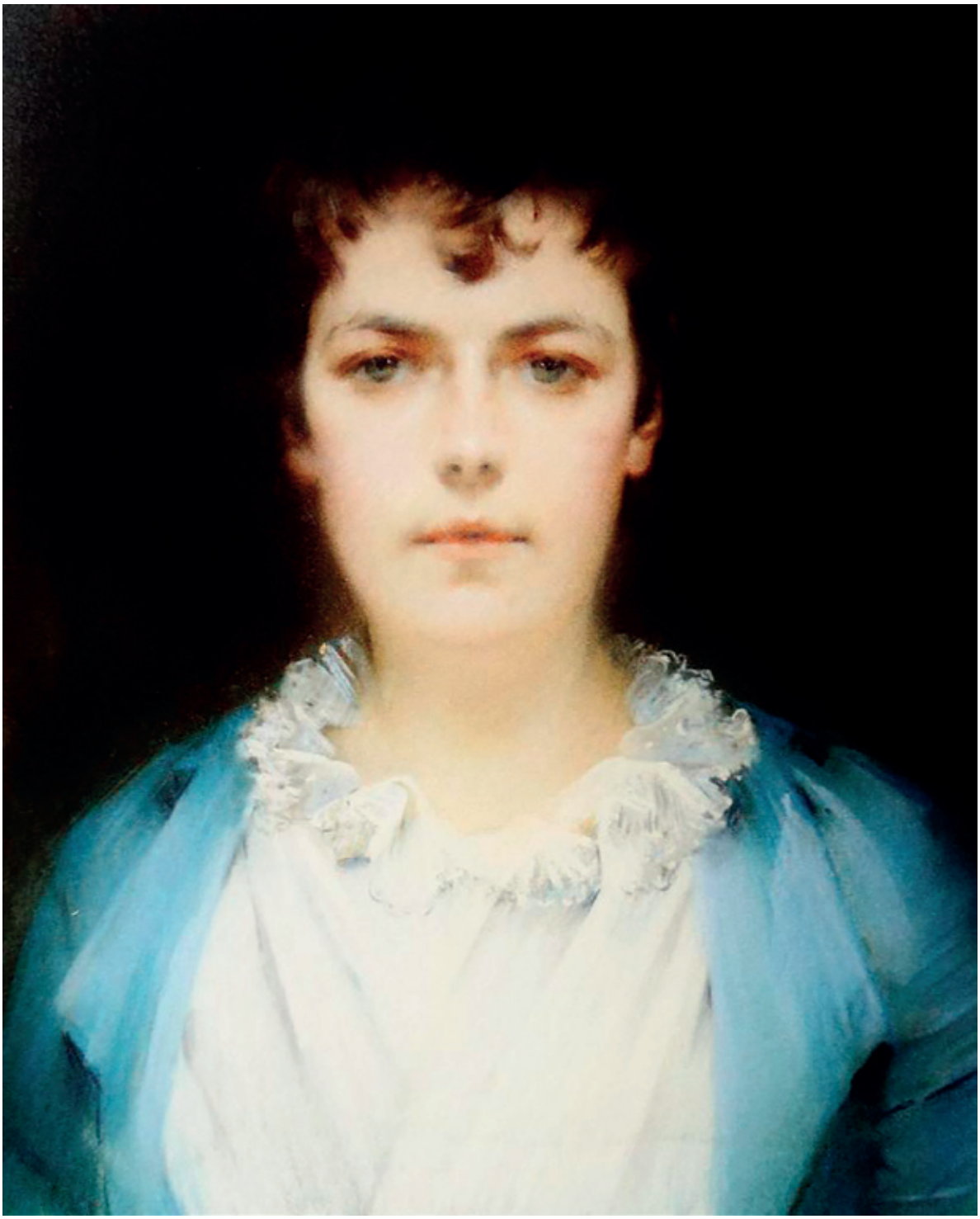

Thuis bij een vrouwelijke kunstenaar

De interieurkeuzes van Louise De Hem*

Apolline Malevez

Inleiding

In 1906 publiceerde de *Revue nationale* een rijk geïllustreerd artikel over Louise De Hem naar aanleiding van een bezoek aan haar atelier en haar thuis, in het populaire genre van de *visite d'atelier*.[1] Het artikel, waarin haar huis en atelier – die zich naast elkaar bevonden – gedetailleerd worden beschreven, biedt een interessante casus om te onderzoeken hoe een vrouwelijke kunstenaar omging met de toenmalige gendernormen rond interieurdecoratie en met het spanningsveld tussen werk en thuis. De beschrijving van haar collectie en van de objecten die haar interieur decoreerden, biedt ook een uniek inzicht in hoe De Hem haar eigen ruimte heeft gecreëerd.

Louise De Hem werd in 1866 geboren in Ieper. Zoals gebruikelijk was voor vrouwelijke kunstenaars in die tijd,[2] kreeg ze les van een familielid – haar schoonbroer, de genreschilder Theodore Ceriez (1832–1904) [afb. 2]. Belgische kunstacademies lieten pas vanaf het einde van de jaren 1880 geleidelijk aan vrouwen toe, wat betekende dat De Hems toegang tot formeel onderwijs nog beperkt was. Toch vond ze een manier om haar artistieke studies voort te zetten: van 1887 tot 1892 verbleef ze enkele maanden per jaar in Parijs, waar ze achtereenvolgens in het atelier van de Belgische schilder Alfred Stevens en dat van de Franse schilder Fernand Cormon werkte. Ze perfectioneerde haar kennis en weergave van het menselijk lichaam aan de Académie Jullian, waar ze (naakt)modellen kon tekenen, en aan de Faculteit Geneeskunde van de Parijse universiteit, waar ze anatomielessen volgde. Terug in Ieper in 1892, werd ze al snel bekend als een getalenteerd portrettiste en kreeg ze opdrachten van zowel lokale overheidsfunctionarissen als welgestelde families.[3] Ze werd vooral geprezen om haar beheersing van pastelkrijt – een materiaal dat voor vrouwen goed gepast werd bevonden. Naast portretten schilderde ze ook genretaferelen, landschappen van het Vlaamse platteland, interieurs van kerken en stillevens.

* Met dank aan Bart Nuytinck en Marjan Sterckx voor hun suggesties, en aan Marjan Sterckx en Homer Wagenaar voor hun hulp met het redigeren van de Nederlandstalige tekst.

1 J.G., 'Femmes artistes chez elles. Mlle Louise De Hem', *Revue nationale*, 5:18 (1906) 3–5. Over dit literaire genre, zie: R. Esner, 'Visiting Delaroche and Diaz with *L'Illustration*', *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 11:2 (2012).

2 B. Caspers, 'Les Liens de parenté dans la construction des carrières des femmes artistes en Belgique', in: D. Laoureux (red.), *Femmes artistes. Les Peintresses en Belgique (1880-1914)* (Milan 2016) 30–45.

3 Voor een meer gedetailleerde biografie van Louise De Hem, zie: J. Dewilde, *Louise De Hem 1866-1922* (Ieper 2008) 19–53.

Links: Afb. 1: Louise De Hem, *Zelfportret*, ca. 1890, pastel op papier gekleefd op doek, 55 x 46 cm, gesigneerd rechts bovenaan: Louise De Hem. Bron: Wikimedia Commons.

Afb. 2: Louise De Hem, *Portret van Théodore Ceriez*, 1890, olieverf op doek, 81,5 x 65,5 cm, gesigneerd en gedateerd links onderaan: Louise De Hem / 1890. Bron: Wikimedia Commons.

Een nieuw huis en atelier in Brussel

In 1905 verhuisde De Hem met haar moeder Eulalie Bartier (1831–1910) en haar zus Hélène De Hem (1857–1927), de weduwe van Cériez, naar een art-nouveauhuis in de Brusselse buitenwijk Vorst (Barnabietenstraat 11, nu Darwinstraat 15).[4] De omstandigheden rond de bouw van dat huis zijn onduidelijk: in 1902 dienden Alphonse Hellemans en Jean Craps een bouwaanvraag in voor dat adres, maar volgens Linda Van Santvoort tonen de plannen die bewaard worden in het archief van Vorst een eerder 'banale' constructie.[5] Het is dan ook onduidelijk of De Hem opdracht gaf voor het bestaande huis, of dat ze kocht van een andere eigenaar. Wat wel zeker is, is dat De Hem op 31 mei 1905, toen zij in de Barnabietenstraat woonde, een bouwaanvraag indiende om op het aangrenzende perceel (Barnabietenstraat 13, nu Darwinstraat 17) een atelier te laten bouwen. Hoewel het huis en het atelier niet met elkaar verbonden zijn en dus apart toegankelijk, zijn ze stilistisch sterk verwant en geven ze vanaf de straat gezien een indruk van eenheid. Het ontwerp voor beide panden in art-nouveaustijl is toegeschreven aan architect Ernest Blérot (1870–1957) [afb. 3], al zijn de plattegronden van het atelier niet door Blérot ondertekend, maar door de gemeentelijke ambtenaren enerzijds en door De Hem zelf anderzijds.[6]

De Hem bevond zich toen op het hoogtepunt van haar carrière en een dergelijk architectonisch statement was mogelijk ook een manier om nieuwe, Brusselse klanten aan te trekken. De gevel van het atelier identificeert de bewoner-eigenaar duidelijk als kunstenaar, door de grote, hoge ramen en de sgraffito-decoratie van een jonge vrouw die een landschap schildert [afb. 4].[7] Deze iconografie contrasteert enigszins met de meer traditionele

4 Haar vader, Henri De Hem, was in 1872 overleden.

5 L. Van Santvoort, 'Het 19de-eeuwse kunstenaarsatelier in Brussel', doctoraatsthesis, (Vrije Universiteit Brussel 1996); Jacques Arets, *Ernest Blerot. Architecte Art Nouveau Bruxellois: un style, une ville* (Brussel 2013).

6 De toeschrijving is gebaseerd op de stilistische verwantschap van het huis en het atelier met andere gebouwen van Blérot en wordt ondersteund door de Inventaris van het bouwkundig erfgoed, zie: Voormalig atelier van Louise De Hem, *Inventaris van het bouwkundig erfgoed*. https://monument.heritage.brussels/nl/buildings/36773 (6 december 2023). Van Santvoort identificeerde Blérot ook als de architect, zie: Van Santvoort, 'Het 19de-eeuwse kunstenaarsatelier in Brussel', IV. 111. Borsi poneerde eerder de stelling dat De Hem Blérot had geplagieerd voor de plannen van haar huis en atelier: Franco Borsi, *Bruxelles 1900* (Brussels 1974) 70. Het huis lijkt sterk op minstens twee andere huizen die aan Blérot worden toegeschreven, maar ik heb geen ander voorbeeld kunnen terugvinden van een atelier dat door de architect is gebouwd. Zie: Arets, *Ernest Blerot*, 164–165, 238–239.

7 Een sgraffito is 'de uitvoering van een decoratiemotief in een pleisterlaag door het in reliëf aflijnen van het motief in de bovenste pleisterlaag [en] door het beschilderen van de oppervlakken'. Zie: M.-L. Roggemans (red.), *Onderhoudsboekje. Sgraffiti* (Brussel 1997), 2.

Afb. 3: Gevel van het huis en het atelier van Louise De Hem, Darwinstraat 15-17 (Vorst), 2019. Bron: foto van de auteur.

Afb. 4: Detail van de gevel van het atelier van Louise De Hem, Darwinstraat 17 (Vorst), 2024. Bron: foto van de auteur.

art-nouveaubeeldtaal op sgraffiti, waarin vrouwen vaker passief geassocieerd of versmolten worden met de natuur.[8] Het is echter wel een echo van de actievere rol die vrouwen krijgen als kunstamateurs en -kenners op veel art-nouveauposters uit die tijd, die te zien waren in de straten van Brussel.[9] Het is niet bekend wie de sgraffito heeft ontworpen en of zij daar zelf mogelijk een rol in speelde, maar het lijkt aannemelijk dat De Hem minstens inspraak had in het ontwerp. Voor haar was een zichtbaarheid als professionele kunstenaar in de openbare stedelijke ruimte zeker van belang. Hoewel ze regelmatig exposeerde op Salons (Brussel, Gent, Antwerpen en Parijs), internationale en universele tentoonstellingen en jaarlijkse tentoonstellingen van de Société nationale des pastellistes et aquarellistes

8 Zie: P. D'oreye, *Façades Art nouveau: les plus beaux sgraffites de Bruxelles* (Brussel 2005) 48–95.

9 U. Müller en M. Sterckx, 'In the Picture: The Emergence of the Female Amateur in Fin-de-Siècle Exhibition Posters in Brussels', *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 21:3 (2022).

de Belgique, behoorde De Hem niet tot de meer avant-gardistische Brusselse kunstenaarsverenigingen, zoals Les XX, La Libre Esthétique of Pour l'art.[10] Ze moest dan ook meer op individuele connecties vertrouwen om haar werken te verkopen. Vanaf haar verhuizing naar de hoofdstad wist De Hem zichzelf, haar moeder en zus gedurende een aantal jaren financieel te onderhouden met haar eigen inkomen, een uitzonderlijk gegeven voor een vrouwelijke kunstenaar wier familie niet welgesteld was. In 1908, toen 41 jaar oud, trouwde ze echter met Frédéric Lebbe (1859–1926), die bij haar en haar gezin introk in hun huis in Vorst.[11] Na haar huwelijk begon ze minder nieuwe werken naar tentoonstellingen te sturen – financieel was het wellicht niet meer nodig, maar mogelijk lagen ook genderopvattingen aan de basis van deze keuze.[12] Hoewel zij kinderloos bleef, stopte ze helemaal met produceren tijdens de Eerste Wereldoorlog. Haar dood in 1922 bleef quasi onopgemerkt.[13]

Een 'vrouwelijk' huis, een 'mannelijk' atelier

Het atelierbezoek waar de journaliste van *La Revue nationale* verslag van deed, is nogal uitputtend, want ze volgde De Hem eerst doorheen haar huis en daarna door haar atelier, waarvan de begane grond diende als ontvangst- en tentoonstellingsruimte voor bezoekers en klanten, terwijl het echte schildersatelier zich op de bovenverdieping bevond:

> *Au milieu de cet atelier – qui n'est véritablement qu'une admirable et très décorative salle de réception – adossé à la muraille, est aménagé un escalier, lequel mène à l'atelier « véritable ». Élégant encore, mais dans une note plus sobre, plus pratique, cet atelier est le sanctuaire du travail.*[14]

Deze opdeling kenmerkt veel kunstenaarsateliers uit die tijd, waar een publieksgerichte ruimte bezoekers verwelkomt om voltooide werken te bewonderen, terwijl een tweede, meer verborgen ruimte de eigenlijke werkruimte van de kunstenaar is.[15] Volgens dit ordeningsprincipe, dat zijn oorsprong vindt in de geleidelijke emancipatie van de kunst uit het domein van het ambacht sinds de vroegmoderne periode, zijn kunstenaars 'genieën' die nieuwe dingen bedenken en niet gestoord mogen worden tijdens het creatieproces, in tegenstelling tot ambachtslieden die objecten maken.[16] Toch is het niet de scheiding tussen het 'echte' atelier en het atelier annex tentoonstellingsruimte die de belangrijkste overgang markeerde in de rondleiding door de kunstenares De Hem, maar wel het duidelijke contrast, de ruimtelijke en visuele scheiding, tussen haar woonst en haar atelier:

> *Introduite dans la partie de la maison qui constitue le cadre de la vie mondaine, de la vie oisive de l'artiste, dans ses salons enfin, j'eus, je l'avoue, une impression de désappointement. Les chambres, très riantes, très coquettes, avec leurs boiseries claires et leurs meubles légers, trahissent certes, une maîtresse de maison très élégante, très distinguée, mais je n'y percevais pas cette note de forte personnalité d'art, à la fois original et vigoureux, qui distingue Mlle De Hem… Je les perçus nettement, quelque minutes plus tard, tandis que l'artiste me faisait, avec une grâce parfaite, les honneurs de ses ateliers. Je fus charmée, éblouie. Figurez-vous une place immense, éclairée à souhait, dans laquelle s'entassent des étoffes chatoyantes, des vieilleries en argent, des cuivres rutilants, des faïences rayonnantes, des curiosités d'un haut goût; le tout disposé avec un tact exquis, avec une sûreté de main telle, que cet ensemble d'objets, en somme disparates, forme la*

10 De Hem nam deel aan de eerste en de derde tentoonstelling van de Cercle des femmes peintres de Bruxelles en ze was stichtend lid van de Société nationale des pastellistes et des aquarellistes de Belgique, opgericht in 1899. Zie: A. Creusen, *Femmes artistes en Belgique* (Paris 2007), 98; Dewilde, *Louise De Hem*, 38, 154–55. Deze twee groepen kregen echter gemengde kritieken in de pers, vooral omdat ze gezien werden als te democratisch in de openstelling tot wie lid mocht zijn: Creusen, *Femmes artistes en Belgique*, 99–100.

11 Toen De Hem in 1912 haar testament schreef, liet ze al haar bezittingen na aan haar zus, terwijl ze het vruchtgebruik aan haar echtgenoot gaf. Dit bevestigt nog eens de rol van De Hem als kostwinner en haar financiële verantwoordelijkheidszin tegenover haar moeder en zus: misschien wilde ze haar zus ook na haar dood uit de armoede houden. Zie: Dewilde, *Louise De Hem*, 48.

12 Een huwelijk leidt vaak tot het terugtrekken uit de kunstwereld, zie: Creusen, 'Femme et artiste dans la Belgique du XIX^{e} siècle', in: D. Laoureux, *Femmes artistes. Les peintresses en Belgique* (1880-1914) (Milan 2016) 24–25.

13 Een zoekopdracht naar 'Louise De Hem' in 1922 in de databank van historische kranten uit de regio Ieper, Poperinge, Diksmuide en Veurne leverde geen resultaten op. Zie: https://historischekranten.be/. De dood van 'Madame Fritz Lebbe, Chevalier de l'Ordre de la Couronne' werd wel in *Le Soir* en *La Nation belge* op 26 november 1922 vermeld. Het feit dat ze een kunstenaar was werd niet genoemd: 'Nécrologie', *La Nation belge*, 330 (26 november 1922): 2; 'Nécrologie', *Le Soir*, 329 (26 november 1922): 4.

14 'In het midden van dit atelier – dat eigenlijk niet meer is dan een bewonderenswaardige en zeer decoratieve ontvangstruimte – leunt tegen de muur een trap naar het "echte" atelier. Nog steeds elegant, maar op een meer sobere, meer praktische manier, is dit atelier het heiligdom van de arbeid'. Zie: J.G., 'Femmes artistes chez elles', 3-4.

15 Zie: M. Sterckx, 'L'atelier comme nature morte. Les intérieurs d'ateliers des artistes belges au XIX^{e} siècle', in: T. Debroux en L. Brogniez (red.), *Au travail ! Les ateliers d'artiste en Belgique au XIX^{e} siècle* (Milan 2023) 41–42. Voor voorbeelden van dit principe in beeldhouwersateliers, zie: L. Van Santvoort en M. Sterckx, 'Inside Sculptors' Studios in Belle Époque Brussels: An Interior Architectural View', *Sculpture Journal*, 29:2 (2020) 193–216.

16 R. Esner, A.-S. Lehmann en S. Kisters (red.), *Hiding Making - Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean* (Amsterdam 2013) 10.

Afb. 5: F. Dricot & Cie, *Louise De Hem in haar atelier*, s.d., foto. Bron: Collectie Yper Museum.

> *plus parfaite des harmonies. Aux murailles, de nombreuses toiles – toutes œuvres de la maîtresse de céans – d'un caractère varié et d'un rendu tantôt ample, tantôt délicat, selon le sujet, permettent d'apprécier les deux faces du talent de Mlle de Hem.*[17]

Als de auteur door het huis loopt, die zij met nogal vrouwelijk geconnoteerde termen (bijvoorbeeld *riantes* en *coquettes*) beschrijft, is zij op het eerste gezicht teleurgesteld dat het de sterke artistieke persoonlijkheid van de kunstenaar mist. Die wordt pas even later onthuld in het atelier, waar de rijke interieurdecoratie van de kunstenaar kan worden bewonderd [afb. 5]. De aanvankelijke teleurstelling van de auteur over de thuis van de kunstenaar onthult een gemeenplaats van het literaire genre van het atelierbezoek. Het doel is niet zozeer om het werk van de kunstenaar te bespreken als wel om 'the resemblance between the décor and general look of the space and the personality of the admired artist' te benadrukken,[18] een taak die wordt bemoeilijkt door tegenstrijdige verwachtingen rond gender, het maken van kunst en interieurdecoratie. Het elegante, maar volgens de auteur wat 'banale' interieur van een respectabele huismeesteres is nauwelijks te rijmen met het geromantiseerde beeld dat de bourgeoisie had van kunstenaars en de fascinatie die ze hadden voor hun interieurs.[19] Het atelier daarentegen, dat aan de verwachtingen van de auteur voldoet, wordt impliciet gecodeerd als een mannelijke ruimte.

Het contrast tussen de woonst en het atelier wordt onder andere geaccentueerd door het meubilair: het huis is ingericht met verplaatsbare en lichte houten meubelen – 'heel vrolijk, heel koket' – terwijl het donkerhouten meubilair in het atelier elders in de tekst als serieus wordt beschreven. Dit sluit aan bij de voorgeschreven gendernormen: de interieuradviesliteratuur

17 'Toen ik kennismaakte met het deel van het huis dat het decor vormt voor het sociale leven, de niet-werkzame kant van het leven van de kunstenaar, in de salons, moest ik bekennen dat ik een indruk van teleurstelling had. De kamers, heel vrolijk, heel koket, met hun lichte houtwerk en lichte meubels, verraadden zeker een heel elegante, heel voorname vrouw des huizes, maar ik bespeurde er niet die noot van sterke artistieke persoonlijkheid, zowel origineel als krachtig, die Mlle De Hem onderscheidt... Echter, een paar minuten later, toen de kunstenares me met perfecte gratie rondleidde in haar atelier, zag ik haar persoonlijkheid duidelijk. Ik was gecharmeerd, opgetogen. Stel je een immense ruimte voor, helder verlicht, waar glinsterende stoffen, zilveren antiek, glanzend koperwerk, stralend aardewerk en curiosa van de hoogste smaak opgestapeld liggen; alles met uitmuntende tact geplaatst, met zodanige zorgvuldigheid dat het geheel van voorwerpen, in een ongelijksoortige optelsom, de meest perfecte harmonie vormt. Aan de muren hangen een aantal doeken – allemaal het werk van de vrouw des huizes – met een gevarieerd karakter en op een manier die, afhankelijk van het onderwerp, soms monumentaal en soms delicaat is, zodat we de twee kanten van het talent van Mlle De Hem kunnen waarderen.' Zie: J.G., 'Femmes artistes chez elles', 3.

18 'De gelijkenis tussen het decor en de algemene uitstraling van de ruimte en de persoonlijkheid van de bewonderde kunstenaar': S. Kisters, 'Old and New Studio Topoi in the Nineteenth Century', in: Esner, Lehmann en Kisters (red.), *Hiding Making - Showing Creation*, 21.

raadde destijds veelal donkere kleuren aan voor de inrichting van meer 'mannelijke' kamers zoals de studeerkamer of de rookkamer. Een huishoudelijk adviesboek uit 1888 stelde bijvoorbeeld: 'L'ameublement du bureau doit avoir un caractère sérieux, un peu sévère même. Les tapisseries seront assez sombres ; les rideaux en étoffe de laine un peu foncée aussi'.[20] Het idee dat donkere kleuren geschikter zijn voor 'serieus' werk gaat ook op voor kunstenaarsateliers, aangezien er tijdens het *fin-de-siècle* een zekere porositeit bestond tussen burgerlijke interieurs en kunstenaarsateliers. Terwijl ateliers een charmant, origineel en schijnbaar moeiteloos samengesteld alternatief vormden voor de soms 'smakeloze' burgerlijke interieurs, waarop ze dan ook invloed uitoefenden, drongen net zo goed veel burgerlijke normen en smaakopvattingen door in de interieurs van kunstenaars.[21]

Het huis is ingericht met verplaatsbare en lichte houten meubelen – 'heel vrolijk, heel koket' – terwijl het donkerhouten meubilair in het atelier elders in de tekst als serieus wordt beschreven.

Negentiende-eeuwse schrijvers en critici benadrukten regelmatig de onmogelijkheid van een harmonieuze relatie tussen het vrouw-zijn (zogenaamd gekenmerkt door instinctief gedrag, sierlijkheid, delicaatheid en de voorbestemdheid om kinderen te baren) en het kunstenaarschap (geassocieerd met adjectieven als intellectueel, geniaal, creatief, eigenzinnig, inventief en sterk).[22] De vrouwelijke auteur van het artikel in *La Revue nationale* worstelde bewust of onbewust met deze paradox in haar streven naar een evenwicht tussen 'vrouwelijke' en 'mannelijke' kenmerken in haar beschrijving van het huis en het atelier van De Hem, van haar kunstwerken (soms monumentaal, soms delicaat) en van de kunstenaar zelf, zoals menig vrouwelijke kunstenaar te beurt viel, en beeldhouwsters al helemaal.[23] Volgens de auteur is De Hem 'la femme émancipée idéale'.[24] De schrijfster wil De Hem dus graag distantiëren van negatieve stereotypen over vrouwelijke kunstenaars die al te 'mannelijk' zouden zijn (een 'nogal mannelijke creatuur', 'met een slordige haarstijl en kort, warrig haar'[25]) en beklemtoont uitdrukkelijk haar vrouwelijkheid, terwijl ze tegelijkertijd haar talent erkent, dat doorgaans wel als mannelijk werd gepercipieerd. Ze benadrukt het aangename uiterlijk van De Hem, maar ook haar eerlijke en vastberaden blik; haar charme en intelligentie; waarna ze afsluit met haar zeer 'vrouwelijke' manier van tekenen en kunst maken. Deze beschrijving wordt gekenmerkt door verzoening in plaats van tegenstelling, waarbij ze naadloos overgaat van stereotiepe 'vrouwelijke' naar stereotiepe 'mannelijke' eigenschappen.[26]

Volgens de auteur is De Hem 'la femme émancipée idéale'.

19 M. Charpy, 'Les ateliers d'artistes et leurs voisinages', *Histoire urbaine*, 26:3 (2009) 43–68; L. Brogniez, 'De l'intérieur d'artiste à l'intérieur artiste: l'atelier d'artiste, entre pierre et papier, dans le Bruxelles fin de siècle', *Dix-Neuf*, 22:3-4 (2018) 245–261.

20 'De inrichting van het kantoor moet serieus zijn, zelfs een beetje streng. De wandtapijten moeten vrij donker zijn; de gordijnen moeten gemaakt zijn van ietwat donkere wollen stof'. Zie: *Manuel d'économie domestique à l'usage des écoles moyennes de filles par une régente d'école moyenne* (Mons 1888) 38. Zie ook: J. Kinchin, 'Interiors: Nineteenth-Century Essays on the "Masculine" and "Feminine" Room', in: P. Kirkham (red.), *The Gendered Object* (Manchester 1996) 12–29; J. Hamlett, '"The Dining Room Should Be the Man's Paradise, as the Drawing Room Is the Woman's": Gender and Middle-Class Domestic Space in England, 1850–1910', *Gender & History*, 21:3 (2009) 576–591.

21 Brogniez, 'De l'intérieur d'artiste à l'intérieur artiste', 245-261.

22 Creusen, *Femmes artistes en Belgique*, 17–18.

23 M. Sterckx, *Sisyphus' dochters: Beeldhouwsters en hun werk in de publieke ruimte (Parijs, Londen & Brussel, ca. 1770-1953)* (Brussel 2012) 83–102.

24 'De ideale geëmancipeerde vrouw', zie: J.G., 'Femmes artistes chez elles', 4.

25 *Ibidem*.

26 Het hielp misschien dat de auteur van het artikel een vrouw was, maar vrouwelijke auteurs deelden niet noodzakelijkerwijs dit perspectief. Een speciale brochure van *L'Organe belge du droit des femmes* over vrouwelijke kunstenaars en schrijvers beoordeelde De Hems kunst bijvoorbeeld als mogelijk te 'viriel': 'Toutes ces œuvres dénotent un grand souci de vérité, la recherche constante du *mieux* et une préoccupation, peut-être un peu appuyée, de coloration chaude et d'inspiration virile' ('Al deze werken tonen een grote zorg voor de waarheid, een constante zoektocht naar het *beste* en een, misschien wat overdreven, preoccupatie met warme kleuren en viriele inspiratie'). Zie: 'Nos femmes. Fascicule spécial publié à l'occasion du congrès féministe international tenu à Bruxelles du 4 au 7 août 1897', *Organe belge du droit des femmes* (Brussel 1897) 139.

Voorbij de normen: het creëren van haar eigen interieur

Ondanks de heersende gendernormen die de inrichting van interieurs reguleren, blijkt uit de beschrijving en de foto's van De Hems atelier-woonst duidelijk dat de begane grond van het atelier de plek was waar De Hem de van een kunstenaar veronderstelde smaak en persoonlijkheid tot uitdrukking bracht, via de keuze van de meubels en de geëtaleerde (kunst)objecten.[27] Een van de meest opvallende kenmerken van de atelierinrichting waren de hergebruikte meubels uit een 'oude Vlaamse kerk':

> *Comme mobilier, outre les fauteuils, divans et guéridons élégants indispensables dans un local visité quotidiennement par quelque Mécène ou quelqu'aristocratique modèle, on retrouve, dans cet atelier merveilleux, toute la boiserie légèrement modifiée et appliquée aux besoins de la cause, d'une vieille petite église flamande. Ne criez ni au sacrilège ni à l'impossibilité. J'ai de mes yeux vus, une cheminée tout en vieux chêne, qui fut, jadis, lors de sa première expérience, un discret et miséricordieux (espérons-le) confessionnal. Je vis aussi, et vous le verrez comme moi sur l'une des illustrations de cette page, une bibliothèque d'allure grave et austère, laquelle naquit, grâce à l'ingéniosité de la fée de céans, des stalles de la pauvre église démembrée, et, dans un autre coin, un meuble à étagères, tout bourré d'antiquités et de bibelots curieux qui constitue les derniers vestiges de l'orgue jadis bruyante [*sic*] et mélodique…*[28]

In dit fragment verwondert de auteur zich over de onorthodoxe creatieve vaardigheden van De Hem. Bezoekers van haar atelier werden waarschijnlijk getroffen door een biechtstoel die een schoorsteenmantel werd, de overblijfselen van een orgel die werden omgevormd tot planken om curiosa op uit te stallen en kerkbankjes die de kunstenares 'transformeerde' tot boekenplanken. In die tijd moedigden schrijvers van huishoudelijke adviezen huisvrouwen aan om hun interieur te personaliseren door middel van geschikte vrijetijdsactiviteiten zoals kleinschalig metaalwerk, het beschilderen van stoffen of het versieren van de muren van een kamer met sjablonen.[29] Dergelijke 'upcycling' – het transformeren van afgedankt (kerk)meubilair tot meubilair met een nieuw (domestiek) doel – dat vroeg om lichamelijk zwaar (schrijn)werk, zou echter nauwelijks in lijn zijn geweest met deze aanbevelingen. Toch impliceert de auteur dat dit op zijn minst gedeeltelijk het werk van De Hem zelf was, aangezien ze verwijst naar haar 'inventiviteit'. Hoewel De Hem de meubelstukken misschien niet zelf heeft omgevormd, eist ze wel het auteurschap op van dit gedurfde decor door het in haar interieur te integreren en door ermee te poseren – een keuze die haar status als een geïnspireerde en originele kunstenaar en decorateur bevestigt.

Naast het geüpcyclede kerkmeubilair is het atelier van De Hem ook ingericht met elegante fauteuils, divans en ronde tafels die nodig zijn om haar rol als portrettist van de elite te vervullen. Haar eclectische interieur komt overeen met het type van het 'kunstenaar-verzamelaar'-atelier, dat het comfort en de huiselijkheid van burgerlijke huiselijke interieurs nabootst om potentiële klanten op hun gemak te stellen.[30] Zo'n interieur vervaagt ook de grenzen tussen interieurdecoratie en verzamelen. Terwijl interieurdecoratie vaak wordt gezien als een vrouwentaak, wordt verzamelen gezien als een mannelijke bezigheid. De meubels van De Hem in verschillende stijlen en de hoeveelheid aan voorwerpen die ze bezat, geven aan dat ze goed bekend moet zijn geweest met antiquariaten en veilinghuizen – toch zou ze waarschijnlijk niet als 'echte' verzamelaar kunnen worden beschouwd

27 Dit was ook uitsluitend haar ruimte, terwijl ze haar huis deelde met haar moeder en zus, met als gevolg dat ze voor het huis wellicht meer rekening met hun smaak moest houden.

28 'Wat het meubilair betreft, afgezien van de elegante fauteuils, divans en ronde tafels die onmisbaar zijn op een plek die dagelijks wordt bezocht door een mecenas of een aristocratisch model, bevat dit prachtige atelier al het houtwerk, enigszins aangepast en toegespitst op de benodigdheden van de plek, van een oud Vlaams kerkje. Schreeuw niet "heiligschennis" of dat dit onmogelijk is. Ik heb met mijn eigen ogen een schouwmantel gezien die helemaal van oude eik is gemaakt, die ooit een discrete en barmhartige (hopen we) biechtstoel was. Ik zag ook, en u zult het net zo zien als ik op een van de illustraties op deze pagina, een serieuze en sober ogende boekenkast, die dankzij de vindingrijkheid van de "fee" des huizes werd gemaakt van de kerkbanken van de arme afgetakelde kerk, en in een andere hoek een rekkenkast vol antiek en merkwaardige snuisterijen, die de laatste overblijfselen zijn van het ooit luide en melodieuze orgel…': J.G., 'Femmes artistes chez elles', 3–4.

29 Zie bijvoorbeeld: B. Lorand, 'L'Art at Home', *Le Home: Revue mensuelle illustrée de l'habitation et du foyer,* 5 (1908) 14–15.

30 B. Nuytinck, 'Van schilder tot verzamelaar. De Brusselse atelierwoning van André Hennebicq (1873)', *Tijdschrift voor Interieurgeschiedenis en Design,* 40 (2018) 69–83.

volgens de gangbare definitie, ondanks de geleidelijke feminisering van verzamelpraktijken, precies ook in het negentiende-eeuwse en vroeg-twintigste-eeuwse Brussel.[31] Door verzamelen en interieurdecoratie als nauw verwante activiteiten te beschouwen, kunnen we genderverhoudingen doorbreken[32] en de expertise van vrouwen als decorateurs en verzamelaars benadrukken.

Terwijl interieurdecoratie vaak wordt gezien als een vrouwentaak, wordt verzamelen gezien als een mannelijke bezigheid.

De biechtstoelkast en de orgelkast werden door de kunstenares gebruikt om de verschillende voorwerpen die ze verzamelde tentoon te stellen: *bibelots*, antiquiteiten, aardewerk, koper- en zilverwerk en (imitaties van) Aziatische voorwerpen. Net als bij heel wat andere kunstenaars, komen deze voorwerpen regelmatig terug in haar kunstwerken, zoals de waaier – gebruikt en gepercipieerd as een typisch 'vrouwelijk' attribuut – in *Coin d'un boudoir* uit 1890 en een Japanse pop in *La Poupée japonaise* uit 1904 [afb. 6]. Beide objecten passen ook helemaal binnen de enorme populariteit sinds het midden van de negentiende eeuw van Japanse objecten en 'chinoiserieën'.[33] Sommige individuele stukken zijn opvallend: een foto bewaard in de archieven van het Iepermuseum laat zien dat De Hem bijvoorbeeld een exemplaar bezat van de allegorische sculptuur *Le Chevalier de la mer* van Arthur Craco, een Belgische beeldhouwer en keramist [afb. 7].[34] Ze

Afb. 6: Louise De Hem, *De Japanse pop*, [1904] olieverf op doek, 98 x 130,5 cm, gesigneerd rechts onderaan: Louise De Hem. Bron: Wikimedia Commons.

31 U. Müller, 'Between Public Relevance and Personal Pleasure. Private Art and Antique Collectors in Brussels, Antwerp and Ghent, ca. 1780-1914', doctoraatsthesis, (Gent Universiteit, 2019), 353–398.

32 Anca I. Lasc, 'Interior Decorating in the Age of Historicism: Popular Advice Manuals and the Pattern Books of Edouard Bajot', *Journal of Design History,* 26:1 (2013) 3.

33 C. De Croës, 'De ontvangst van het Japonisme in België', in: C. De Croës (red.), *Oriental Fascination 1889-1915. Het Japonisme in België* (Brussel 2008) 72–80; V. Devillez (red.), *Siegfried Bing & België* (Brussel 2010).

34 Over Arthur Craco, zie: S. Clerbois en J. De Paepe, 'Arthur Craco (1869–1955): Un maître de l'Art nouveau', *Chroniques de Watermael-Boitsfort*, 11 (1998) 2–8. Over de sculptuur *Le Chevalier des mers*, zie: J. De Paepe en M. Logghe, *Arthur Craco. Céramiste Art nouveau keramist* (Brussel 2004); J. De Paepe en E. Jadoul, 'Le Chevalier des mers (1906)', in: P. Lancz (red.) *Arthur Craco. Précurseur de son temps* (Brussel 2020) 183. Het beeld werd geïdentificeerd door de voormalige conservator van het Ieper museum, Jan Dewilde (persoonlijke email, 07/04/2021).

Afb. 7: Anoniem, *Louise De Hem in haar atelier*, 1910, foto. Bron: Collectie Yper Museum.

kocht het misschien op de Salon van Brussel in 1907, waar een gipsen versie werd tentoongesteld en waaraan De Hem ook zelf deelnam.[35] Was ze misschien van plan om het beeld af te beelden in een van haar kunstwerken? Verzamelde ze nog andere kunstwerken van hedendaagse kunstenaars?

Van kerkmeubilair naar 'Vlaamse schilderkunst'

Hoewel kerk- en eclectisch meubilair een vreemde keuze kunnen lijken in een art-nouveauhuis, was het gebruikelijk om een woonst in te richten op een manier die geen verband hield met de bouwstijl.[36] In het geval van De Hem verwijst een deel van haar meubilair naar haar oorsprong[37] en naar enkele thema's die ze regelmatig afbeeldde, namelijk het Vlaamse platteland en de interieurs van kerken en ceremonies [afb. 8]. Een brief aan de conservator van het Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne onthult de gehechtheid van De Hem aan haar geboortestad, en aan Vlaanderen in het algemeen: 'Si l'idée vous venait de visiter les Flandres, faites-moi le plaisir de pousser jusqu'à Ypres. Outre le plaisir que j'aurais à faire votre connaissance je me ferais un honneur de vous piloter à travers les anciennes splendeurs de notre vieille cité…'.[38] Toch zou het publiekelijk ensceneren van haar afkomst ook een meer strategische keuze kunnen zijn geweest. Ze positioneert zichzelf als een Vlaamse kunstenaar in een tijd waarin 'Vlaamse schilderkunst' overwegend een positief geladen categorie was die bijdroeg tot een proces van natievorming.[39] Het was ook een label dat het mogelijk maakte om zichzelf te situeren binnen de traditie van grote kunstenaars uit de voorbije eeuwen en tegelijkertijd te behoren tot een generatie kunstenaars die

35 *Exposition générale des Beaux-Arts. Bruxelles 1907* (Brussels 1907), 21, 49, 71, 88; De Paepe et Jadoul, 'Le Chevalier des mers (1906)', 183.

36 Historische foto's van huizen ontworpen door Victor Horta zijn daar een goed voorbeeld van. Zie: B. Zurstrassen, 'L'Hôtel Tassel, "Maison-portrait" d'un collectionneur d'art japonais', in: B. Zurstrassen (red.), *Liber Amicorum: Françoise Aubry* (Brussel 2018) 89.

37 De beeldhouwer Yvonne Serruys verwijst ook naar haar afkomst door een Vlaams wandtapijt in de salon van haar Parijse appartement te hangen: J. Landuyt, E. Degryse en M. Sterckx, 'La vie intérieure: een bezoek aan de woon- en werkplekken', in: M. Sterckx (red.), *Yvonne Serruys: Beeldhouwer van de nieuwe vrouw* (Gent 2023) 118, fig. 4.21; Sterckx, 'L'atelier comme nature morte', 51.

38 'Als u op het idee komt om Vlaanderen te bezoeken, doe mij dan het genoegen om naar Ieper te gaan. Afgezien van het plezier dat ik zou hebben om met u kennis te maken, zou ik vereerd zijn om u rond te leiden door de oude pracht van onze oude stad…': brief bewaard in de archieven van het Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne (17 1894, 15), waarvan een kopie in het museum van Ieper ligt.

Afb. 8: Louise De Hem, *Koster en koorknaap*, [1903-1922], olieverf op doek, 186 x 156,5 cm, gesigneerd links onderaan: Louise De Hem. Bron: Wikimedia Commons.

'moderne' kunst maakten. Een interview met De Hem, oorspronkelijk gepubliceerd in de *English Gazette*, laat zien dat ze zich bewust was van deze grotere theoretische debatten en hoe ze haar kunst daarin plaatste:

> *Je priais un jour Mlle de Hem [*sic*] de me dire ses premières impressions d'enfance. […] Elle ajoute qu'elle est née et vit dans un pays catholique. Les cérémonies du culte romain agirent puissamment sur ses dispositions artistiques, et elle attribue, sans hésiter, au plaisir ressenti devant la splendeur des processions et fêtes religieuses, le sens et la passion de la couleur, qui, jointe [*sic*] à une pointe de mysticisme, apparurent [*sic*] plus tard dans ses œuvres.*[40]

Katholicisme, levendige kleuren en een vleugje mystiek passen zeker binnen het discours dat tot doel had om de kenmerken van *la peinture flamande* te definiëren. Deze dubbele lezing – haar meubelkeuze interpreteren als een verwijzing naar haar achtergrond en als een zelfbewuste positionering binnen grotere artistieke discussies – laat zien hoe ingewikkeld interieurdecoratie is: het inrichten en decoreren van een interieur was zowel een emotioneel als een meer publieksgerichte identiteitsvorming.

39 Een paar jaar later laat een tweede artikel over de carrière van De Hem zien hoe de verwijzingen naar Vlaanderen in haar werken en haar interieur opnieuw gekaderd kunnen worden. Gepubliceerd in een katholiek en nationalistisch Vlaams tijdschrift genaamd *Ons volk ontwaakt* in 1913, presenteert het De Hem als een ambassadeur voor de Vlaamse kunst wereldwijd. Het tijdschrift gaat zelfs zo ver dat het haar naam verandert om het Vlaamser te laten klinken (van 'Louise' in 'Louisa'). Aangezien het artikel geen nieuwe foto's gebruikt, maar slechts haar carrière herhaalt, is het onduidelijk of De Hem aan deze herformulering heeft meegewerkt. Zie: Dr H. Allaeys, 'Louisa De Hem', *Ons Volk Ontwaakt*, 3:9 (1913) 97–100. Voor een overzicht van de vroeg twintigste-eeuwse geschiedschrijving over 'Vlaamse schilderkunst', zie: S. Clerbois, *L'ésotérisme et le symbolisme belge* (Wijnegem 2012) 146–149.

40 'Op een dag vroeg ik Mlle de Hem [sic] om me te vertellen over haar eerste indrukken van haar kindertijd. […] Ze voegde eraan toe dat ze is geboren en woont in een katholiek land. De ceremonies van de Roomse eredienst hebben een krachtig effect gehad op haar artistieke talent en ze schrijft deze zonder aarzelen toe aan het plezier dat ze heeft beleefd aan de pracht en praal van religieuze processies en festivals, het gevoel van en de passie voor kleur die, samen met een vleugje mystiek, later in haar werken verschenen': artikel uit de *English Gazette*, opnieuw gepubliceerd in *Le Journal d'Ypres*, en geïdentificeerd door Jan Dewilde. Zie: X., 'Beaux-Arts', *Journal d'Ypres. Organe catholique de l'arrondissement*, 25 juillet 1900; Dewilde, *Louise De Hem*, 38-40.

Vormgeven aan haar imago

De gepubliceerde verslagen van atelierbezoeken bieden een sterk geënsceneerde blik 'achter de schermen' van het werk en de leefruimtes van kunstenaars, zoals blijkt uit de vaak begeleidende afbeeldingen. Op een van de foto's in *La Revue nationale* kijkt De Hem zelfverzekerd naar de camera; op een andere foto poseert ze halfslachtig alsof ze werkt in een onpraktische outfit [afb. 9]. Toch onthult een close-reading van de tekst en van de foto's wat er door de mazen van zo'n gecontroleerd discours is gevallen, namelijk De Hems *agency* in het beïnvloeden van haar imago. Op de openingsfoto van het artikel maakt De Hem het gebaar dat ze een boek uit haar rijkelijk gevulde boekenkast neemt, waarmee ze ons een alternatieve voorstelling geeft van de overwegend mannelijke beeldcultuur van het poseren voor boeken(kasten) [afb. 10].[41]

41 A. Malevez, 'La Bibliothèque d'Émile Verhaeren', *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, 61 (2021) 108–122.

Afb. 9: F. Dricot & Cie, *Louise De Hem in haar atelier*, s.d., foto. Bron: Collectie Yper Museum.

Ook een ander element is onthullend: aangezien het atelier en het huis niet met elkaar verbonden zijn en apart toegankelijk zijn via de straat of de tuin, is het veelzeggend dat de kunstenaar ervoor koos om haar bezoeker door beide ruimtes te leiden en zo deze gescheiden werelden samen te brengen.[42] Dit was waarschijnlijk geen toeval, aangezien huiselijke ruimtes minder vaak voorkwamen in literaire en visuele verslagen van atelierbezoeken.[43] Door haar bezoeker eerst gerust te stellen over haar kwaliteiten als 'goede huisvrouw' en haar pas daarna binnen te laten in een tegelijk meer professionele en persoonlijke ruimte, verzoende ze haar status als vrouw én als kunstenaar op een manier die haar portrettering in de pers beïnvloedde.

Zo was De Hem zich bewust van de uitdagingen waar vrouwelijke kunstenaars voor stonden om serieus genomen te worden, zoals ze uitte in een

42 Zoals de meeste vrouwen uit haar klasse had De Hem huisbedienden die haar in staat stelden een deel van haar tijd vrij te maken. In haar geval was het huishoudelijk personeel ook essentieel voor het handhaven van deze scheiding tussen 'werk' en 'leven'. De namen van twee van hen zijn bekend: Marie-Thérèse Duriez tussen 1900 en 1909 en Jeremia Baccarna na de oorlog. Zie: BVL, 'Jeremia Baccarna 80 jaar na WO1', *De Krant van West-Vlaanderen*, 11 november 1994; L. Gios, 'Louise De Hem (1866–1922). De genrestukken: tafeleren van egelantier tot vondelingenluik', masterproef (KU Leuven, 2006) 100–101.

43 De Villa de Khnopff is hier een extreem voorbeeld van. Zie: Maria Golovteeva, 'Villa Khnopff: The Home of an Artist and the Palace of Art', in: Claire Moran (red.), *Domestic Space in France and Belgium: Art, Literature and Design, 1850-1920* (London 2022) 229–251.

brief aan kunstcriticus Jules Dujardin toen haar werk *La Vision de Sainte-Cécile* werd geweigerd voor de internationale tentoonstelling in Brussel in 1897:

> *Qu'on soit sévère vis-à-vis des femmes amateurs je l'admet, je l'approuve même; mais quand on a fait les études que j'ai faites, passé successivement à la faculté de médecine à Paris, pour compléter les études anatomiques, dans les ateliers Alfred Stevens, Benjamin Constant et Jules Lefebvre il me semble que l'on sort un peu de ce féminisme limité et partant qu'on a droit à plus d'égard.*[44]

In deze verklaring distantieert De Hem zich van 'amateur' kunstenaressen door te verwijzen naar haar artistieke opleiding onder toezicht van mannelijke mentoren. Toch exposeerde ze regelmatig ook op tentoonstellingen die gereserveerd waren voor vrouwelijke kunstenaars, die vaak als meer 'amateuristisch' werden gezien.[45] Soms trok ze dus wel de kaart van vrouwelijke kunstenaar om kansen te creëren. Dit laat zien dat ze meerdere strategieën gebruikte om klanten te vinden en succesvol te worden.

Afb. 10: F. Dricot & Cie, *Louise De Hem in haar atelier*, s.d., foto. Bron: Collectie Yper Museum.

44 'Dat je streng kan zijn tegenover vrouwelijke amateurs kan ik toestaan en zelfs goedkeuren; maar als je, zoals ik, achtereenvolgens aan de Faculteit Geneeskunde in Parijs hebt gestudeerd om je anatomische studie af te ronden, in de ateliers van Alfred Stevens, Benjamin Constant en Jules Lefebvre, dan lijkt het me dat je afstand neemt van dit beperkte feminisme en dus recht hebt op meer erkenning'. Geciteerd in: Dewilde, *Louise De Hem*, 37.

45 De Hem exposeerde op tentoonstellingen die gereserveerd waren voor vrouwelijke kunstenaars in Brussel in 1888 en 1892, in Londen in 1900, in Antwerpen in 1906 en 1914 en in Dresden in 1912. Voor de uitgebreide lijst van de tentoonstellingen waaraan ze deelnam, zie: Dewilde, *Louise De Hem*, p. 153–163.

Conclusie

Een indrukwekkende, speciaal voor dit doel gebouwde studio was waarschijnlijk een van De Hems strategieën om haar professionele status te bevestigen. Maar De Hem werd ook geconfronteerd met de druk van de maatschappij om zich te conformeren aan de toenmalige verwachtingen ten aanzien van vrouwen, vooral toen ze nog ongehuwd was. Door haar huis in te richten met lichthouten, meer als 'vrouwelijk' gepercipieerde meubelen en haar atelier met verzamelde objecten en donkerhouten meubelen, ondermijnde De Hem niet de traditionele genderattributies van deze ruimtes. Hoewel ze sommige codes van het 'mannelijke' kunstenaarsatelier overnam in haar werkruimte, wist ze deze zich toch volledig eigen te maken door meubilair te combineren dat op betekenisvolle wijze verbonden was met de iconografie van haar werk en met haar Vlaamse afkomst, evenals smaakvolle en modieuze objecten, onder andere aansluitend bij het Japonisme, die haar vestigden als een geïnspireerde en kundige kunstenaar.[46] Dit laat zien hoe de materiële cultuur en het ontwerp van haar atelier-woonst De Hem in staat stelden om uiteenlopende identiteiten en esthetieken, als vrouw én kunstenaar, traditioneel en modern, met elkaar te verzoenen in aangrenzende, aparte ruimtes.

46 Opvallend genoeg wordt deze traditie in zekere mate voortgezet, nu het atelier en het huis in eigendom zijn van Pascale Mussard, verzamelaar en artistieke codirecteur van Hermès: Anne-Françoise Moyson, 'Kunstkluis als huis: bekijk de impressionante collectie van kunstmecenas Pascale Mussard in Vorst', *Knack Weekend*, 21 maart 2024, https://weekend.knack.be/lifestyle/design/kunstkluis-als-huis-bekijk-de-impressionante-collectie-van-kunst-mecenas-pascale-mussard-in-vorst/ (26 maart 2024).

Beredeneerde bibliografie

Jan Dewilde heeft twee monografieën geschreven over Louise De Hem: J. Dewilde, *Louise De Hem 1866-1922* (Ieper 1992) en J. Dewilde, *Louise De Hem 1866-1922* (Ieper 2008). Alexia Creusen biedt in haar gepubliceerde doctoraatsthesis een overzicht van de carrières, de keuzes en het werk van negentiende-eeuwse Belgische vrouwelijke kunstenaars: A. Creusen, *Femmes artistes en Belgique* (Paris 2007). Linda van Santvoort heeft de fundering gelegd voor het onderzoek naar negentiende-eeuwse kunstenaarsateliers in Brussel met haar doctoraatsthesis: L. Van Santvoort, 'Het 19de-eeuwse kunstenaarsatelier in Brussel', doctoraatsthesis (Vrije Universiteit Brussel 1996). Ze heeft ook samen met Marjan Sterckx een typologie van beeldhouwersateliers in negentiende-eeuwse en vroeg-twintigste-eeuwse Brussel ontworpen, die een interessant inzicht geeft op de organisatie van atelierinterieurs: L. Van Santvoort en M. Sterckx. 'Inside sculptors' studios in Belle Époque Brussels: an interior architectural view', *Sculpture Journal*, 29:2 (2020) 193–216. Het onderwerp van de woon- en werkplekken van negentiende-eeuwse Belgische vrouwelijke kunstenaars heeft recent meer aandacht gekregen, zie: J. Landuyt, E. Degryse en M. Sterckx, 'La vie intérieure. Een bezoek aan de woon- en werkplekken', in: M. Sterckx (red.), *Yvonne Serruys: Beeldhouwer van de nieuwe vrouw* (Gent 2023) 100–133; M. Sterckx en L. Van Santvoort, 'A la recherche des maisons perdues. Een bezoek aan de woon- en werkplekken', in: V. Devillez, S. Huygebaert en W. Van Hoorde (red.), *Anna Boch. Een impressionistische reis* (Veurne 2023) 172–91. Laurence Brogniez en Tatiana Debroux hebben onderzoek gedaan naar het literair genre van het atelierbezoek: L. Brogniez en T. Debroux, 'Het atelier en zijn dubbelganger in de 19de eeuw. De plek en haar verbeelding', *Erfgoed Brussel*, 26–27 (2018) 92–99; L. Brogniez, 'De l'intérieur d'artiste à l'intérieur artiste: l'atelier d'artiste, entre pierre et papier, dans le Bruxelles fin de siècle', *Dix-Neuf*, 22:3-4 (2018) 245–61. Meer in het algemeen over de inrichting en decoratie van domestieke interieurs is de gepubliceerde doctoraatsthesis van Vincent Heymans een goede bron: V. Heymans, *Les Dimensions de l'ordinaire. La Maison particulière entre mitoyens à Bruxelles: fin XIXème-début XXème siècle* (Paris 1998). Jane Hamlett heeft de methodologische aandachtspunten rond het gebruiken van huishoudelijke adviesliteratuur als bron goed samenvat in: J. Hamlett, *Material Relations. Domestic Interiors and Middle-Class Families in England, 1850-1910*, (Manchester 2016) 15–16. Het Ieper museum bewaart archieven en een groot aantal kunstwerken van Louise De Hem.

Biografie

Apolline Malevez (1990) is kunsthistorica en postdoctoraal onderzoeker bij de vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen aan de UGent (onderzoeksgroep The Inside Story. Art & Interior 1750–1950). Haar onderzoek gaat over de verbeelding van het interieur en de ondersteuning van kunstenaars door familieleden, huishoudelijk personeel en medewerkers in de negentiende en vroege twintigste eeuw. Ze behaalde haar doctoraat in 2022 aan Queen's University Belfast. Artikels over haar doctoraatsonderzoek zijn verschenen in *Dix-Neuf* en *Textyles*. Contact:apolline.malevez@ugent.be