en Auguste Renoir (1841-1919). Ik heb voor deze kunstenaars gekozen, omdat deze als belangrijk worden gezien en andere tijdgenoten vermoedelijk hebben beïnvloed. Elk hoofdstuk zal worden afgesloten met een korte tussenconclusie.

## ***De school van Barbizon***

De schilders van de school van Barbizon was een groep die met name de natuur schilderde in de streek van Fontainebleau vanaf het eind van de achttiende eeuw. De interesse voor de natuur van deze groep schilders had niet zomaar één aan te wijzen oorsprong. De timing was gewoon goed. Zo stelde Jules Castagnary (1830-1888) dat men zo walgde van de samenleving in die tijd dat de natuur de enige uitvlucht was.<sup>13</sup> Bovendien was de romantiek nog niet volledig uitgebloeid en waren enkele schilders geïnspireerd geraakt door de landschapsschilderijen van de Engelsen in die tijd.<sup>14</sup> De schilders van de school van Barbizon waren bezig met het realisme en het schilderen van landschappen sloot hier mooi op aan. Na enige tijd werden Camille Corot, Théodore Rousseau (1812-1867) en Jean-François Daubigny als landschapsmeesters gezien binnen de school van Barbizon.<sup>15</sup>

### *Het schildertraktaat en de schilderpraktijken*

Het is lastig na te gaan welke verftechnieken iedereen gebruikte. Wel is bekend dat de meeste schilders buiten olieverschetsen maakten; een techniek die over was komen waaien uit het Italië van de eind achttiende tot en met de negentiende eeuw, met name door de werkzaamheden in Italië van Camille Corot en Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819).<sup>16</sup> Er is echter wel een interessant gegeven waar we wellicht iets meer mee uit de voeten kunnen: de eerste generatie van de Barbizonschilders (waaronder Corot en Rousseau) kreeg les van schilder Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), een invloedrijke schilder die doceerde aan de École nationale supérieure des Beaux-Arts in Parijs en zijn leerlingen motiveerde om naar buiten te gaan. Tevens had hij een schildertraktaat opgesteld, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, dat in 1799 werd gepubliceerd. In dit traktaat komen uitdrukkelijk aanbevelingen over de werkwijze in de natuur naar voren. Het is echter nog maar net de vraag in hoeverre schilders zich aan deze voorschriften hebben gehouden, maar wellicht valt er wat uit af te leiden:

---

<sup>13</sup> Jules Castagnary, *Salons (1857-1870)*, Parijs 1892, p. 17.

<sup>14</sup> Gabriel P. Weisberg, *The realist tradition: French painting and drawing, 1830 – 1900*, tent. catalogus Cleveland (Museum of Art) 1980, New York (Brooklyn Museum) 1981, Saint Louis (Saint Louis Art Museum) 1982, p. 22.

<sup>15</sup> Joseph C. Sloane, *French Painting. Between Past and the Present. Artists, critics, and traditions, from 1848 to 1870*, New Jersey 1951, pp. 100 – 106.

<sup>16</sup> Philip Conisbee, Sarah Faunce en Jeremy Strick (red.), *In the light of Italy: Corot and early open-air painting*, uitgave bij tent. Washington (National Gallery of Art) 1996, Brooklyn (Brooklyn Museum) 1997, Saint Louis (Saint Louis Art Museum) 1997, pp. 15 – 18.



Vanwege het veranderende licht op een dag raadde de Valenciennes zijn leerlingen aan om niet te lang aan een schets buiten te werken, maar om zich te concentreren op de belangrijkste tonen van de natuur die men wilde schilderen. Voor een beter begrip van dit licht moest hetzelfde motief op meerdere tijdstippen van de dag worden geschilderd, om met eigen ogen te ondervinden wat voor een invloed de verandering van het licht kon hebben. Doordat het licht veranderde, was snelheid ook van belang.

“All etudes from Nature should be done within two hours at the outside, and if your effect is a sunrise or sunset, you should not take more than half an hour.”<sup>17</sup>

Dit was overigens een procedé dat later door de impressionisten uitvoerig werd gebruikt, zoals ook verderop zal worden uitgelegd. Ook studies van bomen en rotsen werden geacht te worden gemaakt, maar dan was dit niet als schilderij bedoeld, maar “om in de portefeuille te stoppen en te raadplegen”.<sup>18</sup> Het materiaal dat werd gebruikt was ook afhankelijk van de structuur van de te bestuderen objecten. Zo kon er bij het schetsen van bomen en bergen gebruik worden gemaakt van een gravure, of een tekening van houtskool of krijt. De olieverfschets was veruit het populairste medium; met het gebruik van olieverf konden de effecten van licht en de atmosfeer worden vastgelegd.

Opvallend aan dit traktaat is dat de Valenciennes de nadruk legt op de bestudering van de natuur. De meteorologische effecten komen meer aan bod dan de daadwerkelijke manier van buiten schilderen met materialen. De reden hiervoor geeft de Valenciennes uiteindelijk ook in zijn traktaat: buiten moest men alleen schetsen om de werking van de natuur beter te begrijpen.<sup>19</sup> Omdat deze schets buiten snel moest worden gemaakt, kon het nooit gedetailleerd genoeg zijn voor een voltooid kunstwerk. Bovendien moesten schilderijen van tevoren worden geprepareerd. De Valenciennes probeerde op deze manier toch nog binnen de regels van de academische kunstopvattingen te blijven.<sup>20</sup> Het werd de Barbizonschilders immers vaak verweten dat ze studies presenteerden als voltooide schilderijen. Rousseau werd hier nogal eens van beticht, ook toen zijn werk *Avenue de Châtaigniers (1841)* werd afgewezen voor de Salon.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Parijs 1799, p. 407.

<sup>18</sup> De Valenciennes 1799 (zie noot 17), p. 410.

<sup>19</sup> De Valenciennes 1799 (zie noot 17), p. 472.

<sup>20</sup> John Sillevius, 'Plein-air en het historische landschap', in John Sillevius en Hans Kraan (red.), *De School van Barbizon. Franse meesters van de 19<sup>de</sup> eeuw*, Gent 1985, pp. 14-15.

<sup>21</sup> John William Mollet, *The painters of the Barbizon. Corot, Daubigny, Dupré*, Londen 1890, pp. 11-12.

### *Vergelijking met Jean-Baptiste Camille Corot en Jean-François Daubigny*

Vermoedelijk gingen de meeste Barbizonschilders inderdaad te werk zoals werd voorgeschreven door de Valenciennes. Laten we dit traktaat nu vergelijken met de werkwijzen van een Barbizonschilder die veel invloed heeft gehad op het plein-air schilderen: Camille Corot.

“You know, a landscape painter’s day is delightful. You get up early, at three o’clock in the morning, before sunrise; you go and sit under a tree; you watch and wait. At first there is nothing much to be seen. Nature looks like a whitish canvas with a few broad outlines faintly sketched in; all is misty, everything quivers in the cool dawn breeze. (...) The sun is up! There is a peasant at the end of the field, with his wagon drawn by a yoke of oxen. Everything is bursting into life, sparkling in the full light – light, which as yet is still soft and golden. The background, simple in line and harmonious in colour, melts into the infinite expanse of sky, through the bluish, misty atmosphere. The flowers raise their heads the birds flutter hither and thither. The little rounded willows on the bank of the stream look like birds spreading their tails. It’s adorable! And one paints! And paints!”<sup>22</sup>

-- Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875)

Dit citaat van Corot illustreert uitstekend hoe hij buiten te werk ging, net als vele andere schilders. Om de natuur zo overtuigend mogelijk weer te geven, hield hij rekening met de tijdstippen op de dag en de lichtstand. Dat enige snelheid werd gevergfd om dat ene moment van de dag vast te leggen voordat het licht alweer compleet zou veranderen, komt ook naar voren uit het citaat. Dit komt overeen met wat Valenciennes had aangeraden over snel schilderen. Corot maakte etsen en aquarelschetsen op klein formaat, maar voornamelijk schetste en schilderde hij buiten met olieverf, op half-geprepareerd doek. Met zijn schildersezal, schilderkist, palet, parasol, kleine panelen en olieverf trok hij erop uit – zoals we kunnen zien op deze foto (zie afb.1). Desondanks maakte Corot buiten alleen maar voorstudies met olieverf en werden deze later geretoucheerd. Het verkoopbare schilderwerk in die tijd werd nog altijd gemaakt in het atelier binnen.<sup>23</sup> Dit werk binnen omvatte pastorale scenes en etsen (zie afb. 2 voor een indicatie van het repertoire van Corot). Zijn gebruikelijke werkwijze binnen in het atelier was als volgt: eerst maakte hij een grove schets met wit krijt (bijvoorbeeld naar aanleiding van de buiten gemaakte schetsen), dan legde hij het weg om

---

<sup>22</sup>Richard Friedenthal (red.), *Letters of the great artists – from Blake to Pollock*, London 1963, paginanummer onbekend.

<sup>23</sup> David Bomford, Raymond White en Louise Williams (red.), *Art in the making: Impressionism*, uitgave bij tent. Londen (National Gallery) 1990, pp. 22-23.

erover na te denken, dan had hij er na een jaar of twee weer een frisse kijk op en maakte dan de schets of direct een schilderij met olieverf.<sup>24</sup> Nauwkeurigheid was dus belangrijk. Pas veel later werden de opgedoken buiten gemaakte schetsen van Corot ook als verkoopbaar werk gezien, maar dit was niet de oorspronkelijke intentie van de kunstenaar.<sup>25</sup>

In de tweede generatie van de school van Barbizon was er een kunstenaar die met een belangrijke vernieuwing kwam in het mobiele atelier: de studioboot. Dit was Charles-Francois Daubigny (1817-1878). Deze roeiboot had hij gebouwd voor een rondreis samen met zijn zoon Karl, via Île Adams naar Conflans, Bonnières, Andelys en uiteindelijk naar Pont de l'Arche. De boot was gedecoreerd en droeg de naam 'Le Botin'.<sup>26</sup> Zowel in de kajuit als op het dek paste Daubigny verschillende technieken toe op doek, omdat hij bijna alles tot zijn beschikking had, en ook probeerde hij etsen op basis van glasplaten te maken (de zogenoemde cliché verre).<sup>27 28</sup> De schilderijen konden niet van een te groot formaat zijn, vanwege het gewicht en de ruimte die ze in beslag namen. In de boot moesten ze immers ook overnachten en er lag keukengerei in; er werd niet alleen in en op de boot gewerkt, maar ook in geleefd – zo schrijft de nauwe vriend Frédéric Henriet (1826-1918).<sup>29</sup> Van de etsenreeks *Voyage en bateau (1862)* die aan boord was gemaakt krijgen we ook deze indruk (zie afbeeldingen 3, 4 en 5): hierin zien we dat Daubigny er geen moeite mee heeft om in de kajuit vanuit een schilderskist te werk te gaan tussen zijn keukengerei en tevens slaapplek. In 1867 schrijft Daubigny aan Henriet dat le Botin zijn taak had gedaan en dat het tijd was voor een 'nieuwe boot'; Kerity. Weliswaar was dit geen boot, maar Daubigny's nieuwe woning in Bretagne, waarvan in het 'showatelier' de muren volhingen met allemaal schetsen en werk dat nog moest worden voltooid – of moest worden tentoongesteld indien ze al af waren.<sup>30</sup>

Doordat Daubigny's rheuma erger werd, werd het voor hem lastiger om buiten te schilderen. Toch maakte hij het werk *Rotsen bij Villerville-sur-mer (1864-1872)* in zijn geheel buiten, waarbij hij als volgt te werk ging: hij bleef voor het raam staan totdat hij het weer en het licht buiten mooi genoeg vond, dan ging hij naar buiten met zijn van tevoren klaargezette doek – vastgezet aan een standaard

---

<sup>24</sup> Mollett 1890 (zie noot 21), pp. 7 – 20.

<sup>25</sup> Bomford, White en Williams 1990 (zie noot 23), pp. 22-23.

<sup>26</sup> Mollett 1890 (zie noot 21), pp. 53-56.

<sup>27</sup> David Croal Thomson, *The Barbizon school of painters. Courrot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, etc.*, Londen 1902, p. 276.

<sup>28</sup> Frédéric Henriet, *C. Daubigny et son oeuvre gravé*, Parijs 1875, pp. 63-64.

<sup>29</sup> Henriet 1875 (zie noot 28), pp. 73-75.

<sup>30</sup> Brief van Daubigny aan Frédéric Henriet, Parijs 27 september 1867, het Louvre: inventaire du département des arts graphiques, inv. nummer C358.

– om het op de grond te zetten en daar te schilderen. Daarna ging hij weer terug naar binnen als het moment voorbij was. Dit deed hij zo meerdere keren achter elkaar om het schilderij af te krijgen.<sup>31</sup>

Bij de schilders van de school van Barbizon was het fysieke, mobiele atelier zich dus nog aan het ontwikkelen. Er werd gebruik gemaakt van schildersezels buiten voor schetsen in voornamelijk olieverf, daarnaast ook houtskool of etstechniek, maar het was gebruikelijk dat de verkoopbare werken nog altijd binnen in het vaste atelier werden gemaakt of geretoucheerd, zoals bij Corot het geval was. Daubigny was nog extremer in het gebruik van het buitenatelier ten opzichte van zijn tijdgenoten. Hij gebruikte zijn studioboot als zowel werkplek, als denkrimte en als tijdelijke leefruimte. Ook had hij een salonwerk geheel buiten gemaakt en had ingezien dat gebruik van het binnenatelier geen vereiste is voor het maken en voltooien van een werk.

Bij meerdere schilders was er sprake van een zekere ontwikkeling naar het Impressionisme toe en een verwerping van het gedetailleerde schilderen zoals Valenciennes voorlegde. Het verschilt wel per persoon waar deze ontwikkeling van afhankelijk is geweest. Daubigny ging losser en uitbundiger schilderen vanaf 1841, nadat hij werd afgewezen voor Prix de Rome (zie afb 6 voor een illustratie van een later gemaakt schilderij met lossere verfstreken).<sup>32</sup> Bij Barbizonschilder Millet werden de verfstreken ook zichtbaarder.<sup>33</sup> Volgens een leraar van Corot en juryleden van de Salon was Corot simpelweg schildertechnisch niet erg sterk – in het begin althans – , maar waren zijn werken een succes omdat hij de werking en effecten van de natuur compleet scheen te begrijpen.<sup>34</sup> Ook waren er vanaf 1810 verzamelaars die interesse toonden in het creatieve denkproces van de kunstenaar en dus meer geïnteresseerd waren in schetsen dan in schilderijen.<sup>35</sup> De schetsen die waren gemaakt in de open lucht werden populair, met als gevolg dat veel kunstenaars langzaam maar zeker deze schetsen begonnen te retoucheren in het atelier om het aantrekkelijker te maken voor de verkoop.<sup>36</sup> Het atelier was meestal compleet behangen met zulke schetsen en überhaupt werd er meer buiten geschetst.

---

<sup>31</sup> Mollett 1890 (zie noot 21), p. 58.

<sup>32</sup> Mollett 1890 (zie noot 21), p. 45.

<sup>33</sup> Mollett 1890 (zie noot 21), p. 60.

<sup>34</sup> Gustave Geffroy, *Corot and Millet*, London 1902, pp. 1 – 14.

<sup>35</sup> Conisbee, Faunce en Strick (red.) 1996 (zie noot 16), pp. 94-95.

<sup>36</sup> Conisbee, Faunce en Strick (red.) 1996 (zie noot 16), pp. 95-97.

## ***De impressionisten***

Het Impressionisme was een kunststroming die hoorde bij de tijdgeest van het geïndustrialiseerde, stadse Parijs van de tweede helft van de negentiende eeuw. De wereld was aan het veranderen. Door technologische ontwikkelingen werd het mogelijk om verder weg te reizen. Men kwam meer in aanraking met andere culturen en nieuwe kennis. Mede hierdoor werd men zich er steeds meer van bewust dat de wereld zich via ontdekkingen was gaan vormen tot wat ze was. De mensen werden uitgedaagd om anders en vernieuwend te gaan denken – zo ook in de kunst. Waarom moest men zich houden aan de academische manier van schilderen als het anders kon? Deze modernistische manier van denken leidde tot het Impressionisme. Er wordt wel eens gesteld dat de impressionisten tegen het academisme waren, maar dit is niet geheel waar; de impressionisten vonden slechts de aangeleerde visie over schoonheid verkeerd. De wereld was immers aan het veranderen, en visies veranderden mee. De schoonheid uit die tijd was volgens de impressionisten de ‘impressie’.<sup>37</sup> Zo zegt criticus Charles Baudelaire (1821-1867) hierover:

”It is doubtless an excellent thing to study the old masters in order to learn how to paint; but it can be no more than a waste of labour if your aim is to understand the special nature of present-day beauty”.<sup>38</sup>

Het Impressionisme had zijn naam te danken aan de benaming die een kunstcriticus toebedeelde aan het schilderij *Impressie: zonsopkomst* van Claude Monet, een werk dat deel uitmaakte van de eerste exhibitie van de impressionisten in 1874. Deze benaming was in eerste instantie denigrerend bedoeld, maar vervolgens verklaarden de impressionisten hiermee hun schetsmatige en vlotte manier van schilderen en werd dit hun geuzennaam. Wat ze schilderden was slechts een impressie, een momentopname, die nooit nauwkeurig kon zijn. Het publiek ging de mooie kwaliteiten ervan inzien en het Impressionisme was een feit.<sup>39</sup>

### *Invloed van de school van Barbizon*

---

<sup>37</sup> Fred S. Kleiner, *Gardner's art through the ages*, Wadsworth 2008, p. 364.

<sup>38</sup> Francis Francina en Charles Harrison (red.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, Londen 1982, p. 23.

<sup>39</sup> Kleiner 2008 (zie noot 39), p. 365.

De schetsmatige schildertechniek hing ook samen met het feit dat er buiten werd geschilderd. Niet alleen was het stadsleven een belangrijk thema in schilderijen van de impressionisten, vanwege het 'urbane' en geïndustrialiseerde Parijs waarin het Impressionisme zich vooral aan het ontwikkelen was, maar ook de natuur. In de natuur was er voortdurend iets aan het bewegen en dat was niet geposeerd: een perfect doelwit voor een 'impressie' die je je laat overkomen op dat ene moment. Om deze reden moest snel en schetsmatig worden geschilderd. De interesse voor de natuur van de vroege impressionisten kwam niet zomaar ergens vandaan. Het had meerdere aan te wijzen oorzaken, maar de belangrijkste was misschien wel het soort leraren. Veel impressionisten werden namelijk onderwezen of in zekere zin geadviseerd door schilders van de school van Barbizon die hun studenten motiveerden om naar buiten te gaan. Zo had onder andere Monet les van Boudin.<sup>40</sup>

#### *Hulpmiddelen voor de plein-air schilder*

Hoewel Daubigny van de latere school van Barbizon al buiten voltooide werken begon te schilderen, deden de impressionisten dit nog meer. In dit tijdperk van industriële vooruitgang van de impressionisten was er immers ook ruimte voor nieuwe ontwikkelingen in schilderattributen.<sup>41</sup> Zo werd de verftube uitgevonden, waardoor schilders verder weg konden gaan om te schilderen zonder zich zorgen te hoeven maken over of de verf zou uitdrogen. Voorheen werd verf namelijk meegenomen in een varkenslever die niet luchtdicht kon worden afgesloten. Er werden veel kleine, voorgeprepareerde panelen verkocht die de buitenschilder gemakkelijk mee kon nemen met bovendien een lichtgekleurde prepareerlaag, zodat de prepareerleur niet de boventoon zou voeren in het schilderij. Panelen werden in nieuwe materialen uitgebracht, zoals karton, en hout verdween haast vanwege onder andere het gewicht. De verfkwasten werden platter – waarmee men een 'rechtere', vlottere en dunnere verfstreek op het doek kon zetten – en er ontstonden meer pigmenten. Het meest ideale zou zijn als alles in een schilderkoffer paste die mee de natuur in kon. Al met al werd het buiten schilderen vergemakkelijkt voor de Impressionist. Uiteraard waren er genoeg impressionistische schilders die nog hiernaast een vast atelier hadden om 'echte' schilderijen in te maken op basis van buitenstudies, maar toch bevatte dat atelier meestal niet veel meer gereedschap dan een uitgepakte schilderkist (zie afbeeldingen 7, 8 en 9).<sup>42</sup>

Ook werden doe-het-zelf methoden aangeboden voor schilders in het platteland die ver van grote leveranciers af zaten. Zo was het *Handboek voor jonge beoefenaars en liefhebbers der*

---

<sup>40</sup> Schaeffer, von Saint-George en Lewerentz (red.) 2008 (zie noot 12), pp. 71 – 97.

<sup>41</sup> Schaeffer, von Saint-George en Lewerentz (red.) 2008 (zie noot 12), pp. 43-65.

<sup>42</sup> Van de Wetering 2006 (zie noot 9), p. 38.

*schilderkunst* (1828) van Pierre-Louis Bouvier (1765-1836) uitgegeven, een kunstenaar die lessen gaf op Franse en Zwitserse kunstacademies. In dit handboek stonden methodes als het zelf bereiden van verf, het prepareren van panelen, en gebruik van een schilderstok. Ook doet Bouvier uitspraken over het atelier. Men kan het atelier naar binnen brengen door het zodanig in te richten dat er een juiste lichtinval binnen komt door een schuin, glazen dak. Maar helemaal ideaal is het niet. Om zo natuurgetrouw mogelijk te schilderen, moet men toch echt naar buiten.<sup>43</sup> Opvallend is dat er tijdens het Impressionisme inderdaad kunstenaars waren die glas aanbrachten in hun atelier, maar hier zal ik later in mijn verhaal verder op in gaan.

Apart om te zien is hoezeer deze handleiding van Bouvier verschilt van die van de Valenciennes; de focus ligt meer op het prepareren van de schildersmaterialen komen te liggen in plaats van op het nauwkeurig observeren van de natuur om het zo waarheidsgetrouw mogelijk vast te leggen. De vraag is nog maar het in hoeverre het zo nauwkeurig mogelijk de natuur weergeven een vereiste was voor een voltooid werk. Hoewel bij de Barbizonschilders nauwkeurigheid was vereist voor de 'afheid' van een werk, veranderde dit ten tijde van de impressionisten. Hier werd het onderscheid tussen een schets en een voltooid werk immers kleiner, omdat de voltooide werken ook al een schetsmatige schildertechniek hadden.

De meeste impressionisten gingen dus 'spontaan' te werk, zou je denken. Panelen en verf hoefden immers niet meer van tevoren zelf geprepareerd te worden; de schilder moest alleen nog de boel opzetten als hij buiten te werk wilde gaan en zijn schilderspalet in orde maken. Als alles eenmaal stond, was het slechts nog een kwestie van 'je laten overvallen door de natuur'. Toch? Nu is echter wel gebleken uit onderzoeken met infrarood licht en x-rays dat er wel degelijk ondertekeningen zijn gemaakt door impressionisten voordat ze het werk gingen overschilderen.<sup>44</sup> Sommige werken die buiten waren geschilderd moesten nog in een atelier binnen worden herzien. En om het nog een graadje erger te maken kwam het zelfs in enkele gevallen voor dat de natuur werd geregisseerd zodat zelfs die ook niet meer spontaan was. Laten we kort kijken naar de praktijken van enkele impressionisten.

### *Claude Monet en Auguste Renoir*

De misschien wel meest belangrijke impressionist was Claude Monet. Monet was een fanatiek plein-air schilder. Voor de objecten in de natuur die hij wilde schilderen moest hij zodanig ervoor gaan

---

<sup>43</sup>Pierre-Louis Bouvier, *Handboek voor jonge beoefenaars en liefhebbers der schilderkunst*, Breda 1828, pp. 427 – 432.

<sup>44</sup>Schaeffer, von Saint-George en Lewerentz (red.) 2008 (zie noot 12), pp. 238-365.

staan dat het object optimaal tot zijn recht kwam. Dit had hij van zijn leraar Barbizonschilder Boudin geleerd – wat weer samenhangt met het gedachtegoed van Valenciennes over nauwkeurigheid en lichtinval.<sup>45</sup> Zo is bekend dat op een mooie ochtend Gustave Courbet naar buiten liep en aan Monet vroeg waarom hij niet aan het werk was, waarop Monet zei dat hij aan het wachten was tot de zon opkwam. “Dan schilder je toch alvast de bloemetjes en dan doe je de zon later?” Dit kon volgens Monet dus absoluut niet.<sup>46</sup> Monet schijnt het volgende te hebben gezegd over zijn werkwijze:

“When you go out to paint, try to forget what objects you have before you, a tree, a house, a field, or whatever. Merely think, here is a little square of blue, here is an oblong of pink, here is a streak of yellow, and paint it just as it looks to you, the exact color and shape, until it gives you your own naïve impression of the scene before you.”<sup>47</sup>

Hieruit zou kunnen worden afgeleid dat hij dacht in ‘kleur’ in plaats van in ‘lijnen’ – in impressie in plaats van nauwkeurigheid – en om die reden weinig gebruik kon maken van schetsen, maar meteen buiten aan de slag ging. Monet maakte buiten gehele schilderijen op doek op klein formaat, maar aan de invloedrijke kunsthandelaar Paul Durand-Ruel (1831-1922) schrijft hij:

“I always need a moment of response before giving the last touches to my canvases.”<sup>48</sup>

Omdat dit geschreven is aan een kunsthandelaar kan er worden getwijfeld aan de geloofwaardigheid van deze uitspraak, aangezien Monet waarschijnlijk een goede indruk op hem wilde maken. Bovendien zou het voor deze zakenman lastig te zien kunnen zijn wanneer werk af was of niet, vanwege de schetsmatige schildertechniek en het feit dat impressionistische werken nooit echt ‘af’ waren. Of het mobiele atelier de gehele functie van het vaste atelier overnam, inclusief retoucheren en voltooid werk maken, is dus lastig om met zekerheid te beantwoorden vanwege de wisselende uitspraken die Monet doet.

Monet was een fanaat plein-air schilder en had meerdere ateliers gehad, zowel buiten als binnen. Niet alleen is bekend dat Monet buiten op zijn studioboot de natuur schilderde – een praktijk die is overgenomen van Daubigny – maar hij beschouwde zijn tuin ook als een atelier. Deze tuin lag in Giverny, de woonplaats waar hij in 1890 naartoe verhuisde. Monet had hier een tuin aangelegd die

---

<sup>45</sup> Rewald (red.) 1984 (zie noot 1), p. 98.

<sup>46</sup> Bernard Dunstan, *Painting methods of the Impressionists*, New York 1976, p. 50.

<sup>47</sup> Dunstan 1976 (zie noot 46), p. 50.

<sup>48</sup> Rewald (red.) 1984 (zie noot 1), p. 96.



hij graag schilderde. De natuur 'regisseerde' hij dus en was van tevoren zorgvuldig gepland.<sup>49</sup> In afbeeldingen 10 en 11 kan deze nauwkeurige imitatie van zijn tuin en de schetsmatige schildertechniek worden gezien, ook al is de foto van afbeelding 11 later genomen. In afbeelding 12 zien we hoe hij buiten olieverfschilderijen maakt en zich afschermt met een parasol.

Renoir ging ook buiten te werk, maar lang niet zo vaak als Monet – ook al had Monet hem wel eens op sleeptouw genomen om buiten de Seine te gaan schilderen. Dit had meerdere redenen. Renoir vestigde de aandacht meer op het stadse leven en portretten in plaats van alleen maar op de natuur. Renoir had ook geen moeite om fantasie en eigen invulling in schilderijen te verwerken, terwijl Monet iets in het echt voor zich moest zien. Bovendien zag Renoir in dat een schilderij uiteindelijk in de ruimte moest passen waar die voor was bedoeld (qua belichting, kleur, et cetera).<sup>50</sup> Hierdoor was het buiten werken voornamelijk bedoeld ter inspiratie en moest het werk per se worden afgemaakt in een ruimte binnen:

“... after all, a picture is meant to be looked at inside a house, so a little work must be done in the studio, in addition to what one has done out of doors. You should get away from the intoxication of real light and digest your impression in the reduced light of a room. Then you can get drunk on sunshine again. You go out and work, and you come back and work; and finally your picture begins to look like something.”<sup>51</sup>

Renoir had ook een schetsmatige schildertechniek, wat we terug zien in afbeelding 13. Kleine touches werden willekeurig over het doek verspreid met een menging van lijnzaad olieverf – een erg vloeibaar mengsel. Vervolgens werden losjes verfstreken aangebracht en deze over het doek uitgespreid door te wrijven. Deze procedure werd herhaald, maar dan werden er meer fellere en contrasterende kleuren toegevoegd.<sup>52</sup>

De impressionisten hadden dus een schetsmatige en minder nauwkeurige schildertechniek dan de Barbizonschilders, waarbij er minder werd gewerkt vanuit van tevoren gemaakte schetsen en meer vanuit 'stippen aanbrengen op het doek'. Dit had te maken met het vlotte karakter van deze tijd, de nieuwe visie op schoonheid, ontwikkelingen in schilderattributen en de steeds veranderende natuur als onderwerp. Vanwege deze schetsmatige schildertechniek en de opvatting dat een impressie nooit

---

<sup>49</sup> Dunstan 1976 (zie noot 46), pp. 50 – 53.

<sup>50</sup> Dunstan 1976 (zie noot 46), pp. 63 – 67.

<sup>51</sup> Dunstan 1976 (zie noot 46), p. 63.

<sup>52</sup> Dunstan 1976 (zie noot 46), pp. 60 – 62.

'af' was, is het onduidelijk aan te geven in welk atelier de werken werden voltooid. De meeste impressionisten schilderden buiten, maar enkelen, zoals Renoir, gebruikten de natuur slechts als inspiratie om in hun atelier verder uit te werken. Het 'spontane' aspect verschilt dus per kunstenaar.

Wat ook nog het vermelden waard is, is het gegeven dat zowel Monet als Renoir op latere leeftijd een atelier hebben laten bouwen met een glazen dak. Het atelier van Monet had ook nog ventilatie en een verwarming en dat van Renoir had een rolbandsysteem waarmee hij schilderijen naar beneden kon verplaatsen. Beiden was dit vanwege een verslechterde gezondheid, wat door buiten te gaan schilderen alleen maar erger zou worden.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Dunstan 1976 (zie noot 46), p. 51.

## **Conclusie**

In dit onderzoek heb ik me gehouden aan de 'fysieke' definitie van het atelier, de 'zichtbare' atelierpraktijken; het werken en voltooiing zelf en niet het denken. Mede omdat het denkproces lastig te achterhalen is. Dit aanhoudende ben ik op het volgende uitgekomen.

Bij de school van Barbizon was het fysieke mobiele atelier zich nog aan het ontwikkelen. Wel waren er schildersezels en andere schilderattributen om mee naar buiten te kunnen, maar toch had het vaste atelier binnen de overheersende functie en werd het mobiele atelier als een 'bij-atelier' gezien. Het buiten schilderen was van belang om het functioneren van de natuur te snappen en aan de hand van deze buitenstudies werd er in het vaste atelier binnen een gedetailleerd en verkoopbaar werk gemaakt. Buiten werden werken snel geschetst om één bepaald moment op een dag vast te kunnen leggen, en voor deze schetsmatige en 'onnauwkeurige' techniek was nog weinig interesse. Pas later kwam er steeds meer interesse voor de schets, vanaf omstreeks 1800. Indien er toen werken buiten waren gemaakt, dan werden ze later binnen in het atelier voltooid of geretoucheerd en dan was het bij wijze van al klaar voor de verkoop. Daubigny was één van de eerste Barbizonschilders die een grensvervaging introduceerde tussen het mobiele en vaste atelier, door zijn studioboot als leefruimte te gebruiken en een werk in zijn geheel buiten te maken.

Ten tijde van het Impressionisme werd de grens tussen het mobiele en vaste atelier nog vager. Vanwege een toename aan schildertechnische ontwikkelingen en een veranderde tijdsgeest, werden schilders uitgedaagd om meer naar buiten te gaan en nieuwe technieken te ontwikkelen. De schets ter voorbereiding van het echte werk begon langzaam maar zeker te verdwijnen, omdat de Impressionistische schildertechniek van zichzelf al schetsmatig werd. Om deze reden werd het ook steeds onduidelijker wanneer een werk een schets was en niet af – of wanneer het een voltooid en verkoopbaar werk was, maar dan in een schetsmatige stijl. Het is dan ook lastig te traceren geweest of ze hun werken voltooiden in het mobiele of vaste atelier, omdat er weinig wordt gesproken van de 'afheid' van een werk. Desondanks is er ook bekend uit x-rays en infraroodscans dat er genoeg Impressionisten waren die nog wel nog schetsen maakten en hun werken retoucheerden in hun atelier, maar over het algemeen lieten ze zich overvallen door de natuur. Over deze spontaniteit valt echter ook te twisten. Zo legde Monet van tevoren de compositie vast van wat hij wilde vastleggen op doek, door het betreffende object op een zorgvuldige plaats in zijn tuin te planten.

Al met al veranderde de functie van het atelier tijdens het Impressionisme meer dan bij de school van Barbizon, vanwege de nieuwe schildertechnieken en stijl. Ik heb hier algemene aannames gedaan door slechts de belangrijkste vertegenwoordigers per stroming aan te halen. Uiteraard vallen

de kunstenaars niet allemaal over één kam te scheren. De schilderpraktijken of stijl per kunstenaar ondergingen immers ook veranderingen en deze was afhankelijk van omstandigheden (bijvoorbeeld m.b.t. gezondheid) of persoonlijke voorkeur. Er zijn dus altijd uitzonderingen. Mede om deze reden zou het voor toekomstig onderzoek tóch beter zijn om dieper in te gaan op één of twee kunstenaars, of op één stroming, omdat er binnen elke stroming nog genoeg valt te onderzoeken. Bovendien zou het interessant zijn om te onderzoeken hoe kunstenaars dachten over het werkproces – als dit is te onderzoeken – zoals de ‘afheid’ van een werk en spontaniteit tijdens het werken.

## **Literatuurlijst**

### *Primaire bronnen*

Bouvier, Pierre-Louis, *Handboek voor jonge beoefenaars en liefhebbers der schilderkunst*, Breda 1828.

Brief van Daubigny aan Frédéric Henriet, Parijs 27 september 1867, het Louvre: inventaire du département des arts graphiques, inv. nummer C358.

Castagnary, Jules, *Salons (1857-1870)*, Parijs 1892.

Durand-Ruel, Paul, *Les archives de l'impressionisme : lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres: mémoires de Paul Durand-Ruel*. Parijs 1939.

Friedenthal, Richard (red.), *Letters of the great artists – from Blake to Pollock*, London 1963.

Henriet, Frédéric, *C. Daubigny et son oeuvre gravé*, Parijs 1875.

Valenciennes, Pierre-Henri de, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Parijs 1799.

### *Overige bronnen*

Bätschmann, Oscar, *The Artist in the Modern World. The Conflict between market and self-expression*, Keulen 1997.

Bomford, David, Raymond White en Louise Williams (red.), *Art in the making: Impressionism*, uitgave bij tent. Londen (National Gallery) 1990.

Cole, Michael en Pardo, Mary 'Origins of the Studio', in: Michael Cole en Mary Pardo (red.), *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill (etc.) 2005.

Collet, Isabelle, 'Schilderen in de openlucht', in Franz Z. Kaiser (red.), *De natuur als atelier: het Franse landschap van Corot tot Cezanne*, Zwolle 2004.

Conisbee, Philip, Sarah Faunce en Jeremy Strick (red.), *In the light of Italy: Corot and early open-air painting*, uitgave bij tent. Washington (National Gallery of Art) 1996, Brooklyn (Brooklyn Museum) 1997, Saint Louis (Saint Louis Art Museum) 1997.

Davidts, Wouter, 'My Studio is the Place where I am (Working)', in Wouter Davidts en Kim Paice (red.), *The Fall of the Studio: artists at work*, Amsterdam 2009.

Dunstan, Bernard, *Painting methods of the Impressionists*, New York 1976.

Franscina, Francis en Charles Harrison (red.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, Londen 1982.

Geffroy, Gustave, *Corot and Millet*, London 1902.

Kleiner, Fred S., *Gardner's art through the ages*, Wadsworth 2008.

Mollet, John William, *The painters of the Barbizon. Corot, Daubigny, Dupré*, Londen 1890,

Rewald (red.), John, *Aspects of Monet: a symposium held on the artist's life and times*, New York 1984.

Schaeffer, Iris, Caroline von Saint-George en Katja Lewerentz (red.), *Painting light: the hidden techniques of the impressionists*, tent. catalogus Florence (Palazzo Strozzi) 2008.

Sillevis, John, 'Plein-air en het historische landschap', in John Sillevis en Hans Kraan (red.), *De School van Barbizon. Franse meesters van de 19<sup>de</sup> eeuw*, Gent 1985, pp. 14-30.

Sloane, Joseph C., *French Painting. Between Past and the Present. Artists, critics, and traditions, from 1848 to 1870*, New Jersey 1951.

Thomson, David Croal *The Barbizon school of painters. Courot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, etc.*, Londen 1902.

Weisberg, Gabriel P., *The realist tradition: French painting and drawing, 1830 – 1900*, tent. catalogus Cleveland (Museum of Art) 1980, New York (Brooklyn Museum) 1981, Saint Louis (Saint Louis Art Museum) 1982.

Wetering, Ernst van de, 'Het Laboratorium van de schilder', in Mariëtte Haverman e.a. (red.) *Ateliergeheimen*, Amsterdam 2006.

Wood, Christopher S., 'Indoor-outdoor: the studio around 1500', in Michael Cole en Mary Pardo (red.), *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill (etc.) 2005.

### Multimedia

Het Van Dale woordenboek online.

<<http://www.vandale.nl/gratiswoordenboek/mobiel/?pattern=atelier&lang=nn#.U5nGxRHCTIU>>, (17 mei 2014).

### Afbeeldingenlijst

Afb. 1: Charles-Paul Desavary, *Camille Corot peignant en plein air à Saint-Nicolas-les-Arras*, 1871, foto, afmetingen onbekend, locatie en eigenaar onbekend. Foto van website: Artvalue, <<http://www.artvalue.com/auctionresult--desavary-charles-paul-1837-188-camille-corot-peignant-en-plei-1540832.htm>>.

Afb. 2: Camille Corot, *Willows at the Water's Edge*, 1855, Olieverf op doek, 62 x 46 cm, Musée d'Orsay, Parijs. Foto van website Musee D'Orsay, <[http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5BshowUid%5D=116325](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=116325)>.

Afb. 3: Charles-François Daubigny, *De studioboot*. Van de serie *Voyage en bateau*, 1861, ets, 13 x 17.8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Foto van website: Metropolitan Museum of Art, <[http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/337003?rpp=30&pg=1&rndkey=20140612&ft=\\*&when=A.D.+18001900&what=Etching&who=CharlesFran%c3%a7ois+Daubigny&pos=18](http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/337003?rpp=30&pg=1&rndkey=20140612&ft=*&when=A.D.+18001900&what=Etching&who=CharlesFran%c3%a7ois+Daubigny&pos=18)>.

Afb. 4: Charles-François Daubigny, *Sleeping on board the boat*, 1861, ets, 18 x 23 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Foto van website: Metropolitan Museum of Art, <[http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/337009?rpp=30&pg=1&rndkey=20140612&ft=\\*&when=A.D.+18001900&what=Etching&who=CharlesFran%c3%a7ois+Daubigny&pos=25](http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/337009?rpp=30&pg=1&rndkey=20140612&ft=*&when=A.D.+18001900&what=Etching&who=CharlesFran%c3%a7ois+Daubigny&pos=25)>.

Afb. 5: *Studioboot*. Fotograaf onbekend, geen titel, datum onbekend, foto, afmetingen onbekend, locatie en eigenaar onbekend. Herkomst uit boek: Étienne Moreau-Nelaton, *Daubigny raconte par lui-même*, Parijs 1925.

Afb. 6: Charles-François Daubigny, *La neige*, 1873, Olieverf op doek, 120 x 90 cm, Musée d'Orsay, Parijs. Foto van website Musee D'Orsay, <[http://www.museeorsay.fr/fr/info/gdzoom.html?tx\\_damzoom\\_pi1%5BshowUid%5D=2046&tx\\_damzoom\\_pi1%5Bzoom%5D=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5Bback%5D=http%3A%2F%2Fwww.museeorsay.fr%2Ffr%2Fcollections%2Foeuvrescommentees%2Fpeinture%2Fcommentaire\\_id%2Faneige156.html%3Fchash%3De30f22a80f&cHash=9428d0ac25](http://www.museeorsay.fr/fr/info/gdzoom.html?tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2046&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=1&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=http%3A%2F%2Fwww.museeorsay.fr%2Ffr%2Fcollections%2Foeuvrescommentees%2Fpeinture%2Fcommentaire_id%2Faneige156.html%3Fchash%3De30f22a80f&cHash=9428d0ac25)>.

Afb. 7: *Schema waarin toename aan pigmenten in de negentiende eeuw wordt geïllustreerd*. Bron: Schaeffer, I., Von Saint-George, C. en Lewerentz, K. (red.), *Painting Light : the hidden techniques of the Impressionists*, Florence (Palazzo Strozzi) 2008.

Afb. 8: *Varkensblaasjes*. Bron: Schaeffer, I., Von Saint-George, C. en Lewerentz, K. (red.), *Painting Light : the hidden techniques of the Impressionists*, Florence (Palazzo Strozzi) 2008.

Afb. 9: *Verftubes*. Bron: Schaeffer, I., Von Saint-George, C. en Lewerentz, K. (red.), *Painting Light : the hidden techniques of the Impressionists*, Florence (Palazzo Strozzi) 2008.

Afb. 10: Claude Monet, *Le Bassin au nymphéas, harmonie verte*, 1899, olieverf op doek, 92,5 x 89,5 cm, Musée D'Orsay, Parijs. Foto van website Musée D'Orsay, <<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?numid=1175>>.

Afb. 11: *Foto van de tuin van Monet in Giverny*. Fotograaf Campola, *Jardins da Casa de Claude Monet em Giverny França*, 7 juni 2007, afmetingen, locatie en eigenaar onbekend. Foto van website commons.wikimedia, <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jardin\\_du\\_Monet\\_jun\\_2007\\_01.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jardin_du_Monet_jun_2007_01.jpg)>.

Afb. 12: *Monet die buiten aan het werk is*. Film stil uit de film *Claude Monet à Giverny, la maison d'Alice*, opgenomen van 1883-1926. Foto van website Louvre, <<http://www.louvre.fr/claude-monet-giverny-la-maison-d-alice?cycle=53727>>.

Afb. 13: August Renoir, *By the Seashore*, 1883, olieverf op doek, 92.1 x 72.4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Foto van website Metropolitan Museum of Art, <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437430>>.

## Afbeeldingenlijst



**Afb. 1:** Charles-Paul Desavary, *Camille Corot peignant en plein air à Saint-Nicolas-les-Arras*, 1871, foto, afmetingen onbekend, locatie en eigenaar onbekend.



**Afb. 2:** Camille Corot, *Willows at the Water's Edge*, 1855, Olieverf op doek, 62 x 46 cm, Musée d'Orsay, Parijs.





**Afb. 3:** Charles-François Daubigny, *The Boat*. Van de serie *Voyage en bateau*, 1861, ets, 13 x 17.8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



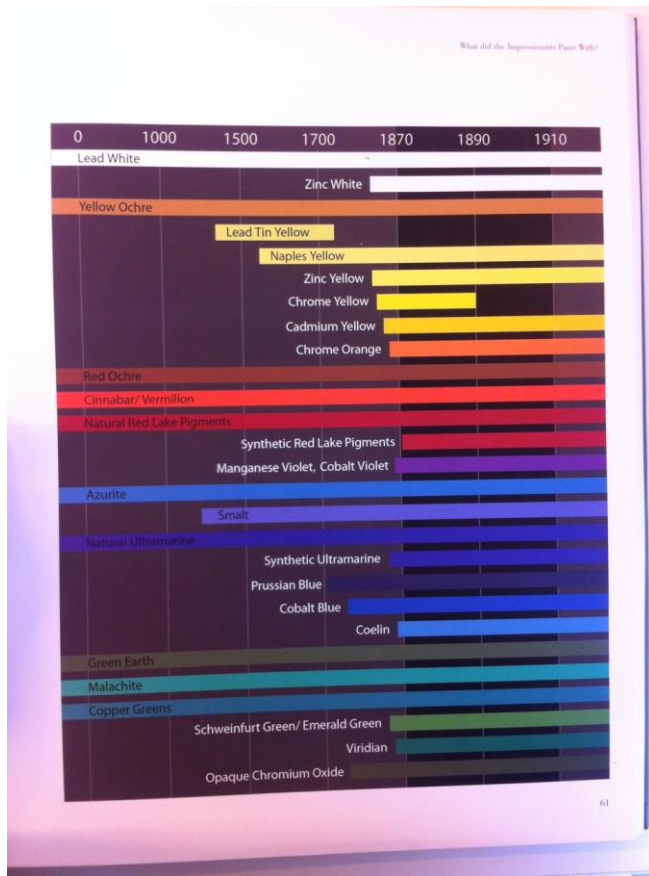
**Afb. 4:** Charles-François Daubigny, *Sleeping on board the boat*, 1861, ets, 18 x 23 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



**Afb. 5:** Foto van le Botin.



**Afb 6:** Charles-François Daubigny, *La neige*, 1873, Olieverf op doek, 120 x 90 cm, Musée d'Orsay, Parijs.



**Afb. 7:** Schema waarin toename aan pigmenten in de negentiende eeuw wordt geïllustreerd.



**Afb 8:** Varkensblaasjes.



**Afb. 9:** Verftube.



**Afb. 10:** Claude Monet, *Le Bassin au nymphéas, harmonie verte*, 1899, olieverf op doek, 92,5 x 89,5 cm, Musee D'Orsay, Parijs.



**Afb. 11:** Foto van de tuin van Monet in Giverny.



**Afb. 12:** Monet die buiten aan het werk is.



**Afb. 13:** August Renoir, *By the Seashore*, 1883, olieverf op doek, 92.1 x 72.4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.