

MASTER'S THESIS

Ambacht en bezieling

Het atelier van de Arnhemse beeldhouwer Gijs Jacobs van den Hof (1889-1965)

Jacobs-Brouwer, J.B.

Award date:

2021

Awarding institution:

Department of Cultural Studies

[Link to publication](#)

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at:

pure-support@ou.nl

providing details and we will investigate your claim.

Downloaded from <https://research.ou.nl/> on date: 09. Sep. 2021

Open Universiteit
www.ou.nl



Ambacht en bezieling

Het atelier van de Arnhemse beeldhouwer Gijs Jacobs van den Hof (1889-1965)

Craft and inspiration

The studio of the Dutch sculptor Gijs Jacobs van den Hof (1889-1965)



1. Emmy Andriessse, *Gijsbert Jacobs van den Hof in zijn atelier*, 1945-1952,
Bron: RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, inv./cat.nr RKD-PF-319

Open Universiteit
CM9908162114
Examinator
Begeleider
Student
Adres
Telefoon
Email
Studentnummer
Datum

Faculteit Cultuur en Rechtswetenschappen
Masterscriptie Kunst en Cultuurwetenschappen
Prof. Dr. P.B.M. van den Akker
Dr. J.H. Pouls
J.B. (Tiny) Jacobs-Brouwer
Groenestraat 21b, 6991 GB Rheden
06-16238208
jb.jacobs-brouwer@studie.ou.nl
837272247
17 december 2020

Abstract

The main purpose of this masterthesis is to analyse in what ways the physical functions of his studio in Arnhem did inspire the Dutch sculptor Gijs Jacobs van den Hof (1889-1965) to merge his craftsmanship and artistry in his art production as of 1928 up to 1965. Gijs Jacobs van den Hof who in his avant-garde period shaped cubist, expressionist and symbolist sculptures, turned to classicism around 1928. This coincided with his decision to build a new, substantial studio in Arnhem in 1926, where he became renowned as city sculptor for almost 40 years. The prominent sculptor made free and commissioned artwork and created statues, monuments and war memorals in stone, wood, bronze and clay. He was particularly well-known for his female nudes. His sculptures were collected by multiple Dutch musea. Together with his fellow members of the Dutch Society of Sculptors Gijs Jacobs van den Hof exhibited in Paris, Budapest, Brussels and Helsinki. Alongside the development of his art practice, Gijs Jacobs van den Hof distinguished himself as an innovator, for instance by re-introducing the *à cire perdue* technique of bronze casting in the Netherlands and by sharing knowledge with his colleagues. Meanwhile he coached a generation of sculptors known as the descendants of the *school of Jacobs van den Hof* during his teachership at the Arnhem Academy of Fine Arts. For the purpose of this study a research matrix was developed in which four essential fysical functions of the sculptor's studio were defined. In conclusion this thesis argues that the joined processes belonging to the economic, social, artisan and artistic functions of the studio, under professional coordination by Gijs Jacobs van den Hof, did guarantee the continuity of his art production as realized within the historic context of sociocultural events during the Twentieth Century interwar as well as the post Worldwar II period. This thesis is the first detailed study regarding a Twentieth Century Dutch sculptor's studio. Subsequently, based on the developed matrix comparative research can be conducted on the functions of and connections between other sculptor's studios.

In deze masterscriptie staat de vraag centraal op welke wijze de fysieke functies van het atelier van de Arnhemse beeldhouwer Gijs Jacobs van den Hof (1889-1965) een bijdrage leverden aan de totstandkoming van zijn kunstwerken in de periode 1928-1965. Gijs Jacobs van den Hof, die in zijn avant-garde periode kubistische, expressionistische en symbolistische sculpturen maakte, wendde zich rond 1928 tot het classicisme. Dit viel samen met zijn beslissing om in 1926 een nieuw en ruim atelier te bouwen in Arnhem, waar hij bijna 40 jaar als stadsbeeldhouwer fungeerde. Naast werken in opdracht maakte de vooraanstaande beeldhouwer vrij werk en creëerde standbeelden, monumenten en oorlogsgedenktekens in steen, hout, brons en klei. Zijn favoriete thema was het vrouwelijk naakt. Veel Nederlandse musea collectioneerden zijn werk en samen met zijn vakbroeders van de Nederlandse Kring van Beeldhouwers exposeerde hij in Parijs, Boedapest, Brussel en Helsinki. Naast de ontwikkeling van zijn praktijk, onderscheidde Jacobs van den Hof zich door innovaties zoals de *à cire perdue* bronsgiet techniek die hij in Nederland herintroduceerde, alsmede door het delen van zijn kennis met collega's. Tegelijkertijd onderwees hij tijdens zijn docentschap aan de Arnhemse kunstacademie een generatie beeldhouwers die bekend stond als de *school van Jacobs van den Hof*. Tijdens dit onderzoek werd een matrix ontwikkeld waarin de vier essentiële functies van het beeldhouwatelier werden gedefinieerd. Geconcludeerd wordt dat de economische, sociale, ambachtelijke en artistieke functie van het atelier, op professionele wijze gecoördineerd door Gijs Jacobs van den Hof, tezamen de continuïteit waarborgden van zijn beeldhouwpraktijk binnen de historische context van cultureel-maatschappelijke gebeurtenissen tijdens het interbellum en de wederopbouwperiode. Dit onderzoek is de eerste uitvoerige studie naar een twintigste-eeuws Nederlands beeldhouwatelier. Met behulp van de onderzoeksmatrix, kan vervolgens vergelijkend onderzoek worden gedaan naar de functies van en dwarsverbanden tussen andere beeldhouwateliers.

INHOUDSOPGAVE	3
INLEIDING	5
Hoofdstuk 1 Wie was Gijs Jacobs van den Hof?	12
Inleiding	12
1.1 Praktijkopleiding en eerste ateliers	12
1.2 Maatschappelijk engagement	15
1.3 Artistieke ontwikkeling	16
1.4 Conclusie	19
Hoofdstuk 2 Topos atelier	20
Inleiding	20
2.1 Het postatelier debat onder kunstenaars	20
2.2 Historische ontwikkelingen binnen de West-Europese atelierpraktijk	21
2.3 Kunsthistorici over mythevorming en functionaliteit	22
2.4 De weergave van het atelier	23
2.5 Recent onderzoek naar de functies van het kunstenaarsatelier	25
2.6 Een scala van functies op het atelier	26
2.7 Functies, deelfuncties en onderzoeksmatrix	27
2.8 Conclusie	28
Hoofdstuk 3 Een atelier voor de stad	29
Inleiding	29
3.1 Situering atelier Broekstraat Arnhem	29
3.2 Motivatie voor een eigen atelier	31
3.3 Interbellum: aspiratie en inspiratie	32
3.4 Een atelier in oorlogstijd	35
3.5 Het atelier in dienst van de wederopbouw	38
3.6 Ontmanteling	40
3.7 Conclusie	40
Hoofdstuk 4 De economische functie van het atelier	42
Inleiding	42
4.1 Exterieur pand Broekstraat	42
4.2 Interieur van het atelier	43
4.3 Inventaris en attributen	46
4.4 Monogramstempels	47
4.5 Bedrijfsvoering	48
4.6 Baten en lasten	48
4.7 Omlooptijd, planning en tijdsdruk	51
4.8 Werkomstandigheden en arbeidsethos	52
4.9 De economische functie gefotografeerd	53
4.10 Conclusie	54
Hoofdstuk 5 De sociale functie van het atelier	55
Inleiding	55
5.1 Een atelier voor de gemeenschap	55
5.2 Clientèle	61
5.3 Ontspanning	61
5.4 Communicatie	63
5.5 Het atelier en de kunsthandel	63
5.6 De sociale functie gefotografeerd	64
5.7 Conclusie	64

Hoofdstuk 6 De ambachtelijke functie van het atelier	66
Inleiding	66
6.1 Materialen, gereedschappen en technieken	66
6.1.A Sculptura hout - steen	67
6.1.B Plastica klei en beton	69
6.1.C Fusoria gipsgieten - bronsgieten	70
6.2 Effecten van de <i>à cire perdue</i> innovatie	73
6.3 Experimenten	74
6.4 Overige ambachtelijke werkzaamheden	75
6.4.1 Patineren, monochromeren en polychromeren	75
6.4.2 Bozzetti en modelli	75
6.4.3 Smeden	77
6.4.4. Bouwbeeldhouwkunst	78
6.4.5. Typografie	79
6.4.6. Penningen	79
6.4.7. Reparaties	80
6.5 Het atelier als opleidingsplek	81
6.6 De ambachtelijke functie gefotografeerd	84
6.7 Conclusie	85
Hoofdstuk 7 De artistieke functie van het atelier	86
Inleiding	86
7.1 Artisticeit	86
7.2 Locus atelier	88
7.3 Inventie	89
7.3.1 Reizen en tentoonstellingen	90
7.3.2. Boeken ter inspiratie	91
7.3.3. Prenten & tekeningen, tijdschriften & reproducties op het atelier	94
7.3.4 Ensembles: inspiratie door uitgestald werk	98
7.4 Ontwerpfase	99
7.4.1 Tekenkunst	99
7.4.2. Naaktmodellen	101
7.5 Coördinatie	103
7.6 De artistieke functie gefotografeerd	104
7.7 Conclusie	105
Hoofdstuk 8 Conclusie en aanbeveling	107
Inleiding	107
8.1 Beantwoording van de probleemstelling en de deelvragen	108
8.2. Overige resultaten	111
8.3 Aanbeveling voor verder onderzoek	112
Bijlage 1 Verwerving atelierinventaris Jacobs van den Hof door Drents Museum	114
Bijlage 2 Bekende leerlingen opgeleid door Gijs Jacobs van den Hof	116
Bijlage 3 Werken van Gijs Jacobs van den Hof in musea	117
Archivalische bronnen	118
Literatuuropgave	119
Illustratieverantwoording	126

INLEIDING

Mijn eerste kennismaking met het werk van de beeldhouwer Gijs Jacobs van den Hof was in Arnhem, waar 37 van zijn sculpturen de openbare ruimte verfraaien. Voor de OU-module *Kunst & identiteit in het interbellum* bestudeerde ik zijn sculpturen voor het gebouw *De Bazel* in Arnhem (in opdracht van de Heidemaatschappij). Daarop volgde dit onderzoek naar het atelier van Jacobs van den Hof. Zijn bouwbeeldhouwkunst boeit mij vanwege de verbinding met de architectuur en de gemeenschapskunst, alsmede het maatschappelijke engagement dat de beeldhouwer tot uitdrukking bracht. In zijn vrije werk waardeer ik zowel het symbolisme als zijn latere classicistische stijl en de verbinding met de oude culturen van Indië, Egypte en Griekenland. Hoewel ik de overige kunsten waardeer, spreekt de beeldhouwkunst het meest tot mijn verbeelding door haar driedimensionaliteit. Veel sculpturen van Jacobs van den Hof ontroeren mij, mede doordat ik tijdens dit onderzoek de intenties van de beeldhouwer en zijn doorzettingsvermogen leerde kennen.

In zijn scriptie over Jacobs van den Hof typeerde Henk Scheerder de beeldhouwer als een “druk bezet man” die “gelukkig nog tijd over had om in zijn atelier te werken.”¹. Naast zijn docentschap en maatschappelijke taken wist hij zijn beeldhouwwerken tot stand te brengen, in wezen zijn hoogste doel. Dat bracht mij ertoe het complexe atelierproces van Jacobs van den Hof te onderzoeken. Er is nog maar weinig wetenschappelijk onderzoek naar deze beeldhouwer gedaan. Door tijdens dit onderzoek de archiefstukken van de Stichting Museum Jacobs van den Hof te rubriceren en een groot aantal nog ongebruikte bronnen uit het archief duurzaam te ontsluiten, wordt nadere bestudering van deze kunstenaar mogelijk.

Tijdens dit onderzoek is een methode ontwikkeld om vier essentiële functies en de bijbehorende processen van een beeldhouwatelier te bestuderen. Deze methode is visueel weergegeven in een matrix en is vervolgens toegepast op het atelier van Jacobs van den Hof aan de Broekstraat in Arnhem. Met deze onderzoeksmethode kan (vergelijkend) onderzoek naar andere beeldhouwateliers worden verricht. Tegenwoordig is deze indertijd zo bekende Arnhemse (stads-)beeldhouwer op de achtergrond geraakt. Graag herwaardeer ik Gijs Jacobs van den Hof en zijn atelier als bijdrage aan het onderzoek naar de twintigste-eeuwse Nederlandse beeldhouwkunst.

Publicaties over Gijs Jacobs van den Hof

Dit onderzoek levert een bijdrage aan het cultuurhistorische onderzoek naar atelierpraktijken in het algemeen en de atelierpraktijk van Gijs Jacobs van den Hof in het bijzonder. De kunsthistorische publicaties over Jacobs van den Hof volgen hieronder in chronologische volgorde.

De eerste publicaties over Gijs Jacobs van den Hof door tijdgenoten verschijnen vanaf 1928. In dat jaar constateert de beeldhouwer en publicist Theo van Reijn de maatschappijkritische visie van Gijs Jacobs van den Hof : ‘Drie factoren die we in de werken van Gijs Jacobs van den Hof zullen

¹ Henk Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof (1889-1965) beeldhouwer* (doctoraalscriptie Universiteit Leiden 1992) 55.

terugvinden, zijn een in balans houden van Inhoud, Verstand en Intuïtie. Evenals de maatschappij die een evenwicht zoekt tussen Psyche, Techniek en Vrijheid. Deze maatschappelijke strijd zien we in zijn beelden terug. Zijn werk is wisselend, speels, vol onverwachte wendingen tussen werkelijkheid en droom, door een optimistische, soms verstandelijk toegespitste geest bestuurd.² Met dezelfde kernwoorden kenschetste Van Reijn in 1929 de artistieke identiteit van Gijs Jacobs van den Hof. Hij noemde hem een intellectueel, veelzijdig kunstenaar, die ‘volle volumes van een bloeiende schoonheid’ schiep.³

In 1941 signaleerde de pers, naar aanleiding van een overzichtstentoonstelling van de Nederlandse Kring van Beeldhouwers dat de beeldhouwkunst een ‘wonderlijke groei’ doormaakte.⁴ Tijdgenoten van Gijs Jacobs van den Hof brachten het bewustzijn van het ontstaan van een moderne Nederlandse beeldhouwkunst, over aan het brede publiek. Zo gaf Leo Braat in 1942 met zijn uitgave *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers* een inkijk in de werkplaatsen van acht gerenommeerde Nederlandse beeldhouwers-tijdgenoten: Mari Andriessen, Jan Bronner, Frits van Hall, Gijs Jacobs van den Hof, Hildo Krop, John Rädecker, Bertus Sondaar en Han Wezelaar. In dit boek werd per beeldhouwer een aspect van het ambacht toegelicht. Hieruit kwam diverse overeenkomsten tussen het atelier van Jacobs van den Hof en andere toenmalige beeldhouwateliers naar voren. Volgens Braat was het atelier van Jacobs van den Hof in zoverre uniek, dat hij de *à cire perdue* techniek in Nederland herintroduceerde en zelf brons goot. Tevens stookte hij zelf de keramiekoven. Jacobs van den Hof onderscheidde zich voorts omdat hij in staat was om de meest uiteenlopende materialen te bewerken en omdat hij zijn kennis deelde met collega-beeldhouwers.⁵

Vervolgens publiceerde de kunstcriticus Bram Hammacher in 1955 een overzicht van het moderniseringsproces in de beeldhouwkunst tijdens het interbellum, waarin ook Jacobs van den Hof werd besproken.⁶ In 1994, het Jaar van de Beeldhouwkunst, kwam het werk van Jacobs van den Hof aan bod in de publicatie van Louk Tilanus over de ontwikkeling van de twintigste-eeuwse Nederlandse beeldhouwkunst. In die uitgave pleitte Jan Teeuwisse voor de herwaardering van het ‘vrije’ beeld.⁷ Het eerste wetenschappelijke onderzoek naar Gijs Jacobs van den Hof verrichtte Henk Scheerder in 1992. In zijn doctoraalscriptie werd de uitvoering van de monumenten, gedenktekens en bouwbeeldhouwwerken door Jacobs van den Hof besproken. Vervolgens concentreerde Scheerder zich bij de bespreking van het vrije werk op de verschillende technieken die Jacobs van den Hof toepaste

² Theo van Reijn, ‘Monografie Gijs Jacobs van den Hof’, in idem: *Nieuwe Kunst in Nederland 2. Een serie monografieën onder leiding van A. van der Boom en Theo van Reijn* (Amsterdam 1928) 12-13.

³ Theo van Reijn, ‘Gijs Jacobs van den Hof’, in idem: *Nieuwe beeldhouwkunst in Nederland 2. Een serie monografieën onder leiding van A. van der Boom en Theo van Reijn* (Amsterdam 1929).

⁴ ‘Tentoonstelling, die een denkbeeld geeft van den verwonderlijken groei der Nederlandsche beeldhouwkunst Werken van leden en genodigden NKvB in het Stedelijk Museum te Amsterdam’, *Algemeen Handelsblad* 07-02-1941.

⁵ Leo Braat, ‘Gijs Jacobs van den Hof’, in: idem, *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers. M. Andriessen, J. Bronner, F.J. van Hall, G. Jacobs van den Hof, H. Krop, J. Rädecker, L.H. Sondaar en H. Wezelaar* (Amsterdam 1942).

⁶ Bram Hammacher, *Beeldhouwkunst van deze eeuw en een schets van haar ontwikkeling in de negentiende eeuw* (Amsterdam 1955) 32, 34, 62.

⁷ Louk Tilanus en Jan Teeuwisse, *Er groeit een beeldhouwkunst in Nederland, Het vrije beeld 1900-1960* (catalogus Frans Hals Museum, Haarlem-Gent 1994) 7-37.

en tevens op de ontwikkeling die Jacobs van den Hof op dit gebied doormaakte. Tenslotte onderzocht Scheerder waarom de portretkunst in de negentiende eeuw zo belangrijk was en hij maakte een vergelijking met de portretten die Jacobs van den Hof in de twintigste eeuw beeldhouwde.⁸ In 1995 maakten Ype Koopmans en Henk Scheerder de retrospectieve overzichtstentoonstelling van het werk van Jacobs van den Hof in Museum Arnhem. Bij deze tentoonstelling publiceerde Scheerder een monografie met oevrecatalogus, ingeleid door Ype Koopmans, waarin de resultaten van Scheerders' onderzoek uit 1992 werden opgenomen. (Deze publicatie werd uitgegeven door het toenmalige Museum Jacobs van den Hof in Overveen).⁹ In de dissertatie van Ype Koopmans uit 1997 werd met name aan het bouwbeeldhouwwerk van Jacobs van den Hof gerefereerd.¹⁰ Angela Rijnhart deed in 1997 doctoraal onderzoek naar de beeldhouwer in relatie tot zijn leerling pater Gerard Mathot.¹¹ Daarna kwam het onderzoek naar Jacobs van den Hof stil te liggen..

Het belang van het onderzoek

Het historische belang van de atelierpraktijk van Jacobs van den Hof werd rond 2010 onderkend door het Drents Museum. Dat museum motiveerde de aankoop van een deel van zijn atelier-inventaris als volgt: 'De beeldhouwer Jacobs van den Hof (1898-1965) heeft een belangrijke positie in de ontwikkeling van de Nederlandse beeldhouwkunst in de vorige eeuw gehad, met name in de vrije beeldhouwkunst die na 1900 opkwam.' Voor hun collectie atelier-nalatenschappen kochten zij werken van hem uit verschillende stadia en in uiteenlopende materialen, alsmede zijn eerste werkbankje, gereedschapskist en gereedschappen plus foto's van de beeldhouwer in zijn atelier (bijlagen 1 en 3).¹²

In de hiervoor genoemde onderzoeken van Scheerder en Rijnhart kwam het atelier van Jacobs van den Hof zijdelings aan de orde. Wel onderzocht Scheerder in 1993 de herintroductie door de kunstenaar van het *à cire perdue* gieten in Nederland, maar niet binnen de context van zijn atelierpraktijk. Mijn onderzoek naar het atelier van Jacobs van den Hof vult deze leemte, temeer er naar de atelierpraktijken van Nederlandse beeldhouwers uit de eerste helft van de twintigste eeuw nog nauwelijks onderzoek is verricht. De stand van het onderzoek in Nederland is vergelijkbaar met die in Duitsland, waar volgens Arie Hartog nog circa 4.000 (!) beeldhouwers uit het interbellum op onderzoek wachten.¹³ De laatste tijd verplaatst de wetenschappelijke belangstelling zich van de kunstenaar naar diens atelierpraktijken. Recentelijk zijn er internationale onderzoeken geweest naar de ateliers van onder andere de beeldhouwers Alberto Giacometti, Constantin Brancusi en Henry Moore.

⁸ Henk Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof (1889-1965) beeldhouwer* (doctoraalscriptie Universiteit Leiden 1992).

⁹ Henk Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof (1889-1965) beeldhouwer* (monografie met oevrecatalogus bij de overzichtstentoonstelling in Museum Arnhem (Overveen 1995).

¹⁰ Ype Koopmans, *Muurvast en gebeiteld. Beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940*. (Rotterdam 1994).

¹¹ Angela Rijnhart, *Gijs Jacobs van den Hof en Pater Gerard Mathot C.S.S.R. Ontwikkelingen in de Nederlandse beeldhouwkunst van de twintigste eeuw* (doctoraalscriptie KU Nijmegen 1997).

¹² Beschrijving van het door het Drents Museum geselecteerde ensemble, Correspondentie erven Jacobs van den Hof met Drents Museum, brief 4, bijlage 3, 03-09-2010.

¹³ Arie Hartog, *Moderne deutsche figürliche Bildhauerei, Umriss einer Tradition* (Bremen, Pulsnitz 2009).

In Nederland loopt het wetenschappelijk onderzoek naar beeldhouwateliers achter bij deze internationale tendens. Wel zijn er recentelijk enkele monografieën van bekende Nederlandse beeldhouwers gepubliceerd zoals over John Rädecker, Han Wezelaar en Hildo Krop. Hieruit blijkt dat er alleen onderzoek naar de grote namen is gedaan, zowel internationaal als ook in Nederland.¹⁴ Recent onderzoek naar de ruimtelijke en materiële dimensie van het negentiende-eeuwse atelier van Cuypers in Roermond toonde aan dat de bestudering van juist deze facetten van het artistieke proces een meerwaarde voor de kunsthistorische wetenschap oplevert.¹⁵ Hieruit volgt de relevantie van een onderzoek naar een twintigste-eeuws beeldhouwatelier, in dit geval van Gijs Jacobs van den Hof.

Tegen deze achtergrond kunnen de resultaten uit mijn onderzoek een aanzet geven tot vergelijkend onderzoek naar andere twintigste-eeuwse Nederlandse beeldhouwateliers. Om een dergelijke vergelijking mogelijk te maken, analyseer ik hoe de atelierpraktijk van Jacobs van den Hof functioneerde. Aan de hand van een zelf ontwikkelde matrix worden vier specifieke functies van zijn atelier onderzocht. De keuze van Jacobs van den Hof voor verschillende materialen, gereedschappen en technieken, beïnvloedde de totstandkoming en het uiterlijk van zijn sculpturen. Via experimenten met materialen en technieken kwam hij tot innovatieve oplossingen, zodat hij tot een verdere verfijning van zijn beeldhouwwerk en een vrijere expressie binnen de mogelijkheden van het materiaal kon komen. Het voorgaande roept de vragen op hoe hij tot zijn werkwijze kwam? Welke ontwikkeling valt hierin te ontdekken? Hoe functioneerde zijn atelier en binnen welk netwerk?

Mijn onderzoek richt zich met name op de atelierpraktijk die Gijs Jacobs van den Hof aan de Broekstraat 20 in Arnhem uitoefende. Dit was zijn grootste atelier waar hij vele jaren achtereen werkte, eerst vanaf 1926 tot 1944¹⁶ en na het herstel van het atelier direct na de Tweede Wereldoorlog tot aan zijn overlijden in 1965.¹⁷

Hoewel het atelier van Jacobs van den Hof als een plek van inspiratie en creatie kan worden beschouwd, focust dit onderzoek zich vooral op de fysieke aspecten van het atelier. Met name de afzonderlijke processen die plaatsvonden binnen de economische, sociale, ambachtelijke en artistieke functies van het atelier komen aan bod. Deze functies en de bijbehorende processen vormden samen de atelierpraktijk van Jacobs van den Hof. In dit onderzoek wordt het atelier niet uitsluitend als werkplaats, maar ook als bedrijf, ontmoetingsruimte, opleidingsplek en ontwerpstudio beschouwd, waar Jacobs van den Hof zijn kunstenaarschap praktiseerde. Zelf benoemde Gijs Jacobs van den Hof zijn werkplek stelselmatig als *atelier*.

Doel van het onderzoek was om de kennis over het atelier en de werkwijze van Gijs Jacobs van den Hof te verdiepen. Uit een analyse van de werkplek van deze kunstenaar werd duidelijk uit

¹⁴ Ype Koopmans, *John Rädecker 1815-1956, de droom van het levende beeld* (Zwolle 2006). Jan Teeuwisse, *Han Wezelaar Statuaire* (Zwolle 2003). Ida Lagerweij-Polak, *Hildo Krop: beeldhouwer* (Amsterdam 1992).

¹⁵ Lidwien Schiphorst, *Een toevloed van werk, van wijf en zijd': de beginjaren van het Atelier Cuypers-Stoltzenberg, Roermond 1852 – ca. 1865* (proefschrift Universiteit Nijmegen 2004).

¹⁶ Gelders Archief Arnhem, T-1611, Nieuw Arnhems Adresboek.

¹⁷ Gelders Archief Arnhem, T-2197 Secretarie Gemeente Arnhem, 1940-1949, I-1259 Principiële beslissing inzake verbouw woning en atelier aan de Broekstraat door G. Jacobs van den Hof.

welk artistiek en ambachtelijk proces zijn kunstwerken voortkwamen. Hierdoor wordt een uitgebreider begrip van zijn kunst mogelijk. Dit kunsthistorische onderzoek is gekoppeld aan wetenschappelijke inzichten rondom de atelierpraktijk. Echter, het beperkt zich niet tot een bijdrage aan het kunsthistorische discours: het atelierproces van Gijs Jacobs van den Hof wordt ook geïntegreerd binnen de cultuurhistorische context. Op deze wijze draagt het onderzoek bij aan een genuanceerder beeld over de bijdrage van dit kunstenaarsatelier aan het cultureel-maatschappelijke klimaat tijdens de interbellum- en de wederopbouwperiode.

Mijn onderzoek sluit aan bij het onderzoek van Jan Teeuwisse, *Theorie en Praktijk van de Moderne Beeldhouwkunst*¹⁸ alsmede bij het onderzoek van Erma Hermens naar *Atelierpraktijken en Technische kunstgeschiedenis*.¹⁹ Tevens sluit het aan bij het onderzoek van Laura Overpelt naar atelierpraktijken.²⁰ De resultaten van mijn onderzoek vallen onder het onderzoeksprogramma van de Open Universiteit *Waarde en waardering van cultuur 2015-2020*. Verder zijn mijn resultaten van belang voor het Sculptuurinstituut in Den Haag dat samen met de Stichting Jacobs van den Hof in Leiden opriep tot onderzoek naar deze kunstenaar.²¹ Tenslotte dragen de resultaten bij aan het project *RKDmaps* van het Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis.²²

Opbouw van het onderzoek

Na een introductie waarin de opleiding, maatschappelijke en artistieke ontwikkeling van Jacobs van den Hof aan bod komt, betreft dit onderzoek achtereenvolgens het debat onder kunstenaars over de relevantie van het atelier en vervolgens de stand van het wetenschappelijk onderzoek naar atelierpraktijken door kunsthistorici. Vervolgens wordt de situering van het atelier van Gijs Jacobs van den Hof in Arnhem in het interbellum en tijdens de wederopbouwperiode besproken. Nagegaan wordt wat er in het atelier te zien was, wat er gebeurde en wie er kwamen. De aandacht wordt gericht op de economische, sociale, ambachtelijke en artistieke functie van het atelier. Niet alleen de avant-garde periode van Jacobs van den Hof krijgt de aandacht, maar ook zijn (omslag naar) het neoclassicisme, mede in relatie tot zijn atelier.

Tijdens mijn onderzoek bleek dat de fotografie op het atelier een belangrijk onderdeel was binnen de diverse functies van het atelier. De voor dit onderzoek gebruikte foto's zijn een essentiële

¹⁸ Jan Teeuwisse, *Nederlandse beeldhouwkunst. Een apologie* (Oratie Universiteit van Leiden 17 juni 2013 bij de aanvaarding van de bijzondere leerstoel Geschiedenis, Theorie en Praktijk van de Moderne Beeldhouwkunst, handelsuitgave Zwolle/Den Haag 2014).

¹⁹ <https://www.rijksmuseum.nl/nl/nu-in-het-museum/nieuws/erma-hermens,-hoogleraar-op-rijksmuseumleerstoel-atelierpraktijken-en-technische-kunstgeschiedenis>

²⁰ Laura Overpelt, "Visions and Facts: Vasari's Organization and Representation of his Workshop in the Palazzo Vecchio, Florence" (PhD research project (2012-September 2018) NWO and Open University). Zie tevens: Paul van den Akker, onderzoeksproject *Vasari's Enterprise. The study of the daily workshop practice of Giorgio Vasari (1511-1574) in the Palazzo Vecchio (Florence)*, (2012-2016), website KNAW, <https://www.narcis.nl/research/RecordID/OND1348653/Language/nl>

²¹ Website Sculptuurinstituut <http://www.sculptuurinstituut.nl/projects>, geraadpleegd 07-11-2018.

²² RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, <https://rkd.nl/nl/over-het-rkd/actueel/nieuws/464-gebruik-mapping-artists-2>, geraadpleegd 07-11-2018.

bron voor mijn onderzoek en spelen een belangrijke rol bij de interpretatie van de functies van het atelier. Daarom wordt in ieder hoofdstuk inzake een functie van het atelier, het belang van de fotografie voor die functie besproken.

Uit mijn vooronderzoek in het archief van de Stichting Museum Jacobs van den Hof, bleek dat er tijdens de Tweede Wereldoorlog veel bezittingen en administratie van de beeldhouwer verloren gingen. Toch boden de restanten van zijn administratie samen met de naoorlogse archiefstukken, foto's van het atelier en andere primaire en secundaire bronnen voldoende basis voor dit onderzoek.

De probleemstelling luidt:

Op welke wijze leverden de functies van het atelier van de Arnhemse beeldhouwer Gijs Jacobs van den Hof een bijdrage aan de totstandkoming van zijn kunstwerken in de periode 1928-1965?

De navolgende deelvragen ondersteunen de probleemstelling:

1. Welke functies worden binnen de historiografie toegekend aan kunstenaarsateliers?
2. Op welke wijze fungeerde het atelier van Gijs Jacobs van den Hof bij zijn profilering als kunstenaar in Arnhem tijdens het interbellum en de wederopbouwperiode van 1928-1965?
3. Welke rol speelden de sociale, economische, ambachtelijke en artistieke functie van zijn atelier bij de totstandkoming van het beeldhouwwerk van Gijs Jacobs van den Hof?
4. In hoeverre vormde de combinatie van deze functies binnen zijn atelierpraktijk het fundament voor de artistieke en maatschappelijke ontplooiing van Gijs Jacobs van den Hof?

De inrichting van het onderzoek

Na de inleiding volgt in het eerste hoofdstuk de biografie van Jacobs van den Hof inclusief een toelichting op zijn maatschappelijke bezigheden en zijn artistieke ontwikkeling.

Het tweede hoofdstuk verduidelijkt eerst het debat onder kunstenaars rondom de relevantie van de atelierpraktijk. Daarna wordt de historische ontwikkeling van het kunstenaarsatelier beschreven, gevolgd door een paragraaf over de weergave van het atelier door schilders en fotografen. Vervolgens wordt de actuele stand van het wetenschappelijk onderzoek in Nederland inzake de atelierpraktijk toegelicht. Ten slotte volgt een uitwerking van diverse betekenissen en functies die onderzoekers in de loop der tijd aan het atelier toekenden. Hieruit ontstond een onderzoeksmatrix naar vier essentiële functies van het atelier. Het derde hoofdstuk start met de situering en vestiging van het atelier van Jacobs van den Hof aan de Broekstraat 20 in Arnhem, waarna de motivatie van de beeldhouwer om een atelier te bouwen, wordt toegelicht. Daarna volgt een beschrijving van de bloei van de het atelier tijdens het interbellum, tegen de achtergrond van het cultureel-maatschappelijke klimaat in Arnhem. Vervolgens krijgen de perikelen rondom het atelier tijdens de Tweede Wereldoorlog de aandacht, waarna wordt afgerond met de ontwikkelingen in het atelier tijdens de wederopbouwperiode. In de daaropvolgende vier hoofdstukken komen achtereenvolgens de economische, de sociale, de

ambachtelijke en de artistieke functie van het atelier aan bod. In hoofdstuk acht volgt de conclusie met een aanbeveling voor toekomstig onderzoek.

1 Wie was Gijs Jacobs van den Hof?

Inleiding

In dit hoofdstuk worden eerst de vormingsjaren van Jacobs van den Hof toegelicht. Deze ervaringen nam hij mee naar zijn uiteindelijke atelier (1926-1965) aan de Broekstraat 20 in Arnhem. Daarna volgt een toelichting op de maatschappelijke bezigheden van Jacobs van den Hof die voortvloeiden uit zijn kunstenaarschap en die hij met zijn atelierpraktijk combineerde. Tenslotte volgt een stijlanalyse en wordt zijn artistieke ontwikkeling besproken.

1.1. Praktijkopleiding en eerste ateliers

Op 24 maart 1889 werd Gijsbert Jan Jacobs van den Hof geboren in Arnhem als zoon van een bakker. Na de lagere school rondde hij in 1906 aan de ambachtsschool in Arnhem binnen twee jaar met lof de driejarige opleiding tot meubelmaker af. In 1907 vertrok hij als 17-jarige naar Amsterdam met als doel zich tot beeldhouwer te ontwikkelen. Hij startte (als volontair) bij het atelier voor kunstnijverheid van M.J. (Rien) Hack en werkte vervolgens in de werkplaats van J.B. Hillen waar men houten scheepsbeeldhouwwerk maakte. Voor Carel Lion Cachet voerde hij in diens werkplaats ontwerpen uit voor decoratieve kunst, zoals ornamenten en meubels die bestemd waren voor salons van passagiersschepen.²³ Verder werkte hij bij de steenhouwerij Tetterode en in de ateliers van Lambertus Zijl en A. Hesselink. Waarschijnlijk deed hij ook ervaring op in de ateliers van Mendes da Costa.²⁴ Dit combineerde Jacobs van den Hof met avondlessen tekenen bij Klaas van Leeuwen aan de Industrieschool van de Maatschappij voor den Werkenden Stand en tevens met lessen boetseren en beeldhouwkunst aan de Rijkschool voor Kunstnijverheid bij Willem Retera, op wiens beeldhouwatelier hij tevens hospitant was. Deze docenten stonden hem toe om zonder betaling bij hun lessen aan te schuiven.²⁵ In 1909/1910 volgde hij nog lessen in de 'antiëkklassie' bij de Amsterdamse Rijksacademie voor Beeldende Kunsten.²⁶ In zijn Amsterdamse periode van 1907-1918 verbleef Jacobs van den Hof ook regelmatig in het buitenland. Zo trok hij halverwege 1910 met John Rådecker naar Antwerpen om daar te werken en te studeren aan het Hoger Instituut voor Schone Kunsten. Samen trokken zij ook naar Parijs waar zij zich met ornament snijden in leven hielden.²⁷ Ook reisde hij met een zak vol beitels en een werkbankje op zijn rug naar Duitsland waar hij als reizend gezelschap korte tijd in Keulen en Düsseldorf en vervolgens anderhalf jaar in Berlijn werkte tot september 1913.²⁸

²³ W.F. van Eekelen, 'Nederlandse makers van penningen 22, Gijs Jacobs van den Hof', *De Beeldenaar, munt- en penningkundig nieuws* (sept/okt 1982) 6^e jaargang no. 5 pp. 191 t/m 197.

²⁴ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (doctoraalscriptie) 8-9.

²⁵ Ibidem, 10-11. Deze periode is door Henk Scheerder gereconstrueerd vanwege ontbrekende archiefstukken.

²⁶ Ibidem, 12.

²⁷ Marius van Beek, 'In memoriam Gijs Jacobs van den Hof', in: *De Tijd De Maasbode*, 08-04-1965.

²⁸ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (doctoraalscriptie) 13-14. In *De Beeldenaar* wordt als verblijfplaats Görlitz genoemd, mogelijk is deze stad verward met Keulen, zie: W.F. van Eekelen, 'Nederlandse makers van penningen 22, Gijs Jacobs van den Hof', *De Beeldenaar, munt- en penningkundig nieuws* (sept/okt 1982) 6^e jaargang no. 5 pp. 196.

Jacobs van den Hof deed veel praktijkervaring op en nam lessen die op dat moment bij zijn ontwikkeling aansloten. Zo wees hij als autonoom kunstenaar in die periode het academisme af en noemde hij zich ‘autodidact’ en ‘artist’. Hij profileerde zich als zodanig met zijn bohemien ‘outfit’ van een fluwelen pak, warrig haar en een baard (afbeelding 2). Dat hij weinig geld had en eigenlijk genoodzaakt was om losse lessen te nemen, was een andere factor. Later stelde hij dat zijn docentschap bij *Kunstoefening* eigenlijk ‘zijn academie’ was geweest, omdat hij zich daar wel moest interesseren voor zaken die hem voorheen niet boeiden.²⁹



2. Fotograaf onbekend, *zonder titel*, 1909, links John Rädecker, rechts Gijs Jacobs van den Hof met zijn vriendin Edien, de dochter van de religieus-socialistische predikant Henri van den Bergh van Eysinga, thuis bij de familie Jacobs van den Hof in Arnhem, bron: privébezit A. Banting-Rädecker.

Tegelijk met werk en studie ontplooidde Jacobs van den Hof zich als beeldend kunstenaar. Zijn eerste atelierwoning betrok hij in 1908 aan de 2e Jan Steenstraat 80-3 te Amsterdam. Hij deelde deze ruimte op de *Jan Steenzolder* vanaf 1909 met zijn vriend en collega-beeldhouwer John Rädecker.³⁰ Naast hen op nummer 82-3 woonde de schilder Leo Gestel.³¹ De zolder was een ontmoetingsplek van Amsterdamse kunstenaar-bohemiens die zich oriënteerden op nieuwe invloeden uit de kunststad Parijs. De zolder bestond uit meerdere ateliers waar ook de schilders Pieter van der Hem en Jan Sluijters werkten.³² Zowel Sluijters als Rädecker maakten begin 1909 een schilderij van het

²⁹ ‘Gijs Jacobs van den Hof. Lange weg van ‘beeldhouwer’ tot ‘beeld-houwer’, 23 april 1960. Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, krantenknipsel onbekende krant.

³⁰ Ype Koopmans, *Japi en Bavink en de doorbraak van de moderne kunst. Het vroege proza van Nescio in een cultuurhistorische spiegel* (oratie Open Universiteit Heerlen 1 maart 2013) 15, 39.

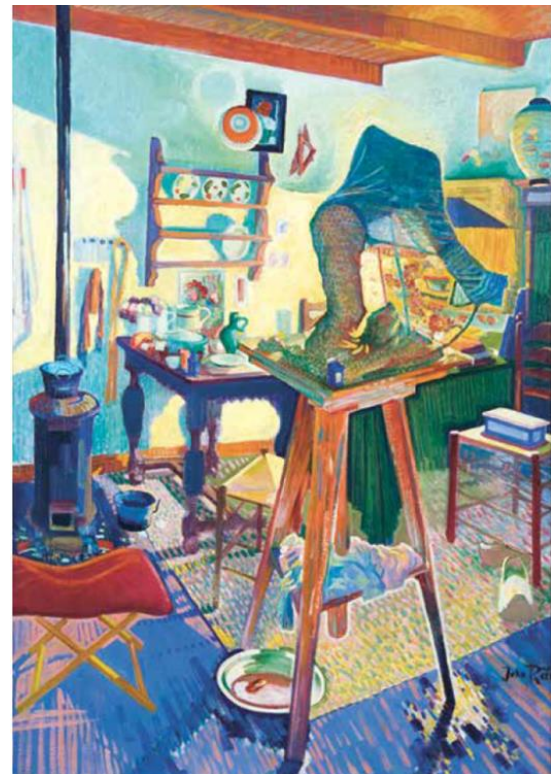
³¹ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus), 19-20.

³² Koopmans, *Japi en Bavink*, 30-31.

gezamenlijke beeldhouwatelier van Jacobs van den Hof en Rädecker, elk vanuit een ander standpunt weergegeven (afbeeldingen 3 en 4). Opvallende overeenkomsten waren het potkachteltje, de oranje lampion en een boetseerbok met een sculptuur, omwikkeld met natte lappen.³³ De stijl van beide schilderijen is *luministisch* door de complementaire kleuren en stralende lichteffecten. Het *luminisme* geldt als de eerste Nederlandse bijdrage aan het modernisme met Gestel, Sluijters en Mondriaan (een frequente bezoeker van de zolder) als belangrijkste vertegenwoordigers.³⁴



3. Jan Sluijters, *Beeldhouwersatelier*, 1909, olieverf op doek, 92,5 x 105 cm, bron: particuliere collectie, website RKD.



4. John Rädecker, *Het atelier van de kunstenaar*, 1909, olieverf op doek, 119 x 84 cm bron: collectie Museum De Fundatie, Zwolle.

Tussen 1912 en 1913 huurde Gijs Jacobs van den Hof een woon/werkatelier aan het Rokin 68 in Amsterdam, gezamenlijk met de pasgetrouwde John Rädecker. In deze periode verwierf Jacobs van den Hof zijn eerste bekendheid via de Haagse kunsthandelaar Herman d'Autretsch die hem verzocht werk te leveren. Het contact was gelegd door de beeldhouwer Hildo Krop die bevriend was met Jacobs van den Hof en een zwager was van d'Autretsch. Op advies van de kunstcriticus Henk Bremmer verkocht d'Autretsch ook enkele beeldhouwwerken van Jacobs van den Hof aan de bekende kunstverzamelaar Helene Kröller-Müller.³⁵

³³ Ibidem, 42, 44.

³⁴ Koopmans, *John Rädecker*, 34-35.

³⁵ Archief Kröller-Müller Museum, Aankoopboek 1915-1928 beschreven door H. Bremmer, Kop (Meisjeskopje met zonnekrans), 1915, zandsteen h. 33 cm, inventarisnummer RKM44-16/KM123734, aangekocht door mevrouw Kröller-Müller in 1916 via Kunstzalen d'Autretsch in Den Haag in 1916 voor 200 gulden. Vrouwenkop, masker 1916, teakhout h. 31

Deze erkenning van Bremmer en mevrouw Kröller-Müller was voor Jacobs van den Hof de stimulans om als autonoom kunstenaar door te gaan en zich in 1918 definitief in Arnhem te vestigen als zelfstandig beeldhouwer.³⁶ Vooralsnog gebruikte hij als atelier een zolder in het pand van zijn ouders, die een bakkerij annex pension runden.³⁷ Van 1923 tot 1926 huurde de Jacobs van den Hof een atelier aan de Spoorwegstraat 208 te Arnhem.³⁸ De aanleiding was mogelijk dat hij ruimte nodig had om in 1923 een grote plaquette met het Arnhemse gemeentewapen te maken voor een pijler van de nieuwgebouwde Schelmse Brug (afbeelding 26). Bovendien kon hij dit atelier bekostigen omdat hij sinds 1921 was aangesteld als leraar aan het Teeken- en Bouwkundig Genootschap Kunstoefening (de Arnhemse kunstacademie), waar hij doceerde tot 1954.³⁹ In de navolgende hoofdstukken wordt het laatste atelier van Jacobs van den Hof beschreven. Dit liet hij in 1926 bouwen aan de Broekstraat in Arnhem. Nadat het in 1928 werd uitgebreid, was dit atelier bijna veertig jaar in bedrijf tot 1965.

1.2 Maatschappelijk engagement

Volgens Ype Koopmans groeide Gijs Jacobs van den Hof in de jaren 1930 uit tot één van Nederlands' vooraanstaande beeldhouwers vanwege zijn brede artistieke en ambachtelijke ontwikkeling, gecombineerd met zijn kennis van de klassieke iconografie.⁴⁰ Hij hield deze expertise niet voor zichzelf maar deelde die met zijn leerlingen van de Arnhemse kunstacademie. Uit de school van Gijs Jacobs van den Hof kwamen tenslotte 39 bekende beeldhouwers voort (zie bijlage 2).⁴¹ Vanuit zijn atelier waar zijn assistenten Jan Veenstra en later (oud-)leerling Ab Diekerhof hem bijstonden, coördineerde Jacobs van den Hof een scala aan werkzaamheden. Als autonoom kunstenaar maakte hij zoveel mogelijk vrij werk, maar hij voerde ook opdrachten uit. In 1925 won Jacobs van den Hof de zilveren medaille in de categorie Beeldhouwkunst op de *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels* in Parijs.⁴² Ook vertegenwoordigde hij in 1937 Nederland op de wereldtentoonstelling *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* in Parijs waar hij in de categorie Beeldhouwkunst eveneens de zilveren *grandprix* won.⁴³

Naast zijn beeldhouwpraktijk en docentschap speelde hij vanaf de oprichting in 1918 een prominente rol binnen het landelijke netwerk van de Nederlandse Kring van Beeldhouwers, waarvan Jacobs van den Hof voorzitter was van 1932 tot 1939. Hij was betrokken bij de ontwikkeling van de

cm, inventarisnummer RKM45-16/KM118.153, aangekocht door mevrouw Kröller-Müller via Kunstzalen d' Autretsch in Den Haag in 1916 voor 125 gulden. Liggende vrouwenkop, 1920, hardsteen h. 21 cm, inventarisnummer RKM176-21/KM127.505, aangekocht door mevrouw Kröller-Müller via de NKvB op 12 maart 1921 voor 400 gulden.

³⁶ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oevrecatalogus) 25.

³⁷ Ibidem, 27, 33.

³⁸ Gelders Archief Arnhem, T-1611, Nieuw Arnhems Adresboek.

³⁹ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oevrecatalogus) 30.

⁴⁰ Koopmans, 'Ten geleide', 5-7.

⁴¹ Ibidem, 5.

⁴² 'De onderscheidingen op de Parijsche tentoonstelling', in: *Verslag betreffende de Nederlandsche inzending op de in 1925 te Parijs gehouden Internationale tentoonstelling van moderne decoratieve en industriele kunst* (1926) 54, www.delpher.nl, geraadpleegd 30-05-2020.

⁴³ *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Parijs 1937), https://nl.wikipedia.org/wiki/Wereldtentoonstelling_van_1937, geraadpleegd 27-10-2018.

beeldende kunst in zijn woonplaats Arnhem alsmede in de regio. Tijdens de crisistijd lobbyde hij aan het begin van de jaren 1930 voor het inschakelen van beeldhouwers bij bouw- en gemeentewerken in Arnhem en Nijmegen en bij de decoratie van Gelderse rijksbruggen.⁴⁴ Zelf maakte hij tussen 1930 en 1940 in Arnhem grote (bouw-)beeldhouwwerken in samenwerking met de architecten Willem Diehl (Vesta gebouw), Karel de Bazel (gebouw Heidemij) en Frederik Brons (Schouwborg).⁴⁵

Na de Tweede Wereldoorlog was Jacobs van den Hof lid van de Commissie van advies voor de Oorlogs- of Vredesgedenktekens in de provincie Gelderland.⁴⁶ In deze jaren heerste er schaarste toen Nederland zich herstelde van de oorlog, maar tegelijkertijd was het een periode van vernieuwing en groeiende welvaart. In rap tempo werden stadscentra herbouwd en verrezen er nieuwe woonwijken, pleinen en gebouwen, die dikwijls werden voorzien van monumentale kunstwerken.⁴⁷ Als vooraanstaand (bouw-)beeldhouwer was Jacobs van den Hof betrokken bij de wederopbouw in de regio. Hiertoe werkte hij samen met de Gemeentewerken van Arnhem en Nijmegen en met bekende Gelderse architecten zoals Hendrik Fels en Peter Endt.⁴⁸

Naast zijn lidmaatschap van de Nederlandse Kring van Beeldhouwers van 1918-1965 was Jacobs van den Hof lid van de Hollandsche Kunstenaarskring (vanaf 1915) en de Arnhemse Kunstkring (vanaf 1919). Tevens was hij actief binnen de WAK (Werkgemeenschap Arnhemse Kunstenaars, vanaf 1946) en was hij betrokken bij de organisatie van de eerste Sonsbeek Openlucht tentoonstellingen.⁴⁹ Zijn inzet werd gewaardeerd met het Ridderschap in de Orde van Oranje-Nassau en de Arnhemse Stadsmedaille (beide in 1954). In 1956 huldigden zijn collega-beeldhouwers hem als erelid van de Nederlandse Kring van Beeldhouwers vanwege het maatschappelijke engagement waarmee hij de veeleisende beroepspraktijk van de beeldhouwers ondersteunde.⁵⁰ Op tientallen (internationale) tentoonstellingen was zijn werk te zien en in diverse plaatsen verstrekten overheden hem opdrachten voor standbeelden in de openbare ruimte. Naast zijn particuliere opdrachtgevers verwierven tien Nederlandse musea zijn kunstwerken.⁵¹

1.3 Artistieke ontwikkeling

Tijdens zijn experimentele fase van circa 1914 tot ongeveer 1926 maakte Gijs Jacobs van den Hof vooral expressionistisch en symbolistisch werk dat verwant was aan dat van John Rådecker en Hildo Krop. In dit werk integreerde Jacobs van den Hof elementen van het kubisme, expressionisme

⁴⁴ Koopmans, 'Ten geleide', 5.

⁴⁵ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oevrecatalogus) 33-41.

⁴⁶ Ibidem, 42.

⁴⁷ Frans van Burkom en Yteke Spoelstra, *Kunst van de wederopbouw Nederland 1940-1965; experiment in opdracht* (Rotterdam 2013).

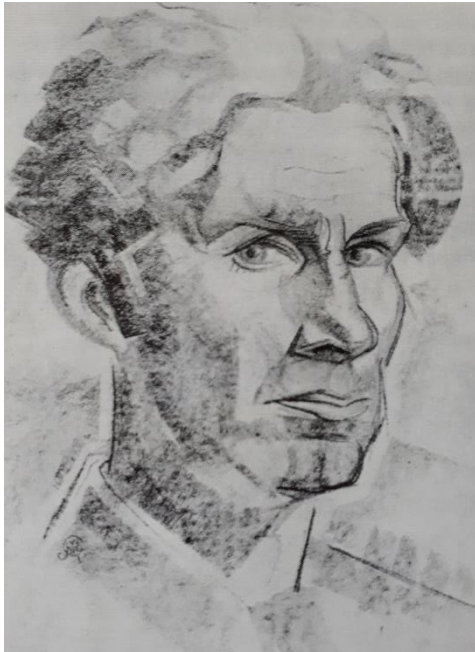
⁴⁸ Koopmans, 'Ten geleide', 5-7.

⁴⁹ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oevrecatalogus) 31.

⁵⁰ Website Nederlandse Kring van Beeldhouwers <http://nkvb.nl/index.php/nl/over-de-nkvb>, geraadpleegd 12-08-2018.

⁵¹ Zie Bijlage 3 Werken van Gijs Jacobs van den Hof in musea, website Museum Jacobs van den Hof, http://www.jacobsvandenhof.com/frame_museum_andere.htm, geraadpleegd 12-08-2019.

en symbolisme.⁵² Ook liet hij zich beïnvloeden door Afrikaanse plastic en het werk van Paul Gauguin en Alexander Archipenko.⁵³



5. Gijs Jacobs van den Hof, *Portret de l'artiste*, circa 1920, tekening, gewassen inkt, bron: Stichting Museum Jacobs van den Hof, Leiden



6. Gijs Jacobs van den Hof, *Mannenkop*, 1926, natuursteen, 60 cm, verblijfplaats onbekend, bron: Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus).

Gaandeweg verdiepte Jacobs van den Hof zich in het werk van onder andere Michelangelo Buonarroti en Auguste Rodin en raakte rond 1926 steeds meer geïnteresseerd in het voorbeeld van de klassieken. Het is opvallend dat deze stilistische verandering gepaard ging met de bouw van een professioneel atelier. Vanaf 1928 kregen zijn beelden meer harmonieuze proporties en een natuurlijker houding. De kunstenaar vond zijn bestemming in het neoclassicisme en ging als zodanig *retour a l'ordre*.⁵⁴ Deze toenmalige heroriëntatie op het verleden stond niet op zichzelf, zoals ook blijkt uit het werk van de beeldhouwer Han Wezelaar. De tendens ontstond volgens Jan Teeuwisse na het luwen van de radicale en experimentele golven van het kubisme en expressionisme. Nu kozen kunstenaars voor houvast met een meer afgewogen en bewust doorgevoerde werkwijze. Een dergelijke synthese tussen ambacht en verbeelding werd in het interbellum als eigentijds en toekomstgericht gezien.⁵⁵ Daar waar Jacobs van den Hof eerst Lambertus Zijl en Mendes da Costa bewonderde, werd hij nu geïnspireerd door Aristide Maillol.⁵⁶ Met zijn terugkeer naar het ambacht, liet hij zijn expressionistische periode achter zich.⁵⁷

⁵² Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 63-73-74.

⁵³ Annie (A.P.) van der Heide-Hemsing, 'Uit de werkplaats. Gijs Jacobs van den Hof' in: *Erica, maandblad van en voor jong Drenthe* 2 (1947) nr. 12, 299-301.

⁵⁴ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 14-17, 71, 75.

⁵⁵ Jan Teeuwisse, *Han Wezelaar Statuaire* (Zwolle 2003) 90-92.

⁵⁶ *Ibidem*, 61.

⁵⁷ Jan Teeuwisse, *Han Wezelaar statuaire* (Zwolle 2003) 94, 99.

De door Jacobs van den Hof geïnitieerde herintroductie in Nederland rond 1934/1935 van de *à cire-perdue* methode stelde hem in staat zijn neoclassicistische stijl te verfijnen en een vrijere vorm te scheppen. Veel Nederlandse beeldhouwers profiteerden van deze technische vernieuwing. Volgens Ype Koopmans was de neoclassicistische kunstopvatting in de jaren dertig en veertig van de twintigste eeuw internationaal bijzonder populair en was Jacobs van den Hof een van de belangrijkste Nederlandse vertegenwoordigers.⁵⁸

De snelle modernisering en vanaf 1929 de grote, economische crisis, inspireerden kunstenaars in het interbellum tot aangepaste artistieke programma's en door opdrachtgevers gestimuleerde beeldideologieën. Aldus droegen de kunstenaars bij aan de constructie en verspreiding van collectieve beelden. Sommigen gaven zich over aan het modernisme, maar velen zochten een modus om traditie en vernieuwing te integreren.⁵⁹ Voor Jacobs van den Hof gold dat zijn overgang van modernisme naar classicisme paste bij zijn harmonieuze en ambachtelijke benadering maar ook bij de conservatieve tendensen in de crisisperiode. Die kenmerkten zich door een hernieuwde oriëntatie op de klassieke traditie in de beeldhouwkunst, als tegenreactie op de afwijzing van de sculpturale ornamentiek in het Nieuwe Bouwen.⁶⁰

Gijs Jacobs van den Hof behoorde na de Tweede Wereldoorlog tot de kunstenaars die door de avant-garde als ouderwets werden gezien. Deze verminderde waardering voor de figuratieve kunst relateerde Ype Koopmans aan de daarmee verbonden ambachtelijke werkwijze. De opkomende moderne abstractie in de jaren 1950-1960 vereiste aldus Koopmans 'een originaliteit die volgens haar aanhangers onmogelijk uit de klassieke en ambachtelijke werkwijze kon voortkomen'.⁶¹ Jos Pouls beschouwt het interbellum als een cruciale periode in het algehele moderniseringsproces van Nederland. Toen waren er meer actoren en groepen actief dan uitsluitend de avant-gardisten. Die laatsten werden in jaren 1960 en 1970 opgehemeld terwijl 'conservatieve' kunstenaars en architecten, zoals Gijs Jacobs van den Hof, werden genegeerd. Vanaf 1980 groeide echter het inzicht dat naoorlogse politieke opvattingen de receptie en waardering van kunst sterk hadden beïnvloed en werd duidelijk dat de traditionalisten in het interbellum een (minstens) gelijkwaardige rol hadden gespeeld.⁶² Volgens Koopmans kende de Nederlandse (bouw-)beeldhouwkunst in de periode tussen de wereldoorlogen haar grootste bloei. Hij stelt dat 'de Nederlandse beeldhouwkunst in feite de enige originele bijdrage was aan de internationale beeldhouwkunst van de moderne periode'.⁶³ In 2003 constateerde Jan Teeuwisse dat 'dankzij het neoclassicisme in de tweede helft van het interbellum er

⁵⁸ Koopmans, 'Ten geleide', 7.

⁵⁹ Jos Pouls en Ype Koopmans, *Kunst en identiteit in het interbellum* (module Open Universiteit Heerlen 2013) 31-32.

⁶⁰ Ype Koopmans, *Muurvast en gebeiteld. Beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940*. (Rotterdam 1994) 146.

⁶¹ Koopmans, 'Ten geleide', 6.

⁶² Pouls en Koopmans, 'Inleiding. Onderzoek naar de kunst van het interbellum', in: idem: *Kunst en identiteit in het interbellum* (Open Universiteit Heerlen 2013) 35-36.

⁶³ Koopmans, *Muurvast & gebeiteld*, 58 en passim. Tevens: Ype Koopmans, *John Rädcker. de droom van het levende beeld* (Zwolle 2008).

een autonome richting in de beeldhouwkunst tot bloei kwam'.⁶⁴

Mede door zijn inspanningen om de beeldhouwkunst groot te maken, genoot Jacobs van den Hof in de periode na de Tweede Wereldoorlog zoveel waardering, dat het hem ook toen niet aan belangstelling ontbrak. Op 4 april 1965 overleed hij in Arnhem, 76 jaar oud.⁶⁵ Het belang van het atelier van Jacobs van den Hof voor Arnhem werd bevestigd door de benaming stadsbeeldhouwer die hem werd toegekend.⁶⁶ Ook tegenwoordig wordt Gijs Jacobs van den Hof in Arnhem gewaardeerd, zo blijkt uit zijn plaats op de shortlist bij de verkiezing tot *Grootste Arnhemmer Aller Tijden* in 2017.⁶⁷ Na zijn overlijden stelde zijn familie zijn werk tentoon in het Museum Jacobs van den Hof dat in Overveen en later in Amersfoort gevestigd was. Hoewel dit museum in 2009 moest sluiten, houdt de Stichting Museum Jacobs van den Hof zijn artistieke nalatenschap voor het publiek toegankelijk.⁶⁸

1.4 Conclusie

Als autodidact maakte Jacobs van den Hof zich zoveel mogelijk vaardigheden zelf eigen. Veel beeldende activiteiten verrichtte hij in gezamenlijkheid met kunstenaar-collega's. Hij was naar buiten gericht en droeg het belang van de beeldhouwkunst niet alleen binnen de kunstenaarsgemeenschap uit. Als docent aan de kunstacademie en als voorman van de NKvB bracht hij zijn expertise in bij externe organisaties zoals de overheid en het bedrijfsleven. Zo vervulde Jacobs van den Hof als stadsbeeldhouwer in het interbellum en tijdens de wederopbouwperiode een spilfunctie binnen het Arnhemse en landelijke culturele netwerk. Als fundament daarvan manifesteerde zijn atelier zich als een knooppunt van zijn praktische en artistieke activiteiten. Daarnaast fungeerde het atelier als een intermediair tussen de kunstenaar en de samenleving.

⁶⁴ Teeuwisse, *Han Wezelaar Statuaire*, 7.

⁶⁵ Koopmans, 'Ten geleide', (oeuvrecatalogus) 7.

⁶⁶ H. Chr. van Bommel, 'Cultuur', in: M.H. van Meurs en H.C. van Bommel (et al), *Arnhem in de twintigste eeuw* (Utrecht 2004) 304.

⁶⁷ Website Arnhems Historisch Genootschap Prodesse Conamur, <https://www.prodesse.nl/lorentz-gekozen-als-grootste-arnhemmer-aller-tijden/>, geraadpleegd 03-03-2019. De verkiezing was op 10 november 2017. Gijs Jacobs van den Hof was een van de vijf genomineerden.

⁶⁸ Website Stichting Museum Jacobs van den Hof <http://www.jacobsvandenhof.com/>, geraadpleegd 27-10-2019.

2 Topos atelier

Inleiding

Kan de combinatie van inspiratie, kennis en vakmanschap, materiaal en gereedschap alleen verwezenlijkt worden in het atelier, zoals de dominante opvatting tot in de jaren 1950 luidde? De postatelier these suggereert sindsdien dat het atelier niet meer essentieel is voor de kunstproductie. In de jaren 1960 zochten kunstenaars nieuwe manieren van kunstproductie en -distributie en zagen het atelier als een ouderwetse context die hun experimenten belemmerde. Volgens deze visie is het gebruik van traditionele gereedschappen en technieken irrelevant, vaak zelfs ongewenst.⁶⁹ Dit hoofdstuk verduidelijkt eerst het debat onder kunstenaars rondom de relevantie van de atelierpraktijk. Daarna wordt de historische ontwikkeling van het kunstenaarsatelier beschreven, gevolgd door visies van kunsthistorici op mythevorming rondom en functionaliteit van kunstenaarsateliers. Daarna volgt een paragraaf over de weergave van het atelier door schilders en fotografen. Vervolgens wordt de actuele stand van het wetenschappelijk debat in Nederland rond de atelierpraktijk toegelicht. Ten slotte volgt een uitwerking van diverse betekenissen en functies die onderzoekers in de loop der tijd aan het atelier toekenden. Op grond hiervan is een onderzoeksmatrix ontwikkeld die vier essentiële functies van het atelier omvat. Na een toelichting op de matrix, wordt afgesloten wordt met de conclusie.

2.1 Het postatelier-debat onder kunstenaars

Tijdens het laatste levensjaar van Gijs Jacobs van den Hof in 1965 ontwikkelde in Frankrijk de conceptueel kunstenaar Daniel Buren (1938) zijn visie op het productieproces van kunst, met name stelde hij het atelier als unieke plek van creatie ter discussie.⁷⁰ Dit resulteerde in zijn artikel *The Function of the Studio*, geschreven in 1971 en gepubliceerd in 1979. Buren gaf drie typering van het atelier: als een plek waar het kunstwerk uit voortkwam, als een private omgeving en als een statische ruimte waar verplaatsbare objecten werden geproduceerd. Buren zag het atelier als een ouderwets en beknellend kader dat voor vele kunstenaars een povere ruimte bleef, waar zij niettemin toch status aan ontleenden.⁷¹ In het atelier vonden volgens Buren meerdere activiteiten plaats: productie, opslag en uiteindelijk distributie. Verder fungeerde het atelier als beslissingsruimte waar de autonome kunstenaar bepaalde welk kunstwerk uiteindelijk het atelier mocht verlaten. Het probleem was volgens Buren dat tijdens de transfer naar museum, tentoonstelling of koper de relatie verloren ging tussen het kunstwerk, de maker en de plaats van creatie.⁷² Aldus liquideerde Buren zijn eigen atelier en

⁶⁹ Wouter Davidts en Kim Paice (eds.), 'Introduction' in: *The Fall of the Studio. Artists at Work* (Amsterdam 2009) 2.

⁷⁰ Bibliographie des Écrits (1965-2018) de Daniel Buren, <https://www.danielburen.com/pages/archives/bibliographie>, geraadpleegd 31-12-2019.

⁷¹ Daniel Buren, translated by Thomas Repensek, 'The Function of the Studio', in *October* 102 Vol. 10 (Cambridge, MA, 1979) 51.

⁷² Buren, translated by Repensek, 'The Function of the Studio', 52-53.

verkondigde dat hij voortaan alleen nog een bureau nodig had.⁷³ Hoewel hij zijn fysieke atelier had verlaten, verinnerlijkte Buren deze ruimte als het ware. Hij ging op locatie, onder andere in musea, zijn kunst produceren.⁷⁴ Vernieuwend was dat hij zijn artistieke werkruimte naar het openbare domein verplaatste, terwijl voordien de kunstobjecten vanuit het atelier naar de buitenwereld verplaatst werden. Door zijn werkplaats naar het museum te verplaatsen, probeerde hij controle te houden op de authenticiteit en de presentatie van zijn werk. Buren werd een invloedrijke vertegenwoordiger van het toenmalige internationale postatelier-debat dat zich binnen de *kunstscene* afspeelde.

Aan de andere kant bestuderen kunsthistorici de atelierpraktijk als onderzoeksgebied. Wat betreft de relevantie van het kunstenaarsatelier, legde het onderzoeksteam van de Belgische hoogleraar moderne en contemporaine kunst Wouter Davidts (gespecialiseerd in architectuur en beeldhouwkunst) en de Amerikaanse kunsthistoricus Kim Paice (gepromoveerd op kunstprocedés) in 2009 de aannames bloot die aan het postatelier-discours ten grondslag lagen. Hun publicatie *The Fall of the Studio* toonde aan dat een kritische beschouwing van de functie van het atelier mogelijk werd, onder andere door manifesten zoals die van Buren. Echter, de term *poststudio* was volgens Davidts en Paice ondertussen een containerbegrip geworden dat een transparante blik wegnam op (dis-)continuïteiten die zich de afgelopen decennia binnen de atelierpraktijk voordeden. Dit toonden Davidts en Paice aan via onderzoek naar elf atelierpraktijken, waaronder die van de Amerikaanse abstract expressionistische schilder Mark Rothko (1903-1970), de Amerikaanse conceptueel kunstenaar Bruce Nauman (1941) en de Duits-Amerikaanse beeldhouwster Eva Hesse (1936-1970). Daaruit bleek dat kunstcritici en fotografen het publiek een geromantiseerd beeld van de ateliers van deze kunstenaars voorschotelden, terwijl de kunstenaars daar zelf problematischer over dachten. De kunstenaars die het atelier in het algemeen ter discussie stelden, namen in de praktijk zelden volledig afstand van hun eigen atelier.⁷⁵ Voor monumentale beeldhouwers zoals Jacobs van den Hof was het hoe dan ook ondoenlijk om zonder atelier te werken. Zijn Roemeense collega Brancusi bestempelde zijn Parijse atelier zelfs tot exclusieve galerie. Daarmee bepaalde hij de voorwaarden waarop het publiek zijn werk onder ogen kreeg.⁷⁶

2.2 Historische ontwikkelingen binnen de West-Europese atelierpraktijk

Met zijn atelierpraktijk en de daaruit voortkomende kunstwerken reageerde Gijs Jacobs van den Hof op maatschappelijke gebeurtenissen en de vaak ingrijpende veranderprocessen die zich in zijn tijd voordeden. Binnen dit steeds veranderende historische kader functioneerde hij als kunstenaar. Hierna

⁷³ Wouter Davidts, 'Mijn studio is waar ik me bevind. Daniel Buren en de afschaffing van de Studio' in: *De Witte Raaf* 113 (januari-februari 2005), <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2890>, geraadpleegd 05-01-2019.

⁷⁴ Davidts en Paice, 'Introduction', 15.

⁷⁵ Ibidem, 10-11.

⁷⁶ Wouter Davidts, 'Mijn studio is waar ik me bevind. Daniel Buren en de afschaffing van de Studio', *De Witte Raaf* Editie 113 januari-februari 2005, <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2890>, geraadpleegd 25-01-2020. Davidts verwijst naar: Robert Smithson, 'A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)', in: Jack D. Flam (red.), Robert Smithson: *The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press (1960) 107. Tevens: Wouter Davidts en Kim Paice (eds.), 'Introduction' in: *The Fall of the Studio. Artists at Work* (Amsterdam 2009) 2.

volgen in zeer kort bestek enkele historische ontwikkelingen binnen de West-Europese atelierpraktijk in het algemeen. De term *atelier* ontstond uit het Oudfranse woord *astellier* waarmee de houtstapel in een timmermanswerkplaats werd bedoeld.⁷⁷ In het Angelsaksische taalgebied wordt vaker de term *studio* gebruikt die is afgeleid van het Latijnse studium (ijver) waarop de vroegmoderne term *studiolo* teruggrijpt.⁷⁸ In deze (laat-)middeleeuwse ruimte vol boeken en curiositeiten, trok de meester zich ter inspiratie terug van zijn drukke werkplaats waar hij zijn leerlingen in het ambacht inwijdde.⁷⁹ Vanaf de renaissance, toen het atelier ook wel als *bottega* werd aangeduid, vervaagde de fysieke scheiding tussen de plek waar de artistieke reflectie c.q. intellectuele arbeid (*artes liberales*) plaatsvond en het handwerk (*artes mechanicae*).⁸⁰ In het laatste kwart van de achttiende eeuw tijdens de *Verlichting* openbaarden de *Encyclopedie*-schrijvers het kunstenaarsatelier aan het grote publiek door de aldaar gebruikte materialen, gereedschappen en procedés te omschrijven.⁸¹ Aan het eind van de achttiende en in de negentiende eeuw ontwikkelde zich de opvatting dat de kunstenaar ‘unieke aangeboren talenten’ heeft die het beste in afzondering tot expressie konden komen. Hierdoor verschoof het maakproces geleidelijk aan van een collectief naar een meer individueel gebeuren aan het einde van de negentiende en in de twintigste eeuw.⁸²

2.3 Kunsthistorici over mythevorming en functionaliteit

De mythevorming, het geromantiseerde beeld rondom de ateliers, ontstond volgens Jon Wood doordat schrijvers zoals Honoré de Balzac (1799-1850) en Emile Zola (1840-1902) zich tot het kunstenaarsatelier aangetrokken voelden en dit als topos gingen gebruiken. Zij karakteriseerden de materiële omstandigheden van beeldhouwateliers op drie manieren. Allereerst als donkere, klamme en stoffige ruimtes bezaaid met materialen zoals pleister, klei, steen of hout. In deze besloten atmosfeer namen bezoekers niet alleen visueel kennis van het scheppingsproces, maar zij konden dit ook ruiken en voelen. Ten tweede werd de ruimte voorgesteld als een mysterieuze plek bevolkt door (stand-)beelden die figureerden in een bevreemdend schouwspel. Ten derde werd het atelier aantrekkelijk gevonden omdat dit een magische plek symboliseerde waar beelden leven werd ingeblazen door de scheppingskracht van de beeldhouwer. Deze literatoren verleenden aan de beeldhouwateliers de status van *lieu sacré*, waar visionaire creativiteit in een tijdloos domein werd verbonden met de transformatie van model tot beeld, aldus Jon Wood.⁸³

Volgens de kunsthistoricus Mariëtte Haveman is de mythevorming verbonden met de

⁷⁷ Website Etymologiebank Meertensinstituut, <http://www.etymologiebank.nl/trefwoord/atelier>, geraadpleegd 11-01-2019.

⁷⁸ Website Etymologiebank Meertensinstituut, <http://www.etymologiebank.nl/trefwoord/Studio>, geraadpleegd 11-01-2019.

⁷⁹ Davidts en Paice, ‘Introduction’, 9.

⁸⁰ Merel van Tilburg, ‘De doorstart van het atelier’, in: *De Witte Raaf* 144 (maart-april 2010), <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3509>, geraadpleegd 06-01-2019.

⁸¹ Eveline Koolhaas-Grosfeld, ‘Het atelier van de Verlichting’, in: Mariëtte Haveman (red.), *Ateliergeheimen. Over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden* (Lochem/Amsterdam 2006) 263, 269-270.

⁸² Van Tilburg, ‘De doorstart van het atelier’.

⁸³ Jon Wood, Jon, Penelope Curtis, Stephen Feeke (red.), *Close Encounters. The sculptor's studio in the age of the camera* (catalogus Henry Moore Institute Leeds 2001). Wood, ‘Where is the Studio? Jan De Cock’, 190-192.

dubbelzijdigheid van de functies van het atelier. Zij stelt de sociale functie van het atelier als podium van menselijk drama tegenover de ambachtelijke functie van het atelier als werkplaats. Zo is het atelier enerzijds een sociale omgeving waar medewerkers en modellen met de kunstenaar samenwerken. Anderzijds kan de esthetiek van het (naakt-)model verwickelingen geven, wat voor het publiek een aantrekkelijk spanningsveld oplevert. Voorts is het atelier zowel een fysieke, dagelijkse werkplaats als een ‘heilighdom’ waarin tijdloze kunst wordt gecreëerd. Tot slot stelt Haveman dat het atelier het intieme domein van de kunstenaar is dat men niet zomaar mag betreden. Daar tegenover staat dat de kunstenaar er ook publiek dient te ontvangen om zijn werk te kunnen verkopen.⁸⁴

De mythevorming wordt genuanceerd door de kunsthistoricus Mayken Jonkman. Zij stipt de maatschappijkritische dimensie van het atelier aan en wijst erop dat een aantal kunstenaars zich rond 1900 tegen de ‘ivoren toren’ afzette waarin de kunst terecht was gekomen. Onder de vlag van het socialisme en het katholicisme, gingen zij over tot artistieke samenwerking ten dienste van de gemeenschap. Verder beschrijft Jonkman het spanningsveld tussen de economische en de artistieke functie van het atelier. Aan de ene kant wilden kunstenaars *l’art pour l’art* maken terwijl ook de noodzaak bestond om inkomen te verwerven.⁸⁵

Begin twintigste eeuw verschoof het perspectief op de functie van het atelier. Tot dan toe benadrukte de luxe inrichting van de salonateliers de status van de kunstenaar. Nu kwam de functionaliteit van de werkplaats symbool te staan voor de ambachtelijke opvattingen van de kunstenaar.⁸⁶ Deze visie brachten de twintigste-eeuwse kunstenaars in een functioneel atelier tot uitdrukking, een soort werkplaats. Een dergelijke functionaliteit kwam ook tot uiting in het sobere werkatelier van Jacobs van den Hof (zie afbeeldingen 16-19). Met de opkomst rond 1920 van het modernistische atelier dat grotendeels ontdeaan was van persoonlijke bezittingen, kwam de nadruk te liggen op de eenheid van werk en werkomgeving.⁸⁷

2.4 De weergave van het atelier

In de negentiende eeuw maakten veel kunstenaars dankbaar gebruik van de fotografie om hun atelier te presenteren. In het persoonlijke archief van Gijs Jacobs van den Hof bevinden zich hiervan vele voorbeelden. Niet alleen representeren de foto’s het atelier, maar tevens illustreren ze de toenmalige kunstwereld waarbinnen de werken van Jacobs van den Hof tot stand kwamen. Volgens de kunsthistoricus Jos Pouls dienen foto’s uitstekend als cultuurwetenschappelijke bron, mits dezelfde criteria worden gehanteerd die ook gelden voor schriftelijke of artistieke bronnen: ‘Wie is de

⁸⁴ Mariëtte Haveman, ‘De smederij van Vulcanus. Inleiding’, in: Mariëtte Haveman (red.), *Ateliergeheimen. Over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden* (Lochem/Amsterdam 2006) 13, 16-17.

⁸⁵ Mayken Jonkman, ‘Couleur Locale. Het schildersatelier en de status van de kunstenaar’, in: Mayken Jonkman en Eva Geudeker (red.), *Mythen van het atelier. Werkplaats en atelierpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar* (Den Haag/Zwolle 2010) 13-37. Jonkman doet voor het Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis RKD onderzoek naar atelierpraktijken.

⁸⁶ Jonkman, ‘Couleur Locale’, 31.

⁸⁷ *Ibidem*, 36-37, 31-32.

fotograaf, waarom zijn de foto's gemaakt, wat is de inhoud van de afbeeldingen en voor wie waren ze bestemd?' Tevens moeten 'de historische feiten die de foto's tonen geanalyseerd worden in combinatie met zoveel mogelijk informatie uit additionele bronnen.' Daarnaast moeten 'de foto's niet alleen binnen hun specifieke context worden bestudeerd, maar ruimere wetenschappelijke inzichten opleveren.'⁸⁸ Deze uitspraak van Pouls is van toepassing op de analyse van de te onderzoeken vitale functies van het atelier van Jacobs van den Hof.

Waar Pouls zich meer richt op de subjectiviteit die ontstaat uit de onderlinge keuzes van de kunstenaar en de fotograaf, stelt Carel Blotkamp dat met het fotograferen van het atelier tegemoet wordt gekomen aan de wens van het publiek om de oorsprong van een kunstwerk te doorgronden. Een betrouwbare weergave krijgt men, volgens Blotkamp, niet altijd voorgeschoteld omdat foto's net als geschilderde atelierstukken, vaak zijn geposeerd en geësceneerd. Zo bepaalt de fotograaf welke afbeelding hij maakt van het beeld dat de kunstenaar van zijn werkplek wil vertonen.⁸⁹ Ook kunnen de atelierfoto's een gezamenlijk artistiek product zijn van de fotograaf en de kunstenaar.⁹⁰ Ondanks deze subjectiviteit ziet Blotkamp de fotografie als een belangrijke vorm van kunsthistorische documentatie, die het atelierproces vanaf 1880 zichtbaar maakt, zodra fotografen zich in de ateliers manifesteren.⁹¹

De Belgische sociaaleconomisch historicus Stijn Van de Perre gaat ervan uit dat beeld(ver)vorming alleen al door selectie en interpretatie ontstaat. Naar zijn idee is dit verschijnsel van alle tijden. Zo kunnen foto's de publieke opinie en daarmee ook het collectieve geheugen beïnvloeden. Het manipuleren van visueel materiaal wordt tegenwoordig met de term *fauxtografie* aangeduid. Net als Pouls is Van de Perre van mening dat foto's als historische bron geraadpleegd mogen worden, mits de foto als een constructie wordt gezien waarvan de authenticiteit moet worden geverifieerd. Een foto zorgt als intermedium voor de uitwisseling van informatie tussen de maker en de kijker. Daarbij is een tussenliggende instantie (bijv. een tentoonstelling of krantenpublicatie) betrokken bij de overdracht. Naast de intenties en (sociale) achtergronden van de maker en van de beschouwer, beïnvloedt dus ook de tussenliggende instantie het proces. Cruciaal is bijvoorbeeld wie het initiatief neemt tot een publicatie en daarbij dus belang heeft.⁹² Evenals Pouls presenteert Van de Perre een bruikbaar stappenplan voor de bestudering van beeldmateriaal. Terwijl Pouls meer het verband met de cultureel-maatschappelijke context benadrukt, gaat Van de Perre dieper in op de technische beeldmanipulatie. Interessant is dat Van de Perre signaleert dat de fotograaf vaak onopzettelijk meer registreerde dan bedoeld was. Deze 'bijvangst' kan bijdragen aan het historische onderzoek naar de materiële cultuur.⁹³ Met de foto's die van kunstwerken werden gemaakt op het atelier van Jacobs van

⁸⁸ Jos Pouls, 'Foto's als cultuurwetenschappelijke bron; over de noodzaak van beeldvaardigheid', in: *Locus* 14 (2004) 9-10.

⁸⁹ Carel Blotkamp, *De onvoltooide van Cézanne. Korte beschouwingen over moderne kunst* (Warnsveld 2004) 50.

⁹⁰ Blotkamp, *De onvoltooide van Cézanne*, 80.

⁹¹ *Ibidem*, 78.

⁹² Stijn Van de Perre, 'Fauxtografie: een historische blik op foto's, filters en falsificaties', in: *Hermes* 14 nummer 47 (2010) 44-49.

⁹³ Van de Perre, 'Fauxtografie', 50.

den Hof, werd ook de inrichting van de fysieke atelierruimte zichtbaar gemaakt. Daarnaast zijn er op deze foto's diverse voor dit onderzoek interessante objecten in de ruimte te zien. Deze onverhoopte 'bijvangst' vormt in zekere zin een toegang tot de reconstructie van het niet meer bestaande atelier van Gijs Jacobs van den Hof.

2.5 Recent onderzoek naar de functies van het kunstenaarsatelier

In Nederland wordt het onderzoek naar de Atelierpraktijk en de Geschiedenis van de Kunstproductie sinds 1995 gecoördineerd door de Onderzoeksschool Kunstgeschiedenis OSK. Hierin werken universiteiten, kunsthistorische instituten, musea, het RKD en de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed samen.⁹⁴

In 2006 bundelde de publicatie *Ateliergeheimen* de visies van een aantal specialisten op het gebied van atelierpraktijken en kunstproductie. Hun onderzoek gaf inzicht in de historie van de Nederlandse atelierpraktijk. Verder werd geïnventariseerd welke materiaalsoorten en gereedschappen nodig zijn voor de productie van schilderijen en sculpturen en welke procedures en processen men in ateliers zoal uitvoert. Daarnaast werd beschreven op welke wijze deze kennis wordt doorgegeven aan latere generaties en hoe het ambachtelijke proces is verbeeld en verheven tot een kunstvorm. De publicatie gaf voorts inzicht in de uiteenlopende functies die een atelier heeft, zoals het opleiden van leerlingen. Al deze thema's werden onderzocht binnen een historische context.⁹⁵

Voor de publicatie *Mythen van het atelier* (2010) onderzochten diverse specialisten de functies van het atelier als werkruimte en als sociale en representatieve omgeving, terwijl ook het effect van innovaties op de atelierpraktijk werd onderzocht.⁹⁶ Beide publicaties benoemden functies die ook voor het beeldhouwatelier van Gijs Jacobs van den Hof van toepassing zijn.

Recentelijk in 2018 startte Erma Hermens een onderzoeksproject naar het maakproces in atelierpraktijken. Zij ziet het atelier als de omgeving waar de kunstenaar het maakproces regisseert. Naast de technische kennis van de kunstenaar en de experimenten die deze uitvoert, spelen volgens Hermens bij het maakproces de handel en beschikbaarheid van de gebruikte materialen een rol (evenals de karakteristieken en beperkingen ervan) en de fysieke veranderingen in het object een rol. Voorts tellen mee de uitwisseling tussen kunstenaars en hun samenwerking.⁹⁷ Ook de bronnen waaruit de activiteiten van de kunstenaar blijken, spelen een belangrijke rol. Met bronnen bedoelt Hermens werkplaatshandleidingen, technische uiteenzettingen, kasboeken, inventarissen, dagboeken, afbeeldingen van de kunstenaar in het atelier, zelfportretten, films, foto's, interviews en ooggetuigenverslagen. Het onderzoek van deze primaire bronnen, leidt volgens Hermans tot een

⁹⁴ Website Onderzoeksschool Kunstgeschiedenis <http://onderzoeksschoolkunstgeschiedenis.nl/site/index.php>, geraadpleegd 04-11-2019.

⁹⁵ Haveman, *Ateliergeheimen*.

⁹⁶ Jonkman en Geudeker, *Mythen van het atelier*.

⁹⁷ Website Universiteit van Amsterdam, <http://www.uva.nl/content/nieuws/hoogleraarsbenoemingen/2018/03/erma-hermens-hoogleraar-op-rijksmuseum, leerstoel-atelierpraktijken-en-technische-kunstgeschiedenis.html>, geraadpleegd 11-11-2019.

adequaat inzicht in de technieken die in de desbetreffende periode werden toegepast. Ook verduidelijken de bronnen welke opvattingen de kunstenaar huldigde over het creatieve proces van idee tot kunstwerk. De bronnen geven verder informatie over de wijze waarop, wanneer en waar de objecten zijn geproduceerd. Er ontstaat daarmee inzicht in de historische en culturele betekenis van het atelierproces, mits de data correct worden geïnterpreteerd. Tot slot kan uit de fysieke objecten die de kunstenaar produceerde, afgeleid worden wat de oorspronkelijke intentie was van de maker en welke materialen en technieken gekozen werden. Bovendien ontstaat er inzicht over de context waarbinnen het kunstwerk werd gecreëerd en voor wie, alsmede over de contemporaine betekenis en waardering. Hermens stelt dat stijl en techniek daarbij nauw met elkaar zijn verweven.⁹⁸ Het maakproces wordt door Hermens benoemd als *the Act of making*. In haar visie begint er vanaf het ontstaan van een kunstwerk een *Story of making and meaning*, doordat dit fysieke object een rol gaat spelen binnen de omringende materiële cultuur. Hermens ziet het artistieke productieproces, naast de materiële kant, ook als een *performance*. Zij geeft aan dat de kunstenaar het maakproces regisseert. Met behulp van de (technische) kunstgeschiedenis kan aldus Hermens, het scenario worden gereconstrueerd dat de kunstenaar volgde bij het maakproces in het atelier, waardoor het kunstwerk beter te begrijpen valt.⁹⁹ De visie van Hermens is waardevol omdat deze openingen biedt om het atelier van Jacobs van de Hof uit cultuurwetenschappelijk oogpunt te onderzoeken.

2.6 Een scala van functies op het atelier

Uit de voorgaande visies komt een variëteit aan functies van het atelier naar voren. Hoewel de door mij bestudeerde publicaties *Ateliergeheimen* en *Mythen van het atelier* op zichzelf waardevolle aanknopingspunten voor mijn onderzoek opleveren, behandelen de betreffende kunsthistorici de diverse functies van het atelier dikwijls als losstaande entiteiten. Daarentegen blijft de coördinerende rol van de kunstenaar op het geheel aan functies dikwijls onderbelicht. Verder komt de onderlinge samenhang en de wisselwerking van de functies van het atelier niet uitgebreid aan bod en ook niet de betekenis van de combinatie van deze functies voor de kunstenaar en zijn kunstproductie. Dat heeft mogelijk met de opzet van deze publicaties te maken die uit losse essays bestaan van kunsthistorici die vervolgens zijn gebundeld door een eindredacteur. Daardoor zijn de resultaten van deze publicaties wat lastig te wegen. Desondanks zijn de onderzoeksresultaten zoals weergegeven in de losse essays in de publicaties *Ateliergeheimen* en *Mythen van het atelier* voor mijn onderzoek wel degelijk relevant, in combinatie met de visie van Erma Hermens. Hermens brengt de fases tussen het begin en het eindresultaat van de kunstproductie in kaart en legt daarbij het verband tussen de uiteenlopende functies van het atelier onderling. Tevens heeft Hermens aandacht voor de netwerkfunctie van het

⁹⁸ Erma Hermens, 'Technical Art History: The Synergy of Art, Conservation and Science', in: *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational discourses and National Frameworks* 212 : 4 (Leiden/Boston 2012) 151, 154, 156-157, 159-165.

⁹⁹ Hermens, 'Technical Art History', 165.

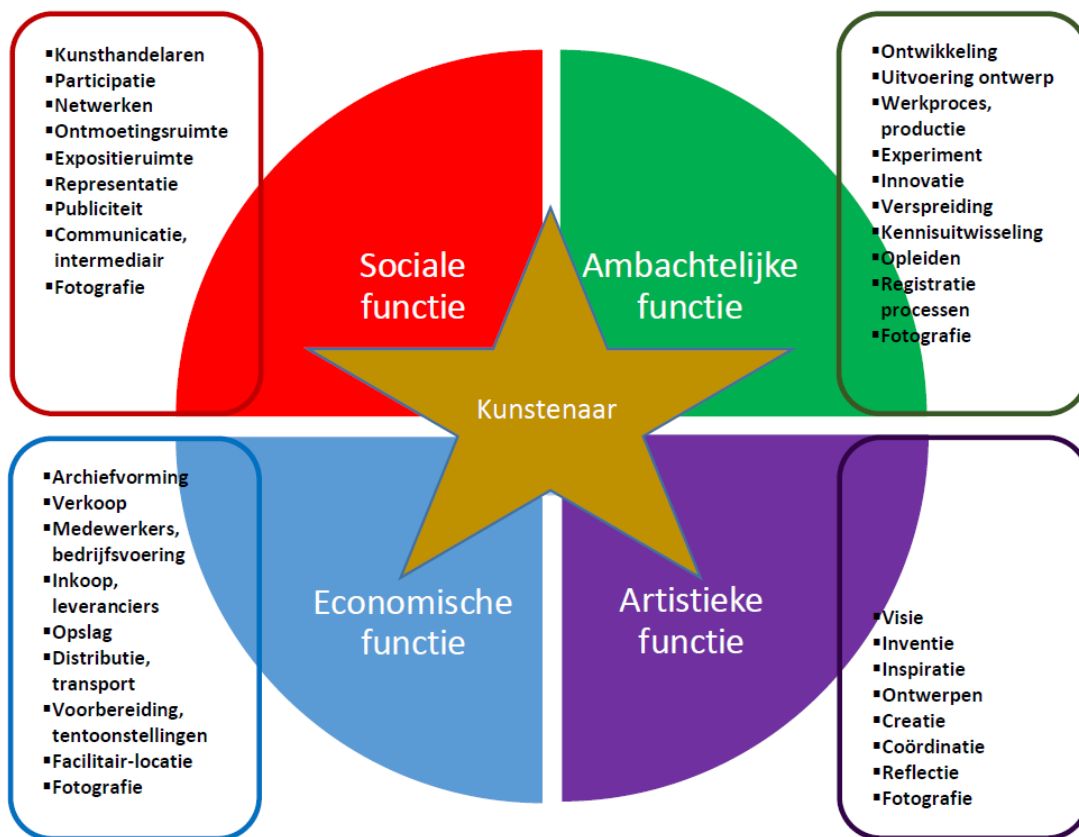
atelier. Doordat zij terug redeneert vanuit het gereedgekomen object via het maakproces naar het vooraf door de kunstenaar bedachte ‘draaiboek’, worden de oorspronkelijke bedoelingen van de kunstenaar verduidelijkt. Hieraan vooraf gaat dan nog onderzoek naar de opdrachtgever en de context waarbinnen de opdracht tot stand kwam. Voorts biedt Hermens een concreet overzicht van materiële bronnen in een atelier. Dergelijke bronnen zijn te gebruiken bij de bestudering van een in dit geval fysiek niet meer bestaand atelier. In mijn visie is het atelier een knooppunt van kennis, ambacht en artistieke, waar de kunstenaar als centrale figuur zowel fysiek als mentaal het atelierproces aanstuurt. Alleen als de kunstenaar de functies van zijn atelier op een juiste manier combineert en coördineert, levert dit het gewenste resultaat op, namelijk een geslaagd kunstwerk. Daarom sluit ik met mijn visie aan bij de opvattingen van Erma Hermens over de coördinerende rol van de kunstenaar.

Het onderzoek van Paul van den Akker betreft onder andere de attributen en objecten die de artistieke productie in de zeventiende-eeuwse schildersateliers ondersteunden. Deze visie is ook toepasbaar op het twintigste-eeuwse beeldhouwatelier van Jacobs van den Hof. In hoofdstuk zeven wordt onderzocht op welke wijze fysieke objecten zoals boeken, prenten en ontwerptekeningen de beeldhouwer Jacobs van den Hof ondersteunden bij het bedenken en construeren van kunstwerken.¹⁰⁰

2.7 Functies, deelfuncties en onderzoeksmatrix

Uit het scala van mogelijke functies van het atelier, destilleerde ik vier essentiële functies: de sociale, de economische, de ambachtelijke en de artistieke functie van het atelier. Deze vier functies zijn naar mijn mening daarom essentieel omdat zij ieder een onmisbare bijdrage leveren aan het maakproces. De functies zijn elk opgebouwd uit diverse componenten. Uit de door mij bestudeerde literatuur kwam een dergelijke aanpak niet naar voren. Met mijn werkwijze wordt het mogelijk de functies van het atelier van Jacobs van den Hof op gestructureerde wijze te analyseren. De door mij aangewezen essentiële functies van het atelier heb ik hieronder visueel weergegeven in een onderzoeksmatrix. Een dergelijke matrix ben ik in de bestudeerde literatuur niet tegengekomen.

¹⁰⁰ Paul van den Akker, ‘Tekeningen op de grond’, in: Mariette Haveman (red.) e.a., *Ateliergeheimen, over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden* (Lochem/Amsterdam 2006) 145, 157.



7. Onderzoeksmatrix: functies van het atelier

2.8 Conclusie

In het verleden verkenden kunstenaars en onderzochten kunsthistorici steeds opnieuw de mogelijkheden en werking van het kunstenaarsatelier. Vanaf de jaren 1960 brandde onder kunstenaars de discussie los over het nut van het atelier. Uiteindelijk bleek dat met name voor de veelal plaatsgebonden beeldhouwers het vrijwel onmogelijk was om (het ambacht van) hun atelier te schrappen. Uit de door mij bestudeerde historiografie kwam de veelheid aan functies naar voren die vroeger en recentelijk aan kunstenaarsateliers is toegekend. Een integraal overzicht van de functies van een beeldhouwatelier, met een indeling naar essentiële functies en een differentiatie per functie, ontbrak. Voor dit onderzoek heb ik daarom de vier essentiële functies van het atelier benoemd die een bijdrage leverden aan de artistieke productie van kunstwerken op het atelier van Jacobs van den Hof in de onderzochte periode. Wegens het gebrek aan een gestructureerd onderzoeksmodel, heb ik een onderzoeksmethode ontwikkeld. Deze methode is in een matrix visueel weergegeven. Aan de hand van de matrix zijn stapsgewijs de vier essentiële functies van het atelier onderzocht. Door de opkomst van de fotografie werd het mogelijk nieuwe en andere inzichten over de atelierpraktijk te verkrijgen. Voor dit onderzoek boden foto's uit het archief van de Stichting Museum Jacobs van den Hof en foto's van elders de mogelijkheid om toegang te verkrijgen tot het fysiek niet meer bestaande atelier van Gijs Jacobs van den Hof.

3 Een atelier voor de stad

Inleiding

Dit hoofdstuk start met de situering en vestiging van het atelier van Jacobs van den Hof aan de Broekstraat 20 in Arnhem, gevolgd door zijn motivatie voor de bouw van dit atelier. Daarna wordt de ontplooiing van het atelier tijdens het interbellum beschreven tegen de achtergrond van het cultureel-maatschappelijke klimaat in Arnhem. Vervolgens krijgen de perikelen rondom het atelier tijdens de Tweede Wereldoorlog de aandacht, waarna wordt afgerond met de ontwikkelingen in het atelier tijdens de wederopbouwperiode.

3.1 Situering atelier Broekstraat Arnhem

In 1904 ontstond het *Algemeen Plan van Uitbreiding*, van de toenmalige directeur Gemeentewerken W.F.C. Schaap (1870-1933), voor de ontwikkeling van een arbeiderswoonwijk in het oostelijke deel van Arnhem. De nieuwe wijk *Het Broek* kwam op een steenworp afstand te liggen van het gelijknamige industriegebied.¹⁰¹ De gemeente gaf vanaf 1918 kavels in erfpacht voor het oprichten van een bedrijfsgebouw in Het Broek.¹⁰² Hiertoe verspreidde men in 1924 een wervingsaffiche voor een industrieterrein, waar ook een handelshaven en een spooreplacement waren gepland (afbeelding 8).

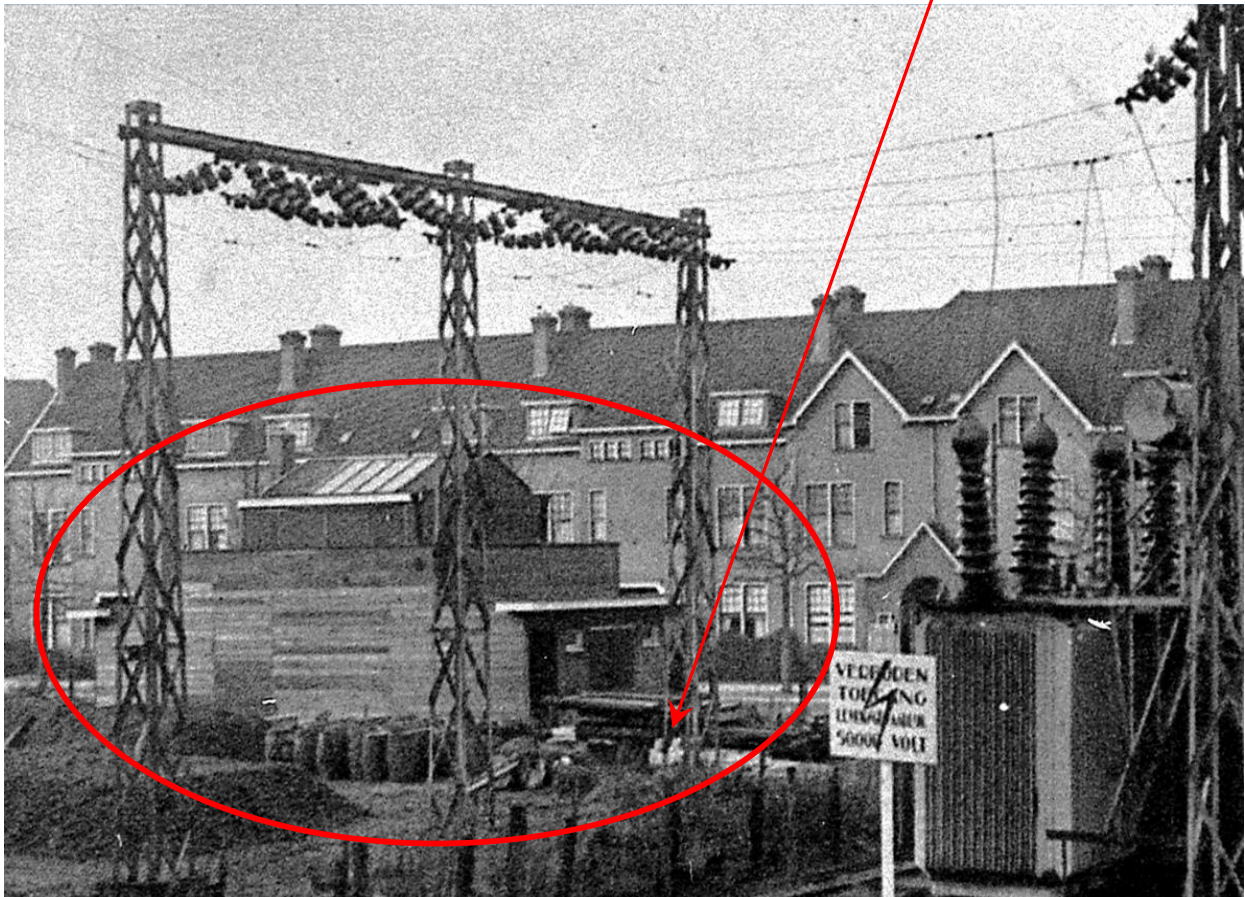


8. Grondbedrijf gemeente Arnhem, *Wervingsaffiche Handels- en industrieterrein Arnhemse Broek*, 1924, bron: Gelders Archief T-0509 Kaartenverzameling Rijksarchief in Gelderland I-1151. (De rode pijl duidt Broekstraat 20 aan).

¹⁰¹ Erfgoedcentrum Rozet, *Gemeente Arnhem, Inventarisatie en waardebeoordeling gebied 't Broek, deel 2 Objectbeschrijvingen, beschrijving Broekstraat* (1995) 1-113.

¹⁰² G.B. Janssen, 'Middelen van bestaan', in: M.H. van Meurs en H.C. van Bommel (et al), *Arnhem in de twintigste eeuw* (Utrecht 2004) 121.

Aan de Broekstraat, die het geplande volkswoningbouwcomplex¹⁰³ scheidde van het industriegebied, pachtte Gijs Jacobs van den Hof van de gemeente een perceel (afbeelding 8).¹⁰⁴ Hierop bouwde hij in 1926 onder huisnummer 20 een beeldhouwatelier. In 1928 breidde Jacobs van den Hof het atelier met een extra ruimte uit.¹⁰⁵ In het nieuwe atelier kon de beeldhouwer grotere gipsmodellen, beeldhouwwerken en meterslange reliëfs kwijt. Voorts was de nieuwe locatie een praktische keuze, aangezien de beeldhouwer zich vestigde naast de Steenhouwer R. van Dijk Jr. (later Steenhouwerij Meijer) op huisnummer 18. Op de vroegste atelierfoto uit 1928 (afbeelding 9 rood omcirkeld) stonden op het terrein rondom het uitgebreide atelier enkele witte gipsmodellen (zie pijl op de afbeelding), een teken van het voortdurende ruimtegebrek dat de meeste beeldhouwateliers kenmerkte. De vestiging van dit atelier was de start van een langdurige samenwerking tussen de gemeente Arnhem en de beeldhouwer, die veel kunstwerken in de openbare ruimte opleverde.



9. Fotograaf onbekend, *Atelier Broekstraat 20 Arnhem naast terrein transformatorstation P.E.G.M.*, 1928, bron: Gelders Archief T-1501-04 Kaartenverzameling Rijksarchief in Gelderland I-2170.

¹⁰³ Website Gemeente Arnhem, Toelichting bij het besluit tot aanwijzing van beschermd stadsgezicht Van Verschuierwijk Gemeente Arnhem (Gelderland)ex artikel 35 Monumentenwet 1988, Pag. 2-3, niet gedateerd. https://www arnhem.nl/Inwoners/bouwen_en_verbouwen/monumenten/van_verschuierwijkvan_verschuierwijk, geraadpleegd 15-03-2019

¹⁰⁴ 'Verhuren van een terrein gelegen aan de Broekstraat aan G. Jacobs van den Hof', *Arnhemsche Courant*, 13 april 1926.

¹⁰⁵ Gelders Archief, T-1700 (Ver)bouwtekeningen en Hinderwetvergunningen Gemeente Arnhem, I-3758-0174, vergunning beeldhouwersatelier Broekstraat, 03-04-1926. Tevens: T-1700 I-3758-0554, vergunning bergplaatsje, 24-08-1928.

3.2 Motivatie voor een eigen atelier

In 1918 begon Jacobs van den Hof voor zichzelf in Arnhem. Aanvankelijk richtte hij in 1918 eerst in de bakkerij annex pension van zijn ouders een beeldhouwruimte in.¹⁰⁶ Economisch zelfstandig werd hij in 1921, toen hij leraar boetseren werd aan de Arnhemse kunstacademie.¹⁰⁷ Direct huurde hij van zijn eerste loon van 400 gulden een atelier aan de Spoorwegstraat. Zijn promotie tot leraar beeldhouwen bracht de bouw van het atelier aan de Broekstraat financieel binnen handbereik.¹⁰⁸

Hierna wordt een aantal redenen aangewezen waarom Jacobs van den Hof de sprong waagde naar het stichten van een eigen atelier in Arnhem. De basis van zijn ideaal om eigen baas te zijn lag in zijn bohemien periode op de Amsterdamse zolderateliers. Toen verhuurde Gijs Jacobs van den Hof zich met John Rådecker om de beurt als ‘slaaf’ voor de broodwinning, zodat de ander vrije kunst kon maken. Degene die verloor bij het tossen met de hoed, hol of bol, moest een week de kost verdienen op een timmerfabriek.¹⁰⁹ Verder was het voor Jacobs van den Hof een stimulans dat hij in deze periode lovende kritiek ontving in het tijdschrift *Beeldende Kunst*.¹¹⁰ In 1916 nam de galeriehoudster Herman d’Autretsch uit Den Haag hem onder zijn vleugels. Hierdoor kreeg Jacobs van den Hof een netwerk en vonden zijn beelden hun weg naar de kopers. Van deze afzetmarkt had hij later ook vanuit het atelier aan de Broekstraat profijt, want d’Autretsch bleef Jacobs van den Hof zijn leven lang vertegenwoordigen. Vooral van belang voor de beeldhouwer was de waardering die hij ontving van Helene Kröller-Müller en haar adviseur de kunstpedagoog Henk Bremmer. Daardoor voelde Gijs Jacobs van den Hof zich gesterkt in zijn kunstenaarschap. Mevrouw Kröller-Müller collectioneerde in 1916 twee symbolistische kunstwerken van Jacobs van den Hof, een *Meisjeskopje* van zandsteen (vervaardigd 1915)¹¹¹ en een *Vrouwenkop*, masker van teakhout (1916).¹¹² Later in 1921 kocht mevrouw Kröller-Müller nog een *Liggende vrouwenkop* (vervaardigd 1920) van zwart hardsteen.¹¹³ Deze erkenning gaf Jacobs van den Hof zoveel vertrouwen dat hij ”geen bazen meer nam”. Dit leidde rechtstreeks tot zijn beslissing om zich als zelfstandig beeldhouwer te gaan vestigen.¹¹⁴ De persoonlijke redenen van Jacobs van den Hof om terug te keren naar zijn ‘roots’ in Arnhem, waren vermengd met een economisch motief. Hij kon opdrachtgevers vinden in de welvarende stad Arnhem

¹⁰⁶ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oevrecatalogus) 46.

¹⁰⁷ Benoeming tot leraar boetseren aan Genootschap Kunstoefening, Arnhemsche Courant, 3 september 1921.

¹⁰⁸ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (doctoraalscriptie) 18.

¹⁰⁹ Koopmans, *John Rådecker*, 35.

¹¹⁰ ‘De sprong’, 8 april 1965, krantenknipsel uit onbekende krant in Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.

¹¹¹ Archief Kröller-Müller Museum, Aankoopboek 1915-1928 beschreven door H. Bremmer, *Kop (Meisjeskopje met zonnekrans)*, 1915, zandsteen h. 33 cm, inventarisnummer RKM44-16/KM123734, aangekocht door mevrouw Kröller-Müller in 1916 via Kunstzalen d’Autretsch in Den Haag in 1916 voor 200 gulden, oevrecatalogus Henk Scheerder afb. 65, Museum Jacobs van den Hof, inv.nr. 0050.

¹¹² Kröller-Müller Museum, Aankoopboek 1915-1928 beschreven door H. Bremmer, *Vrouwenkop*, masker 1916, teakhout h. 31 cm, inventarisnummer RKM45-16/KM118.153, aangekocht door mevrouw Kröller-Müller via Kunstzalen d’Autretsch in Den Haag in 1916 voor 125 gulden, oevrecatalogus Henk Scheerder afb. 107, Museum Jacobs van den Hof inv.nr. 0040.

¹¹³ Archief Kröller-Müller Museum, Aankoopboek 1915-1928 beschreven door H. Bremmer, *Liggende vrouwenkop*, 1920, hardsteen h. 21 cm, inventarisnummer RKM176-21/KM127.505, aangekocht door mevrouw Kröller-Müller via de NKvB op 12 maart 1921 voor 400 gulden, oevrecatalogus Henk Scheerder afb. 65, Museum Jacobs van den Hof, inv.nr. 0020.

¹¹⁴ Henk Scheerder, ‘Gijs Jacobs van den Hof en het à cire perdue gieten’, in: Liesbeth Jans, Henk Scheerder, Felix Villanueva, *A cire perdue* (Amersfoort 1993) 79.

die samen met de naburige kunstenaarskolonie Oosterbeek in de 19^e eeuw het Haagje van het Oosten werd genoemd en zich in het interbellum doorontwikkelde tot een industriestad met een levendig cultureel klimaat.¹¹⁵

Wat bracht Gijs Jacobs van den Hof er vervolgens toe om in 1926 een nieuw, groot en modern atelier te bouwen, dat gelokaliseerd was op een industrieterrein? Ervan uitgaande dat een beeldhouwer gebonden is aan zijn fysieke atelier voor het vervaardigen van zijn eindproduct, was er een ambachtelijk motief voor de nieuwbouw. Zijn bekendheid als stadsbeeldhouwer ging Jacobs van den Hof grotere projecten opleveren. De schaalvergroting van het aantal en de afmetingen van de te vervaardigen sculpturen maakte in 1926 de overgang naar een groter atelier noodzakelijk. (In 1928 liet Jacobs van den Hof het atelier uitbouwen. In 1947 breidde Jacobs van den Hof het atelier nogmaals uit). Er lag ook een artistieke visie ten grondslag aan zijn besluit om op de locatie Broekstraat een atelier van formaat te bouwen. Wellicht deed hij inspiratie op voor de realisatie van zijn nieuwe atelier tijdens zijn deelname in 1925 aan de *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels* in Parijs waar hij architectuur zag van onder meer Le Corbusier in de ‘moderne stijl’.¹¹⁶ Het modernisme was een internationale stroming die in de architectuur rond 1920 opkwam en zich kenmerkte door onder andere sobere vormen en platte daken. Als een van oorsprong avant-garde kunstenaar, zal deze architectuur Gijs Jacobs van den Hof hebben aangesproken. Zijn nieuwe atelier aan de Broekstraat werd gebouwd als een strakke blokkendoos (afbeelding 13). Het is opvallend dat de stilistische overgang van Jacobs van den Hof van het modernisme naar het neoclassicisme, gepaard ging met de bouw van een professioneel atelier. Waar Jacobs van den Hof er voor koos om een modern gebouw neer te zetten, markeerde het nieuwe atelier de start van zijn ontwikkeling tot neoclassicistisch beeldhouwer. Destijds werd het neoclassicisme als vernieuwend gezien. Kennelijk waren de functionele eisen die hij had voor het gebouw doorslaggevend om voor een eenvoudige kubusvorm te kiezen met platte daken die alleen werden onderbroken door de schuine dakramen (zie paragrafen 4.1 en 4.2). In dit licht bezien was de realisatie van het atelier op het industrieterrein een logische keuze.

3.3 Interbellum: aspiratie en inspiratie

De beelden die Jacobs van den Hof als stadsbeeldhouwer in zijn atelier vervaardigde, zijn nauw verbonden met de Arnhemse stadsontwikkeling in het interbellum en tijdens de wederopbouwperiode.¹¹⁷ Een van de eerste grote projecten die Jacobs van den Hof uitvoerde in zijn nieuwe atelier betrof een opdracht voor de Provinciale Geldersche Electriciteits-Maatschappij. Het bedrijf realiseerde onder leiding van de architect Hendrik Fels tussen 1927-1930 het grootste schakel-

¹¹⁵ Website Canon van Nederland En Toen.nu, <https://www.entoen.nu/nl/gelderland/arnhem>, geraadpleegd 05-10-2019.

¹¹⁶ ‘De onderscheidingen op de Parijsche tentoonstelling’, in: *Verslag betreffende de Nederlandsche inzending op de in 1925 te Parijs gehouden Internationale tentoonstelling van moderne decoratieve en industriele kunst* (1926) 54. www.delpher.nl, geraadpleegd 30-05-2020. Hier won Gijs Jacobs van den Hof in de categorie Beeldhouwkunst de zilveren medaille.

¹¹⁷ Wim Lavooij, ‘De stedelijke ontwikkeling’, in: M.H. van Meurs en H.C. van Bommel (et al), *Arnhem in de twintigste eeuw* (Utrecht 2004) 23-25.

en transformatorstation in Gelderland. Het PGEM-complex verrees pal achter het atelier van Jacobs van den Hof, die in 1925 de opdracht ontving voor twee sluitstenen van een mannenfiguur met een 'bliksempruik' (afbeelding 10) en een vrouwenkop met "donderstralen", alsmede de consoles van de hoogspanningsmast in de vorm van vier gestileerde stierenkoppen (1930).¹¹⁸ Hij leverde de kunstwerken op tussen 1925 en 1930.



10. Gijs Jacobs van den Hof, *Mannenfiguur met 'bliksempruik'*, 1925-1930, bron: <http://www.transformatiearnhem.nl/site/geschiedenis>.

Tijdens het interbellum werkte de beeldhouwer nauw samen met de Arnhemse Dienst Gemeentewerken. Het eerste object dat Jacobs van den Hof in zijn nieuwe atelier maakte voor de openbare ruimte was de Tellegenbank met een reliëfsculptuur van een springend hert (1928) in Park Sonsbeek. Een volgend project was het beeldhouwwerk (*zonder titel*, 1930-1931) op het Vesta Gebouw (geopend in 1931). Dit was een *Gesamtkunstwerk* waarbij de beeldhouwer samenwerkte met diverse kunstenaars in de periode 1927-1931 onder leiding van de architect Willem Diehl (afbeelding 11).¹¹⁹

¹¹⁸ Website Rijksmonumenten, <http://rijksmonumenten.nl/monument/516741/onderstation-pgem:-bedieningsgebouw/arnhem/>, geraadpleegd 16-02-2019.

¹¹⁹ Website Rijksmonumenten, <http://rijksmonumenten.nl/monument/516826/vestagebouw/arnhem/>, geraadpleegd 16-02-2019.



11. René en Peter van der Krogt, 30 augustus 2008, objectcode GL03bg, *Vesta Gebouw Arnhem met fries en sculpturen van Gijs Jacobs van den Hof*, bron: website: Mens & Dier in Steen & Brons, <https://standbeelden.vanderkrogt.net/object.php?record=GL03bg>

Vanaf het begin van de jaren 1930 werd de economische crisis ook in Arnhem voelbaar.¹²⁰ Voor zover bekend is, ontving Jacobs van den Hof in de jaren 1930 geen opdrachten van de gemeente. Wel kreeg hij opdrachten voor monumentale werken van een particuliere opdrachtgever. Het was voor hem een uitdaging om een terracotta leeuw te maken (in 1931) van circa drie en een halve meter hoog voor het Monument 1813 in Ommen. Dit monument werd door de Nederlandsche Heidemaatschappij opgericht (afbeelding 12).



12. C.F. de Bont, *Gijs Jacobs van den Hof modelleert de Nederlandse leeuw*, 1932, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, verblijfplaats Monument Park 1813 Ommen.

¹²⁰ M. van Meurs, '100 jaar gemeentebestuur', in: M.H. van Meurs en H.C. van Bommel (et al), *Arnhem in de twintigste eeuw* (Utrecht 2004) 63.

Uit het bovenstaande project voor de Heidemaatschappij, kwam de opdracht voort om boven de entree van hun Arnhemse kantoor de beeldengroep *Spade, Lam, Ooft en Vis* te realiseren (gebouw De Bazel, 1938). Tegelijkertijd bereidde de beeldhouwer in zijn atelier de beelden voor van de Griekse goden *Aphrodite* en *Apollo* in haut-reliëf (1938-1939) plus de luifelconsols in de vorm van kariatiden voor de nieuwe Arnhemse Schouwburg (1938-1939) onder architectuur van Frederik Brons.¹²¹ De monografie met oevrecatalogus van Henk Scheerder bevat een vrijwel compleet overzicht van de kunstwerken van Jacobs van den Hof.¹²²

3.4 Een atelier in oorlogstijd

Onder lastige omstandigheden vervolgde Jacobs van den Hof in de eerste jaren van de Tweede Wereldoorlog zijn werk in het atelier. Volgens Louk Tilanus ‘kregen de beeldhouwers het in de oorlog moeilijk, omdat zij afhankelijk waren van openbare opdrachten. In het voorjaar van 1941 viel de NKvB uit elkaar door de vraag of men zich bij de Kultuurkamer moest aansluiten... Als men niet tekende, kreeg men geen opdrachten en mocht niet exposeren.’...¹²³ Een derde van de 63 toenmalige leden tekende, aldus Tilanus, voor de Kultuurkamer. Direct na de bevrijding maakte de Kring onderscheid tussen de leden die geprofiteerd hadden van het lidmaatschap, zij werden van de Kring uitgesloten. Het andere deel had niet geprofiteerd van het lidmaatschap en had getekend uit naïviteit of onwetendheid, zo stelde Tilanus in 1994.¹²⁴ Volgens Ype Koopmans behoorde de niet politiek ingestelde Jacobs van den Hof tot deze laatste groep. Jacobs van den Hof was door de secretaris van de Kring Jan Havermans onder zware druk gezet en had evenals een groot deel van de provinciale leden voor de Kultuurkamer getekend, aldus Koopmans.¹²⁵ Nader onderzoek bij het CABR kan mogelijk de precieze toedracht verduidelijken.¹²⁶ In 1942 rondde Jacobs van den Hof de opdracht af van de Arnhemse gemeentearchitect H.B. van Broekhuizen voor het beeld *Boer met schop*. Dit werd echter niet in Arnhem geplaatst maar kwam uiteindelijk terecht op de begraafplaats in Willemsoord als grafmonument voor oud-burgemeester G.W. Stroink. Na het bouwverbod van 1942 nam Jacobs van den Hof geen nieuwe overheidsopdrachten meer aan. Wel bleef hij tot aan de evacuatie van Arnhem vrij werk maken. Dit betrof elf statuettes en beelden in afwisselend brons, marmer, hout, kalksteen en terracotta. Deze zijn door Henk Scheerder beschreven in de monografie en oevrecatalogus.¹²⁷ In 1942 was wellicht onder beeldhouwers duidelijk dat Jacobs van den Hof door Havermans ‘erin was

¹²¹ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof*, (monografie met oevrecatalogus) 33. Tevens: H.Chr. van Bommel, ‘Cultuur’, in: M.H. van Meurs en H.C. van Bommel (et al), *Arnhem in de twintigste eeuw* (Utrecht 2004) 307.

¹²² Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* monografie met oevrecatalogus).

¹²³ Louk Tilanus (ed.) en Jan Teeuwisse, *Er groeit een beeldhouwkunst in Nederland, Het vrije beeld 1900-1960* (catalogus Frans Hals Museum Haarlem-Gent 1994) 29, 31.

¹²⁴ Ibidem, 29, 31.

¹²⁵ Ype Koopmans, *Muurvast & gebeiteld. Beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940* (dissertatie VU Amsterdam 1997) 255-256.

¹²⁶ CABR Centraal Instituut Bijzondere Rechtspleging in Den Haag.

¹²⁷ Henk Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof (1889-1965) beeldhouwer* (monografie met oevrecatalogus bij de overzichtstentoonstelling in Museum Arnhem - Overveen 1995).

geluïsd'. Dat valt af te leiden uit het feit dat Jacobs van den Hof op advies van collega-beeldhouwer Han Wezelaar in de uitgave *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers*¹²⁸ de plaats mocht innemen van de 'foute' beeldhouwer Johan Polet. Deze hoorde aanvankelijk tot de acht beeldhouwers die in de uitgave aan bod kwamen, maar Polet was door de beeldhouwer en schrijver van de uitgave Leo Braat terzijde geschoven wegens diens collaboratie met de Duitsers.¹²⁹ Dat Jacobs van den Hof na de oorlog binnen de NKvB terugkwam, betekende dat hij binnen de Kring werd gerehabiliteerd. Dat werd kennelijk ook in bredere kring erkend. Jacobs van den Hof werd benoemd als lid van de Commissie van advies voor de Oorlogs- of Vredesgedenktekens in de provincie Gelderland.¹³⁰ Hij ontving in 1947 de opdracht om de plaquette *Arnhemse evacuees aan Eerbeek* te maken en rond 1951 het oorlogsmonument *Geslagen maar niet verslagen* voor Dedemsvaart. Van 1947-1953 werkte hij voor Arnhem de opdracht van het oorlogsmonument *Mens tegen macht* en de bijbehorende *Airborneplaquette* uit (zie ook paragraaf 3.5).¹³¹ De ervaringen van Jacobs van den Hof in de oorlogsperiode stonden zijn hechte vriendschap met de auteur Johan van der Woude die tijdens de oorlog bij het kunstenaarsverzet was aangesloten, niet in de weg.¹³² Claartje Wesselink duidde het toetreden van kunstenaars tot de Kultuurkamer als volgt: 'Met het oog op de publieke receptie benadrukten de bestuurders dat wie voor de Kultuurkamertekende, zich niet op politiek terrein begaf. Dat was een misleidende uitspraak.' Wesselink stelde tevens: 'Dat de Kultuurkamer als apolitieke instantie werd aangemerkt, moet veel kunstenaars niettemin vertrouwd in de oren hebben geklonken. De uitspraak leunde op het gedachtegoed van l'art pour l'art, dat een zuiver formalistische benadering van de kunst voorstaat.'¹³³

Bij de evacuatie voorafgaand aan de Slag om Arnhem (17-26 september 1944) belandden veel Arnhemse burgers op de Veluwe.¹³⁴ Ook Jacobs van den Hof verliet halsoverkop zijn atelier en kwam als evacuee in Garderen terecht.¹³⁵ Bij de Slag om Arnhem in september 1944 lag het atelier in de frontlinie.¹³⁶ In de lege en gedeeltelijk verwoeste stad Arnhem, vonden ondertussen een door de Duitsers georganiseerde plundering en massale roof plaats uit kerken, musea en particuliere panden.¹³⁷ Naar aanleiding hiervan zette het Departement van Opvoeding, Wetenschap en Kultuurbescherming een plaatselijke kunstbeschermingsploeg aan het werk.¹³⁸ Op verzoek van de eigenaren bracht men

¹²⁸ Leo Braat, 'Gijs Jacobs van den Hof', in: *idem, Uit de werkplaatsen der beeldhouwers*. M. Andriessen, J. Bronner, F.J. van Hall, G. Jacobs van den Hof, H. Krop, J. Rüdecker, L.H. Sondaar en H. Wezelaar (Amsterdam 1942) 44-52.

¹²⁹ Jan Teeuwisse, *Han Wezelaar Statuaire* (Zwolle 2003) 130.

¹³⁰ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 42.

¹³¹ *Ibidem*, 30, 32.

¹³² http://www.biografischwoordenboek gelderland.nl/bio/6_Johan_van_der_Woude. Tevens: Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 31.

¹³³ Claartje Wesselink, *De kunstenaars van de Kultuurkamer: Geschiedenis en herinnering* (doctoraalscriptie UvA 2014) 165-166.

¹³⁴ Bob Roelofs, *Vernieling en vernieuwing. De wederopbouw van Arnhem 1945-1964* (1995 Utrecht) 14.

¹³⁵ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 30, 32.

¹³⁶ Roelofs, *Vernieling en vernieuwing*, 15.

¹³⁷ P. Dijkerman, 'Tweede Wereldoorlog', in: M.H. van Meurs en H.C. van Bommel (et al), *Arnhem in de twintigste eeuw* (Utrecht 2004) 190-195.

¹³⁸ Gelders Archief, T-1557 Documentatiecollectie Tweede Wereldoorlog I-283 Kunstbescherming. Tevens: Gemeente Arnhem, *Arnhem herrijst* (juli 1946) 4.

onder moeilijke omstandigheden vanaf oktober 1944 kunstwerken in veiligheid uit de verlaten panden.¹³⁹ In februari 1945 was het woonhuis van de beeldhouwer aan de Jansbuitensingel te Arnhem aan de beurt. Vanonder de ingestorte plafonds redde men enkele schilderijen en een houten beeld van een naakte vrouwenfiguur.¹⁴⁰ Een maand later viste de reddingsploeg uit de kelder die volstond met water, met behulp van een hondenmand (!) enkele bronzen beeldjes op.¹⁴¹ Op 26 maart 1945 kreeg de beeldhouwer in Garderen bericht dat een reddingsploeg zijn atelier aan de Broekstraat had bereikt. Tot zijn grote geluk werd zijn daar nog aanwezige inventaris veiliggesteld, te weten bronzen en kalkstenen beelden, marmeren plaquettes, boeken, glas in lood, een puncteermachine en gereedschappen.¹⁴² Het journaal van de inspecteur van de kunstbescherming vermeldt dat enkele beelden waren beschadigd omdat deze door militairen als dekking waren gebruikt, andere waren beklad. Meerdere beelden waren gestolen, waarvan er één werd achterhaald. Op 27 maart 1945 transporteerde een vrachtwagentje de kunstvoorwerpen uit het woonhuis naar kasteel De Cannenburgh in het Gelderse Vaassen. Ook de geredde inventaris van het atelier ging naar het kasteel.¹⁴³ Bij de bevrijding in de maanden april en mei 1945 werd er rondom het atelier opnieuw zwaar gevochten.¹⁴⁴

Na de bevrijding was de beeldhouwer op 25 mei 1945 weer in Arnhem aanwezig.¹⁴⁵ De autoriteiten ontvingen zijn dringende verzoek om teruggave van zijn gereedschap. Toch moest de beeldhouwer tot 27 augustus wachten tot hij dit bij De Cannenburgh kon ophalen.¹⁴⁶ Ten slotte bracht men de inventaris op 13 en 14 september 1945 terug naar het atelier van Jacobs van den Hof, dat fors beschadigd was.¹⁴⁷ Medio 1946 vroeg Gijs Jacobs van den Hof een gemeentelijke vergunning aan voor het herstel van zijn atelier.¹⁴⁸ Hij ontving een vergunning om het atelier door een aannemer te laten herstellen en uitbreiden teneinde 'daarin keramische producten te vervaardigen'.¹⁴⁹ Dit werd in de loop van 1947 gerealiseerd (afbeelding 13).¹⁵⁰

¹³⁹ T-1557 I-88 Verslagen van het hof van de Dienst Rijksinspectie Kunstbescherming roerende goederen Arnhem aan de Rijksinspecteur Kunstbescherming voor de gebieden welke geen contact met 's Gravenhage hebben oktober 1944-1946, Journaal van de plaatselijke Inspecteur van de Stichting Kunstbescherming, Mr. F.W. van der Haagen, 2 oktober 1944.

¹⁴⁰ Gelders Archief, T-1557 I-88 Journaal Inspecteur Stichting Kunstbescherming, Mr. F.W. van der Haagen, 14-02-1945.

¹⁴¹ Gelders Archief, T-1557 I-88 Journaal F.W. van der Haagen, 23 maart 1945.

¹⁴² Gelders Archief, T-1557 I-88 Journaal F.W. van der Haagen, 26 maart 1945.

¹⁴³ Gelders Archief, T-1557 I-88 Journaal F.W. van der Haagen, 27 maart 1945. Het overzicht van op kasteel De Cannenburg bewaarde kunstvoorwerpen, ontleende Van der Haagen aan een rapport d.d. 26-03-1945 van de heer Bierens de Haan.

¹⁴⁴ Gemeente Arnhem, *Arnhem herrijst* (juli 1946) 19.

¹⁴⁵ Gelders Archief, T-1557 I-88 Journaal Inspecteur Stichting Kunstbescherming, Mr. F.W. van der Haagen, 25 mei 1945.

¹⁴⁶ Gelders Archief, T-1557 I-88 Journaal F.W. van der Haagen, 27 augustus 1945.

¹⁴⁷ Gelders Archief, T-1557 I-88 Journaal F.W. van der Haagen, 14 september 1945.

¹⁴⁸ Gelders Archief T-2197 I-1259, brief Gijs Jacobs van den Hof brief d.d. 13 juni 1946 aan College van B&W inzake Principebeslissing. Het woonhuis bevond zich aan de Jansbuitensingel 14.

¹⁴⁹ Gelders Archief T-2197 I-1259, brief Bouwtoezicht en Woningvoorziening Arnhem d.d. 15 augustus 1946 aan College B&W.

¹⁵⁰ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, inventaris, doos 2, K. van Doorn's Bouwbedrijf Arnhem Herstel atelier begroting en overeenkomst 4 maart 1947, onder goedkeuring van het College voor de Wederopbouw.



13. Fotograaf onbekend, *Gijs Jacobs van den Hof voor zijn herstelde en uitgebreide atelier Broekstraat 20 Arnhem, 1947*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.

3.5 Het atelier in dienst van de wederopbouw

Het trauma van de voorbije oorlog leidde in heel Nederland tot een golf van opdrachten voor oorlogsmonumenten. Voor Arnhem en omstreken was dit een bovengemiddeld aantal omdat de behoefte aan gedenken hier groot was vanwege de verwoestingen door de Slag om Arnhem.¹⁵¹ Zo werden uiteindelijk in Arnhem 45 grote en kleinere oorlogsmonumenten en gedenktekens geplaatst.¹⁵² Om wildgroei tegen te gaan en de kwaliteit van de gedenktekens te waarborgen, werd op aandringen van de NKvB op 15 januari 1946 de *Commissie van advies voor de oorlogs- of vredesgedenktekens in de provincie Gelderland* opgericht. Als afgevaardigde van de NKvB werd Jacobs van den Hof betrokken bij het vraagstuk hoe de herinnering aan de oorlog te bewaren. De vervaardiging van een centraal oorlogsmonument door Jacobs van den Hof zou enkele jaren beslagleggen op het atelier. Daarom adviseerde hij het gemeentebestuur tijdelijk een beschadigde zuil van het verwoeste Paleis van Justitie als monument op te richten. Het uiteindelijk door Jacobs van den Hof geproduceerde bevrijdingsmonument *Mens tegen macht* bij de Eusebiuskerk werd in 1953 onthuld (afbeelding 14).¹⁵³

¹⁵¹ Han Lörzing, 'Wederopbouw als stijl', in Marlies Hummelen (red.) en Han Lörzing, *De weg van de wederopbouw: van Rhenen tot Arnhem, het bouwen en de tijdgeest. De Wederopbouw in Gelderland 1940-1965* (Arnhem 2016) 20.

¹⁵² Website Studio Diender, <https://studiodi.home.xs4all.nl/MonumentenNW.pdf>

¹⁵³ H. Chr. van Bommel, 'Cultuur', in: M.H. van Meurs en H.C. van Bommel (et al), *Arnhem in de twintigste eeuw* (Utrecht 2004) 305.



14. Fotograaf onbekend, *Onthulling van het Oorlogsmonument door Koningin Juliana*, 17 september 1953, bron: Henk Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof (1889-1965) beeldhouwer* (monografie met oeuvrecatalogus bij de overzichtstentoonstelling in Museum Arnhem - Overveen 1995).

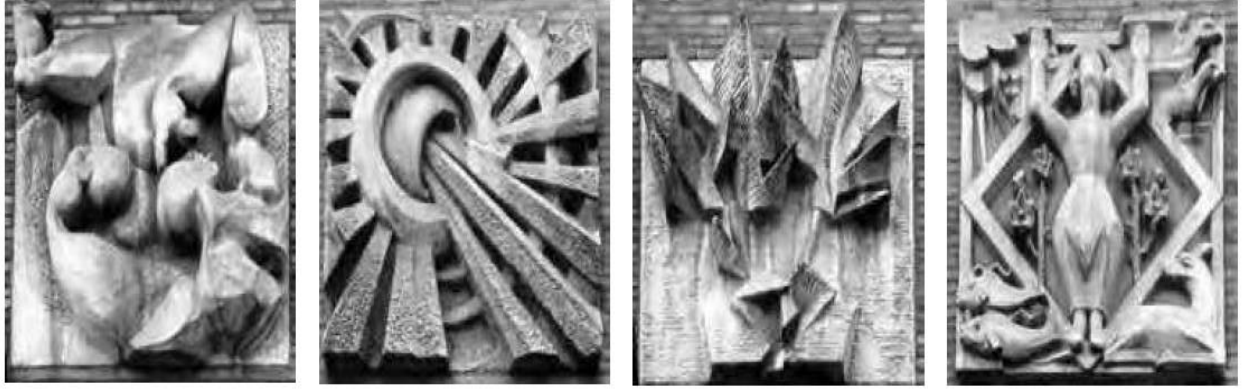
Ook tijdens de wederopbouw werd beeldhouwwerk geïntegreerd in de architectuur. De overheid stimuleerde dit in 1951 met het invoeren van de procentageregeling. Daarbij werd voor de aankleding van publieke gebouwen 1 of 1,5% van de nieuwbouwsom voor kunst gereserveerd.¹⁵⁴ Een voorbeeld was de herbouw (1950-1954) van het verwoeste Provinciehuis van Gelderland. In samenwerking met de architect Jo Vegter ontwierp de kunsthistoricus Bram Hammacher het decoratieschema. Hij betrok Gijs Jacobs van den Hof bij het deelproject van de binnenplaats. Hier zette Jacobs van den Hof de expertise die hij in zijn atelier opbouwde, in als adviseur voor het beeldhouwprogramma. De ellende van de Slag om Arnhem maar ook de hervatting van het stedelijk leven werden weergegeven in friezen en betonplastieken. Na enige tijd trok Jacobs van den Hof zich echter terug als supervisor, omdat hij niet wilde fungeren als stootblok tussen de opdrachtgever en zijn collega-beeldhouwers.¹⁵⁵ Die stonden onder druk omdat zij slechts zes maanden kregen voor de uitvoering.¹⁵⁶ Een voorbeeld van een particulier project in de wederopbouwperiode is een viertal kalkstenen gevelreliëfs aan het CAMIZ-gebouw (Coöperatieve Melkinrichting en Zuivelfabriek) die Jacobs van den Hof in 1954 in samenwerking met drie oud-leerlingen in zijn atelier vervaardigde (afbeelding 15).¹⁵⁷

¹⁵⁴ Koopmans, *Muurvast en gebeiteld*, 257-258.

¹⁵⁵ Bob Roelofs, *Huis der Provincie. Het 'kasteel' op de Markt in Arnhem* (Utrecht 2008) 16-17, 35.

¹⁵⁶ Rijk van Rotterdam, 'Huis der Provincie Gelderland', in: *Bouwkunst* 9 (1994) ongenummerd.

¹⁵⁷ Theo van Haren, *De architect G. Feenstra en de Coberco fabriek in Arnhem. Een verkenning van de architectuur van een zuivelfabriek en haar architect* (masterscriptie RU Nijmegen 2006) 1, 2, 41, 43, 46.



15. Fotograaf onbekend, v.l.n.r. John Grosman, *Chaos*, Ab Diekerhof, *Zonnekracht*, Jan Teulings, *Ordering*, Gijs Jacobs van den Hof, *Voltooiing*, 1954, kalksteen, elk 90 x 90 cm, bron: scriptie Theo (T.J.M.) van Haren.

Medio 1960 begon de beeldhouwer met zijn laatste grote kunstwerk voor de stad. Dit werd een ruitersstandbeeld als eerbetoon aan het *Korps Rijdende Artillerie*. Het standbeeld werd de blikvanger op het Gele Rijdersplein dat tegen het einde van de jaren 1950 aangelegd was op de plek waar sinds 1881 de *Gele Rijders* waren gehuisvest. Met de opbrengst van een inzamelingsactie onder de Arnhemse bevolking en met een gemeentelijke bijdrage, werd het bronzen standbeeld van 2.70 meter hoog opgericht.¹⁵⁸ De uitvoering van dit *pièce de résistance* dat 60.000 gulden kostte, domineerde drie jaar lang de werkzaamheden op het atelier.

3.6 Ontmanteling

Na het overlijden van Gijs Jacobs van den Hof in 1965 werd het atelier ontruimd. Uit de rommelhoop die ter vernietiging klaarlag, wist een buurjongen nog een gipsen mal van het ruitersstandbeeld *De Gele Ridder* te redden. Deze stak uit de berg afval die moest worden afgevoerd. Dit allerlaatste fragment dat het atelier verliet, werd geschonken aan het *Korps Rijdende Artillerie*.¹⁵⁹ Na de sloop van het atelier werd het vrijgekomen perceel onderdeel van het PGEM-complex, dat zo lang het uitzicht vanuit het atelier had bepaald.

3.7 Conclusie

Gijs Jacobs van den Hof had de intrinsieke behoefte om beeldhouwwerken te creëren en als kunstenaar samen met anderen te werken aan een gemeenschappelijk ideaal. Het atelier aan de Broekstraat was het intermediair waar de kunstzinnige vraag en het aanbod al dan niet fysiek samen kwamen. Tussen de kunstenaar en de gemeente Arnhem ontstond een langdurige samenwerking. Deze wisselwerking

¹⁵⁸ Gelders Archief T-2199-I-1.854.13, Secretarie Gemeente Arnhem, Beschikbaar stellen van gelden voor het aanschaffen van beeldhouwwerken. Overzicht van beschikbare middelen en van lopende verplichtingen ter zake aankoop beeldhouwwerken, overzicht Afd. Financiën Gemeente Arnhem d.d. 22-08-1960, No. 2389/4.

¹⁵⁹ Harry van der Ploeg, 'Gipsen bovenlijf Gele Ridder gered van afvalberg. Cees Baars schenkt mal van bronzen beeld aan Museum Korps Rijdende Artillerie', in: *De Gelderlander*, 27 februari 2018.

begon reeds bij het indienen en honoreren van de aanvraag om aan de Broekstraat een atelier te vestigen. Andersom was de stad Arnhem voor de kunstenaar cruciaal, doordat de stedelijke ruimte hem van inspiratie voorzag. Als stadsbeeldhouwer reageerde hij op de bedrijvigheid en gebeurtenissen in de stad. Daarbij speelde zijn atelier de essentiële rol om de wisselwerking met de stad te realiseren. In deze werkplaats immers ontwierp en realiseerde hij belangrijke kunstwerken voor de publieke ruimte. Ondertussen creëerde Jacobs van de Hof ook kunstwerken in opdracht voor bedrijven, overheden en particulieren in Arnhem en elders in Nederland. Nader onderzoek kan duidelijk maken of en in hoeverre de opdrachtgevers ook op het atelier kwamen. Naast zijn docentschap en het werken in opdracht, hield Jacobs van den Hof nog tijd over om zijn vrije werk te maken. In dit hoofdstuk kwamen zijdelings reeds elementen van de vier essentiële functies van het atelier aan bod. In het volgende hoofdstuk wordt de economische functie van het atelier besproken.

4 De economische functie van het atelier

*‘t Was moeilijk in het begin, zo ineens zelfstandig
zonder al die bazen en zonder weekloon.’¹⁶⁰*

Inleiding

In dit hoofdstuk wordt de economische functie van het atelier van Jacobs van den Hof geanalyseerd. Daarbij worden de processen nagegaan zoals die zijn omschreven in de onderzoeksmatrix. Eerst volgt een beschrijving van het pand en de inrichting. Vervolgens komen de bedrijfsvoering inclusief de inkomsten en uitgaven aan bod alsmede de planning en organisatie. Daarna worden de werkomstandigheden en het arbeidsethos van de beeldhouwer toegelicht. Tenslotte worden de medewerkers c.q. leerlingen voorgesteld en volgt een beschrijving van de fotografie als onderdeel van de economische functie van het atelier, gevolgd door de conclusie.

4.1 Exterieur pand Broekstraat

In 1949 bezocht de journalist Corry Ribbius het atelier van Jacobs van den Hof voor een interview. Zij kenschetste het als ‘een grijs houten gebouw dat van buiten wel iets van een directieket weg heeft’ (afbeelding 13).¹⁶¹ Toch was het pand herkenbaar als een beeldhouwpraktijk, doordat de kunstenaar het toegangsportaal markeerde met twee sculpturen op consoles aan weerszijden van de loodsdeuren. Rondom het gebouw stonden grondstoffen zoals tonnen met klei en chemicaliën, planken en balken, en kolen om de oven te stoken. Ook lagen er gipsmallen van kunstwerken op het terrein (afbeelding 9). De natuursteen die Jacobs van den Hof gebruikte, kwam rechtstreeks van zijn buurman van de naast gelegen steenhouwerij, zodat hij zelf geen voorraad hoefde aan te houden.

Nadat Jacobs van den Hof in 1926 het atelier liet bouwen, werd de ruimte al in 1928 uitgebreid.

Volgens de uitbreidingsplattegrond waren in 1928 de afmetingen van het atelier 12 x 7 meter, hetgeen neerkomt op een oppervlakte van 84 m².¹⁶² Met de herbouw in 1947 werd het oorspronkelijke atelier uitgebreid met 152 m² tot een totale oppervlakte van 236 m² (± 31 x 8 meter).¹⁶³

¹⁶⁰ Leo Braat, ‘Gijs Jacobs van den Hof’, 46.

¹⁶¹ Corry Ribbius, interview Gijs Jacobs van den Hof, *Gelderland in Woord en Beeld*, nr. 14, 9 april 1949.

¹⁶² Gelders Archief, Secretarie Arnhem T-2197, ingekomen 24 september 1928, No. 78/554, Bouwtoezicht 25 september 1928, No. 1/2043

¹⁶³ Archief Stichting Museum Jacobs van de Hof, bouwtekening herbouw 1947.

4.2 Interieur van het atelier

Gijs Jacobs van den Hof betrad het atelier door de kleine toegangsdeur naast de twee grote loodsdeuren. Door deze industriële deuren werden grote brokken steen naar binnen getakeld en daarlangs verlieten gereedgekomen monumenten de werkplaats. Via het toegangsportaal kwam Jacobs van den Hof in een ruimte met hoge wanden. Het dak met schuin omhoog naar de nok toelopende dakramen, gaf het voor de beeldhouwer zo dierbare “bovenlicht” dat schaduwen rondom het kunstwerk voorkwam. In de open ruimte keek de beeldhouwer rechtstreeks omhoog richting het elf meter hoge dak. De wanden die geen ramen bevatten, hadden een houten, geluiddempende betimmering. De vloer bestond uit houten blokjes, gelegd met de kopse kant naar boven in visgraatmotief. Dit was gebruikelijk voor een beeldhouwatelier vanwege de demping die shade voorkwam aan vallend gereedschap. In het atelier stond een grote kachel die werd gebruikt om gereedschap te smeden en bevrozing voorkwam van materialen en kleimodellen. Het atelier telde verschillende ruimtes: de werkruimte, een gipskamer annex ovenruimte en een bergplaats, die door gordijnen waren afgescheiden. Zo kon Jacobs van de Hof het atelier desgewenst verkleinen of vergroten. Modellen konden zich eventueel achter de gordijnen verkleden. Verspreid over alle wanden van het atelier hingen posters, ontwerptekeningen en spiegels. Tevens hingen er kunstobjecten van Jacobs van den Hof zoals plaquettes en kariatiden. Verder stonden tegen de wanden reliëfs en andere ornamenten. Er hingen boekenplanken en een wandkastje waar Gijs Jacobs van den Hof zijn zelfgemaakte penningen bewaarde. Op wandplanken en in nissen stonden kleine sculpturen en portretbustes uitgesteld. Tegen een wand van het atelier had Gijs Jacobs van den Hof een verzameling van beeldhouwwerken gemaakt die gereed waren of die hij onderhanden had. Verspreid over de vloer stonden sokkels met allerlei kunstwerken in wording. Het sobere en functioneel ingerichte atelier bevatte verder geen meubelstukken of andere persoonlijke bezittingen van de beeldhouwer. In 1962 bracht de fotograaf van het gemeentearchief Arnhem de beeldhouwer met het kunstwerk *De Gele Ridder* vanuit verschillende posities in beeld. Omdat op die foto's ook de inrichting van het atelier rondom in beeld kwam, valt hieruit de toenmalige inrichting van het atelier af te leiden (afbeeldingen 16 t/m 19). Het atelier lijkt speciaal voor de fotosessie te zijn opgeruimd.



16. Fotograaf gemeentearchief Arnhem, *De Beeldhouwer Gijsbert Jacobs van den Hof aan het werk aan het beeld 'De Gele Ridder'*, april 1962.
bron: Gelders Archief T-1583 Kaartenverzameling Rijksarchief in Gelderland I-8684.



17. Fotograaf gemeentearchief Arnhem, *De Beeldhouwer Gijsbert Jacobs van den Hof aan het werk aan het beeld 'De Gele Ridder'*, april 1962, bron: Gelders Archief T-1583 Kaartenverzameling Rijksarchief in Gelderland I-8684.



18. Fotograaf gemeentearchief Arnhem, *De Beeldhouwer Gijsbert Jacobs van den Hof aan het werk aan het beeld 'De Gele Ridder'*, april 1962, bron: Gelders Archief T-1583 Kaartenverzameling Rijksarchief in Gelderland I-8684.



Gijsbert Jacobs van den Hof aan het werk aan het beeld 'De Gele Ridder', april 1962, bron: Gelders Archief T-1583 Kaartenverzameling Rijksarchief in Gelderland I-8684.

4.3 Inventaris en attributen

In het atelier stonden tafels met gereedschappen en op zijn tekentafel gaf Jacobs van den Hof de eerste aanzet tot zijn beeldhouwwerken. Tussen de gereedschappen lag een voorbeeldvoet (afbeelding 21) zoals er ook voorbeeldhanden aan de wand van het atelier hingen (afbeelding 20).



20. Fotograaf onbekend, *voorbeeldhand*, tussen 1947-1953
Bron: Stichting Museum Jacobs van den Hof.



21. Fotograaf onbekend, *voorbeeldvoet*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof



22. Fotograaf onbekend, *werkbokken en draaitafels*,
bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.

Ook waren er meerdere draaitafels en werkbokken aanwezig (afbeelding 22). Verder stonden er een grote trap en een steiger. In de ruimte hingen katrollen om objecten te takelen. Er stond een grote spiegel die tijdens het beeldhouwen werd gebruikt. Zoals Jacobs van den Hof aan zijn studenten leerde: ‘Je moet het beeld van duizend kanten kunnen bekijken’. Tot slot zijn op atelierfoto’s ook de door Gijs Jacobs van den Hof gebruikte grondstoffen te zien, zoals tonnen gevuld met klei, was en chemicaliën.¹⁶⁴

4.4 Monogramstempels

Een onderdeel van de inventaris waren de monogramstempels waarmee de kunstenaar zijn signatuur op het kunstwerk plaatste. Hiervan ontwierp Jacobs van den Hof er door de jaren heen in ieder geval vijf verschillende (afbeelding 23).

				
1911/1912	1916	jaren 1920	1929	datering onbekend

23. Gijs Jacobs van den Hof, *overzicht monogrammen*
bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof

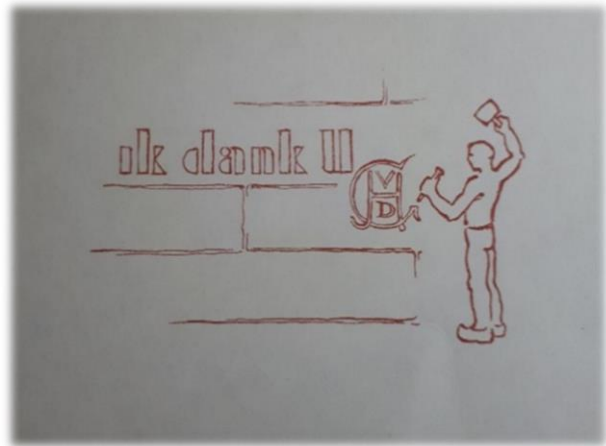
Met het plaatsen van het monogramstempel rondde de beeldhouwer de eindfase van het maakproces af: het kunstwerk stond op het punt het atelier te verlaten. Door te signeren onderscheidde de kunstenaar zich als individuele kunstenaar. Uiteindelijk liet hij met het merkteken zijn spoor achter. Dit bleek belangrijk voor de pedigree van zijn kunstwerken, om te achterhalen welke route de beelden aflegden en hoe deze elders terechtkwamen. Voorts verkreeg het kunstwerk door het monogrammeren een economische waarde. Het monogram toonde de authenticiteit aan (in de zin van herkomst en echtheid) waarmee het kunstwerk (in de kunsthandel) aan Jacobs van den Hof kon worden toegeschreven en op de juiste waarde kon worden getaxeerd. Naast de monogrammen ontwierp Jacobs van den Hof in elk geval twee pictogrammen waarmee hij zichzelf als beeldhouwer presenteerde

¹⁶⁴ Leo Braat, ‘Gijs Jacobs van den Hof’, 47, 50 en 51.

Hieruit spreekt de trots op zijn professie. Zijn opdrachtgevers ontvingen bij hun nota een kaartje met een pictogram, waarmee Jacobs van den Hof het aankoopproces afrondde (afbeeldingen 24 en 25).¹⁶⁵



24. Jacobs van den Hof, *pictogram 1*,
bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof



25. Jacobs van de Hof, *pictogram 2*,
bron: Archief Stichting Museum Jacobs van de Hof

4.5 Bedrijfsvoering

Helaas ging de vooroorlogse administratie van Gijs Jacobs van den Hof grotendeels verloren bij de Slag om Arnhem in september 1944. Vanaf de periode 1947 tot 1965 gaven de facturenmappen en accountantsrapporten inzicht in de zakelijke aspecten van zijn artistieke productie.¹⁶⁶ Uit de accountantsrapporten bleek dat Gijs Jacobs van den Hof meerdere inkomstenbronnen had, namelijk de opbrengsten van de (monumentale) projecten die hij voor zijn opdrachtgevers uitvoerde alsmede de bedragen die hij ontving voor het vrije werk dat hij in zijn atelier vervaardigde. Dit vrije werk werd aangekocht door musea, de overheid en particulieren via kunsthandels en tentoonstellingen. Het is (nog) niet bekend of de opdrachtgevers (ook) op het atelier kwamen. Nader onderzoek zou dit kunnen ophelderen. Daarnaast verwierf de beeldhouwer van 1921 tot 1953 inkomen als dag- en avonddocent bij Kunstoefening. Na zijn pensionering als docent zette Jacobs van den Hof zijn beeldhouwpraktijk voort.

4.6 Baten en lasten

Zoals Mayken Jonkman beschreef, heeft de economische functie van het atelier doorgaans te maken met het spanningsveld van kunstenaars zoals Jacobs van den Hof, die *l'art pour l'art* willen maken

¹⁶⁵ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, doosje met monogramstempels.

¹⁶⁶ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, doos 1, Kasboek 25-04-1946 t/m 05-06-1963. Facturen van leveranciers, atelierinventaris, steenhouwerij, transportbedrijf, doos 2, Facturen ingekomen 1950-1960. Doos 2, Rapportage Accountantskantoor Weijers Arnhem 1948 t/m 1965/66.

maar ook inkomsten nodig hebben.¹⁶⁷ Uit de accountantsrapporten blijkt grosso modo dat zijn atelier kostendekkend werkte en dat er vrijwel geen winst werd gemaakt. De verwarming en verlichting plus de aanschaf van gereedschappen slokten een groot deel van het budget op. Daarnaast waren er onder andere onkosten voor beroepskleding, medewerkers, modellen en fotografie.¹⁶⁸ Interessant zijn de facturen van het transportbedrijf, die een beeld geven van de route die kunstwerken aflegden naar tentoonstellingen en retour naar het atelier. Deze facturen documenteren de afmetingen en het loodzware gewicht van de monumentale beeldhouwwerken die tot wel tot vier ton wogen. Hiervoor bracht het transportbedrijf extra mankracht in rekening om de objecten uit het atelier te takelen en te verplaatsen.¹⁶⁹ Bij grote opdrachten zoals het oorlogsmonument *Mens tegen macht* nam Jacobs van den Hof een ateliermedewerker aan, waarvoor loon en sociale lasten werden afgedragen.¹⁷⁰ Nauwe samenwerking bestond er met de steenhouwerij die op het naastgelegen terrein gevestigd was. Hier had Jacobs van den Hof onder andere marmer, travertien en kalksteen voor het uitkiezen. De gekloofde of gezaagde fragmenten werden rechtstreeks naar zijn atelier gerold. Daarnaast leverde de steenhouwer bijpassende sokkels en bood hulp bij voorbereidend hakwerk en polijsten.¹⁷¹

Qua inkomsten bracht de atelierproductie op zichzelf onvoldoende op, reden waarom Jacobs van den Hof zijn werk als kunstenaar met het docentschap combineerde. Bij de kennismaking met zijn leerling John Grosman meldde deze dat hij beeldhouwer wilde worden. Hierop reageerde Jacobs van den Hof met: 'Beeldhouwer worden? Ja, als je het beslist niet laten kunt, dan moet het maar. Maar bedenkt wel: als je geld wil verdienen, word dan maar liever iets anders.'¹⁷² Op de vraag hoe hij het leraarschap beschouwde, vertelde hij tijdens een interview: 'Prettig en prettig is twee. Het lesgeven op zich wel, als ik er eenmaal ben, doe ik het graag. Maar vaak is het moeilijk los te breken uit mijn atelier, wanneer ik juist aan iets bezig ben. Maar ziet u, mijn betrekking aan Kunstoefening stelt me financieel in staat, me in mijn vrije werk uit te leven.'¹⁷³ Geplaatst binnen de toenmalige conjunctuur, blijkt dat Jacobs van den Hof in de eerste helft van het interbellum al profiteerde van de snelle

¹⁶⁷ Mayken Jonkman, 'Couleur Locale', 13-37.

¹⁶⁸ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, Doos 2, Rapportage Accountantskantoor Weijers Arnhem 1948 t/m 1965/66.

¹⁶⁹ Archief Museum Jacobs van den Hof, doos 2, ordner Facturen betaald, Factuur Van der Berg Transporten Arnhem d.d. 6 april 60, transport beeldhouwwerken van Arnhem naar Utrecht Brigittenstraat 4, idem 6 mei 1960 met 1 man extra hulp, factuur 24 sept 1954 transport van een beeldhouwwerk van Frederiksplein A'dam naar Broekstraat Arnhem, factuur 11 juni 1951, op apr 25/26 verzetsmonument vervoerd van Arnhem naar Balkbrug met 1 man extra 4000 kg.

¹⁷⁰ Arnhemsch Accountantskantoor, *Inkomstenberekening over het jaar 1952 van de weled. Heer G.J. Jacobs van den Hof te Arnhem*, Dossier 2177 d.d. 22 april 1953.

¹⁷¹ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, doos 2, facturen 1949-1960 Steenhouwerij Meijer voorheen R. v. Dijk Jr., Broekstraat 18 Arnhem. De steenhouwerij was al gevestigd op het industrieterrein toen Jacobs van den Hof zich ernaast vestigde in 1926.

¹⁷² Rijnhart, *Gijs Jacobs van den Hof en Pater Gerard Mathot C.S.S.R.*, 44.

¹⁷³ Corry Ribbius, 'Interview Gijs Jacobs van den Hof', *Gelderland in Woord en Beeld*, nr. 14, 9 april 1949.

modernisering van de stad. Hij produceerde diverse objecten voor Openbare Werken (afbeelding 26).¹⁷⁴ Ook hakte hij gevelbeelden voor nieuwe schoolgebouwen.¹⁷⁵



26. Gijs Jacobs van den Hof, *Het wapen van Arnhem in de Schelmse Brug*, 1923, bron: Gelders Archief T-1501-04 Kaartenverzameling Rijksarchief in Gelderland I-13156.

Toen Jacobs van den Hof zich aan de Broekstraat vestigde, ontving hij van bedrijven opdrachten om sculpturen te maken die hun missie uitbeeldden. Zo stond het atelier rond 1927-1931 volgestouwd met de objecten voor het decoratieprogramma van het Vesta pand (zie paragraaf 2.2). Tijdens de grote economische crisis vanaf 1929 bleef het atelier regelmatig opdrachten ontvangen, hoewel deze onvoldoende inkomsten voor Jacobs van den Hof opleverden, zoals blijkt een enquête van de NKvB uit 1932.¹⁷⁶ Alleen tussen 1933 t/m 1936 werden er in het atelier geen grote opdrachten uitgevoerd. In de jaren 1937-1939 werkte de kunstenaar aan bouwbeeldhouwwerken voor de Heidemaatschappij en de nieuwe schouwburg.

Uiteraard had de Tweede Wereldoorlog een remmende werking op de inkomsten. Het atelier werd tot september 1944 benut voor vrij werk, maar Jacobs van den Hof nam na 1942 geen overheidsopdrachten meer aan. Daarna had de oorlogsschade grote impact op het atelier. De herbouwen en reparatiekosten in 1947 bedroegen meer dan drieduizend gulden waarbij ook vernielde gordijnen en gereedschappen werden vervangen.¹⁷⁷ Dat zijn (vak-)literatuur een onmisbaar onderdeel van het atelier vormde, blijkt uit het feit dat zijn boeken het eerst in 1946 werden hersteld en vervangen.¹⁷⁸ De

¹⁷⁴ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 32-22. Decoraties voor De Schelmse Brug, Park Sonsbeek, een school in het Rode dorp en twee scholen op de Geitenkamp in Arnhem.

¹⁷⁵ Ibidem, 32.

¹⁷⁶ Ibidem, 102.

¹⁷⁷ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, Arnheemsch Accountantskantoor, Inkomstenberekening over het jaar 1949 van de weled. Heer G.J. Jacobs van den Hof te Arnhem, Dossier 2177.

¹⁷⁸ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, Arnheemsch Accountantskantoor, Inkomstenberekening over het jaar 1946 van de weled. Heer G.J. Jacobs van den Hof te Arnhem, Dossier 2177 d.d. 10 januari 1947. (2/3 herstel oorlogsschade 532,05, 1/3 nieuw gekocht voor 177,00).

hervatting van zijn atelierproductie in 1947 luidde in persoonlijk en in financieel opzicht de meest zorgeloze periode van zijn leven in.¹⁷⁹ Met de aan hem verstrekte wederopbouwgeden bekostigde Jacobs van den Hof in 1950 nieuw tekenmateriaal, een elektrische hamer, losse gereedschappen, een draaischijf en atelierverslichting.¹⁸⁰ Tijdens de wederopbouwperiode kwam er namelijk een toevloed aan werk omdat de vraag naar kunstwerken enorm steeg.

4.7 Omlooptijd, planning en tijdsdruk

Wat betreft het aantal opdrachten had Jacobs van den Hof gemiddeld een of twee opdrachten voor bouwbeeldhouwwerk en/of monumenten tegelijk onder handen. Het maakproces van grote objecten vergde doorgaans een periode van twee tot drie jaar. Tussendoor maakte de beeldhouwer vrij werk dat voornamelijk bestond uit statuettes die hij op (verkoop-)tentoonstellingen toonde. Daarnaast voerde hij kleinere opdrachten uit, zoals die voor plaquettes, penningen en portretbustes. Volgens Henk Scheerder werden dit door beeldhouwers ook wel *potboilers* genoemd, opdrachten waarvan ‘de schoorsteen bleef roken’. Het verzorgen van onderwijs en/of het geven van privélessen diende voor beeldhouwers eveneens als *potboiler*, zoals bleek uit een enquête van de NKvB in 1932 waarbij ongeveer een kwart van de 64 toenmalige leden het lesgeven als aanvullende verdienste opgaf.¹⁸¹

Vanwege de omlooptijd liep de kunstenaar tegen beperkingen op. Jacobs van den Hof werkte het liefst aan zijn vrije sculpturen, die hij onder andere voor tentoonstellingen instuurde. Daarentegen werd bij aangenomen werk een tijdslimiet door de opdrachtgever bedongen. Dit legde druk op de planning van het atelier en stelde de zenuwen van de beeldhouwer op de proef. Een voorbeeld is de realisatie van het standbeeld *De Gele Ridder* (1960-1963) voor de gemeente Arnhem.¹⁸² Al voor het geconcipieerd werd, was het onderwerp van discussie. De toenmalige directeur van het Gemeentemuseum Bram de Lorm adviseerde burgemeester Chris Matser om de opdracht niet aan Jacobs van den Hof te gunnen, omdat hij niet de juiste beeldhouwer was voor een ruitersstandbeeld. Ook kringen rondom de kunstenaar raadden hem af zich aan een dergelijk project te wagen. Desondanks zette Matser zijn zinnen op Jacobs van den Hof, die eerder in 1937 het standbeeld *De Nederlandse Leeuw* voor het Nationaal Park 1813 had gemaakt¹⁸³ en als stadsbeeldhouwer voor Arnhem het verzetsmonument *Mens tegen macht* (1953) en de *Airborne-plaquette* (1953) maakte.¹⁸⁴

¹⁷⁹ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (doctoraalscriptie) 19, 53.

¹⁸⁰ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, Arnhem'sch Accountantskantoor, Inkomstenberekening over het jaar 1950 van de wed. Heer G.J. Jacobs van den Hof te Arnhem, Dossier 2177 d.d. 10 januari 1947. (Aanvullende bijdrage wederopbouw 771,40).

¹⁸¹ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (doctoraalscriptie) 54. Zie tevens: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/potboiler>.

¹⁸² Gelders Archief T2199-II.854.13, Secretarie gemeente Arnhem, *Beschikbaar stellen van gelden voor het aanschaffen van beeldhouwwerken. Overzicht van beschikbare middelen en van lopende verplichtingen ter zake aankoop beeldhouwwerken*, overzicht Afd. Financiën Gemeente Arnhem d.d. 22 augustus 1960, No. 2389/4.: ‘.. Gijsbert Jacobs v.d. Hof, beeld De Gele Ridder.

¹⁸³ ‘Programma van herdenking 150 jaar koninkrijk’, *De Volkskrant*, 25 november 1963.

¹⁸⁴ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 53-54.

In 1962 was het gipsmodel gereed, maar de beeldhouwer was er niet gelukkig mee.¹⁸⁵ Toen hij de gemeenteraadsleden op het atelier ontving om het ontwerp te inspecteren, bestempelden zij dit inderdaad als saai en houterig.¹⁸⁶ Helaas kwam de beeldhouwer in tijdnood en kon hij geen nieuw ontwerp meer maken, want de onthulling stond gepland in het herdenkingsjaar van het Koninkrijk in 1963.¹⁸⁷ Teruggeven van de opdracht was geen optie vanwege het voorschot dat de beeldhouwer had ontvangen.¹⁸⁸ Jacobs van den Hof riep de assistentie in van collega-beeldhouwer Han Wezelaar die door Jacobs van den Hof ook wel werd geholpen.¹⁸⁹ Op advies van Wezelaar werd het gipsmodel van het atelier aan de Broekstraat in Arnhem naar Parijs getransporteerd¹⁹⁰, waar *Atelier Roger Bousquet Reducteur et Agrandisseur Statuaire* het model vergrootte tot 2,70 meter. Vervolgens werd het bij Gieterij Soest in brons gegoten en kwam het terug naar het atelier Broekstraat voor de afwerking, zodat *De Gele Ridder* op de afgesproken datum in 1963 door Prins Bernhard werd onthuld.¹⁹¹ Helaas voor Jacobs van den Hof waren bij *Bousquet* de stramme proporties van het beeld nog extra versterkt, door de mechanische vergroting via de *pantograaf*. Deze riskante techniek gaf dikwijls een onevenredige versterking van de proporties.¹⁹²

4.8 Werkomstandigheden en arbeidsethos

De (stoffige) atmosfeer waarin de beeldhouwwerken ontstonden en de gezondheid van de kunstenaar speelden een rol bij de atelierproductie. Jacobs van den Hof werd niet gehinderd door de gevreesde beroepsziekte *stoflongen* (silicose), die tal van beeldhouwers opliepen door mineraalstof dat vrijkwam bij de bewerking van bepaalde natuursteensoorten.¹⁹³ Ook kreeg hij zoals veel andere beeldhouwers

¹⁸⁵ Website Stichting Museum Jacobs van den Hof, http://www.jacobsvandenhof.com/frame_beelden.htm, geraadpleegd 12 juni 2018.

¹⁸⁶ Gelders Archief T2199-II.854.13, Secretarie gemeente Arnhem, *Beschikbaar stellen van gelden voor het aanschaffen van beeldhouwwerken. Overzicht van beschikbare middelen en van lopende verplichtingen ter zake aankoop beeldhouwwerken*, overzicht Afd. Financiën d.d. 10 december 1962, No. 2389/5: 'In 1961 werd van derden ontvangen het bedrag van f 9.450,-- als bijdrage in de kosten van het vervaardigen van het beeld Gele Ridder te paard. Met de beeldhouwer Gijsbert Jacobs van den Hof is voor de vervaardiging van het beeld op het Gele Rijdersplein een contract gesloten op basis van een totale kostprijs van f 60.000,--. Aan hem is inmiddels uitbetaald in 1960 f 15.000,-- en in 1961 f 20.000,--. Nog beschikbaar 35.000,--.'

¹⁸⁷ 'Programma van herdenking 150 jaar koninkrijk', *De Volkskrant*, 25 november 1963.

¹⁸⁸ Gelders Archief T2199-II.854.13, Secretarie gemeente Arnhem, *Beschikbaar stellen van gelden voor het aanschaffen van beeldhouwwerken. Overzicht van beschikbare middelen en van lopende verplichtingen ter zake aankoop beeldhouwwerken*, overzicht Afd. Financiën d.d. 10 december 1962, No. 2389/5: 'In 1961 werd van derden ontvangen het bedrag van f 9.450,-- als bijdrage in de kosten van het vervaardigen van het beeld Gele Ridder te paard. Met de beeldhouwer Gijsbert Jacobs van den Hof is voor de vervaardiging van het beeld op het Gele Rijdersplein een contract gesloten op basis van een totale kostprijs van f 60.000,--. Aan hem is inmiddels uitbetaald in 1960 f 15.000,-- en in 1961 f 20.000,--. Nog beschikbaar 35.000,--.'

¹⁸⁹ Maria Austria Instituut/Stadsarchief Amsterdam, Collectie Ad Windig, bestandsnaam vol00030002_1_64_00000641, *http://www.beeldbank.nl/beeldbank/indeling/detail/start/16?q_searchfield=gijs+jacobs+van+den+hof*, geraadpleegd 25-08-2019.

¹⁹⁰ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, brief Han Wezelaar aan Gijs Jacobs van den Hof, ongedateerd, 1964.

¹⁹¹ Website Stichting Museum Jacobs van den Hof, http://www.jacobsvandenhof.com/frame_beelden.htm, geraadpleegd 29 juni 2018.

¹⁹² Liesbeth Jans, Henk Scheerder, Felix Villanueva, *A cire perdue* (Amersfoort 1993) 88.

¹⁹³ Website Amsterdam Universitair Medische Centra <https://www.beroepsziekten.nl/beroepsziekten/stoflongen-door-kwartsstof-en-andere-pneumoconiosen>

geen reuma van het verrichten van bouwbeeldhouwwerk. Dat gebeurde dikwijls onder barre omstandigheden tijdens de wintermaanden, gewoonlijk na de oplevering van het pand.¹⁹⁴ Om al zijn activiteiten goed te combineren, moet Jacobs van den Hof een goede gezondheid en een ijzeren discipline hebben gehad. Voor zover bekend is, was Jacobs van den Hof alleen tijdens de Tweede Wereldoorlog en in zijn laatste levensjaar langere tijd ziek. Dit werd bevestigd door zijn assistent Ab Diekerhof die zijn leven als ‘arbeidzaam’ kenschetste. Naast zijn lesrooster als dag- en avonddocent bij Kunstoefening bleef er voldoende tijd over om in zijn atelier te werken. Dit wisselde Jacobs van den Hof af met het *en taille-directe* hakken van beeldhouwwerk op locatie, bijvoorbeeld bij de nieuwbouw van de Schouwburg in Arnhem. Dan wel bracht hij beeldhouwwerk dat eerst in het atelier was voorbereid, vervolgens ter plaatse aan op gebouwen. Tijdens een interview bij zijn zestigste verjaardag in 1949 stelde de beeldhouwer: ‘Ik heb hard gewerkt en dat is alles. En makkelijk ging het niet.’ Desondanks was zijn atelier voor Jacobs van den Hof de plek waar hij zich voelde ‘als een plant in de zon’.¹⁹⁵

4.9 De economische functie gefotografeerd

In het licht van de publieke uitstraling van het atelier, had Jacobs van den Hof er belang bij dat zijn beeldhouwwerk zo goed mogelijk in beeld kwam. Het verstrekken van foto’s was één onderdeel van zijn professionele aanpak als kunstenaar. Die professionele aanpak garandeerde een constante stroom van opdrachten. De foto’s konden dienen als portfolio om toekomstige opdrachtgevers een overzicht te geven van zijn kunstwerken. Daarnaast werden er foto’s aangeleverd voor tentoonstellingscatalogi. Naast de fotojournalisten kwamen ook de persfotografen registreren welke kunstwerken Jacobs van den Hof maakte en tentoonstelde. Dat betekende voor de beeldhouwer meer bekendheid en mogelijke opdrachten. Tijdens dit onderzoek opende zowel het archief als ook de fotocollectie van de Stichting Museum Jacobs van den Hof de deur van het niet meer bestaande atelier. Dat gaf de mogelijkheid om de fysieke situatie (interieur en exterieur van het pand en de inventaris en attributen) te bestuderen. De vraag is of deze foto’s wel objectief en neutraal waren? Alleen de keuze van de fotografen door de beeldhouwer was al een sturende factor. En met welke intentie kwamen de fotografen zelf? Om de foto’s op het atelier van Jacobs van den Hof zo objectief mogelijk te interpreteren is rekening gehouden met de visie van Stijn van de Perre op de selectie van foto’s in verband met *fauxtografie* op het atelier.¹⁹⁶ In de analyse over eventueel geënceneerde afbeeldingen, zijn de criteria van Jos Pouls toegepast om de ‘kleuring’ van foto’s op het atelier door de fotograaf dan wel de kunstenaar te ‘filteren’.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Koopmans, *John Rädicker*. 21. Tevens: Koopmans, Muurvast en gebeiteld, 120.

¹⁹⁵ Corry Ribbius, ‘Interview Gijs Jacobs van den Hof’, *Gelderland in Woord en Beeld*, nr. 14, 9 april 1949.

¹⁹⁶ Stijn Van de Perre, ‘Fauxtografie: een historische blik op foto’s, filters en falsificaties’, in: *Hermes* 14 nummer 47 (2010) 44-49.

¹⁹⁷ Jos Pouls, ‘Foto’s als cultuurwetenschappelijke bron; over de noodzaak van beeldvaardigheid’, in: *Locus* 14 (2004) 8-17.

4.10 Conclusie

In 1926 bouwde Gijs Jacobs van den Hof een modern atelier aan de Broekstraat in Arnhem dat uitstekend geoutilleerd was voor het vervaardigen van monumentale objecten en zijn vrije kunst. Zijn atelier was de centrale schakel waar vraag en aanbod (al dan niet fysiek) samenkwamen; het was bijna veertig jaar rendabel. De bekendheid van het atelier had de beeldhouwer te danken aan zijn professionele aanpak, een goed netwerk en een efficiënte planning. Dit garandeerde een constante stroom van opdrachten waardoor hij het zich ook kon permitteren om vrij werk te maken en te verkopen. Zo gezien was het atelier als knooppunt van economisch verkeer een onmisbare factor bij de totstandkoming van het beeldhouwwerk van Jacobs van den Hof. De drang om zelfvoorzienend te zijn had een keerzijde. Dit was een moeilijke en eenzame weg. Wie een eigen atelier ‘runt’, moet zelf ook alle problemen oplossen, zoals elke ondernemer. Jacobs van den Hof verrichtte zwaar lichamelijk werk en maakte lange dagen in de stoffige atmosfeer van het atelier. Daarnaast vervulde de beeldhouwer een haast eindeloze reeks aan organisatorische taken. De tijdsdruk op het atelier als onderdeel van de economische functie deed iets met de kunstenaar. Bij De Gele Ridder moest hij concessies doen aan de kwaliteit van het eindresultaat. Ook werd de beeldhouwer geconfronteerd met het dilemma tussen het creëren van zijn (favoriete) vrije werk en het verdienmodel om het voortbestaan van het atelier te waarborgen.

5 De sociale functie van het atelier

‘Een bescheiden man die in stoffas met zijn alpinopet op dagelijks naar zijn atelier fietste. Zo beschreven tijdgenoten Gijs Jacobs van den Hof, die dit tochtje de laatste decennia van zijn leven maakte van zijn huis aan de Van Limburg Stirumlaan 20 naar de Arnhemse wijk Het Broek.’¹⁹⁸

Inleiding

In dit hoofdstuk komt het atelier als sociale en representatieve omgeving naar voren. Hierbij komen de aspecten aan bod zoals die voor deze functie in de onderzoeksmatrix zijn aangeduid. Eerst wordt het sociale engagement van de beeldhouwer verduidelijkt en zijn doelstelling voor het atelier, alsmede de maatschappelijke relevantie daarvan. Vervolgens komt het atelier aan bod als ruimte voor ontmoeting en ontspanning en als plek van interactie tijdens poseer- en fotografilesessies. Voorts wordt de relatie tussen het atelier en het netwerk van de beeldhouwer toegelicht, alsmede de communicatie vanuit het atelier. Na een bespreking van de fotografie in relatie tot de sociale functie van het atelier, volgt de conclusie.

5.1 Een atelier voor de gemeenschap

Uitgedost voor zijn dagelijkse arbeid ging de stadsbeeldhouwer Jacobs van den Hof op weg naar zijn atelier. Hoewel hij politiek ongebonden bleef, kwamen de maatschappelijke opvattingen van de beeldhouwer voort uit affiniteit met het zo genoemde *esthetisch socialisme*. Dit betrof aldus Boot en Van der Heijden, het a-politieke streven naar een betere maatschappij door vereniging van de kunsten.¹⁹⁹ Tijdens zijn vormingsjaren in Amsterdam leefde Jacobs van den Hof ‘van de hand in de tand’ met een vijftiental bevriende kunstenaars, waaronder Andries Sternheim, Germ de Jong, John Rådecker, Kaspar Niehaus, Jacob Bendien en Hildo Krop. ‘Het was een prachtige tijd. Het socialisme kwam op. Ik had die tijd echt niet willen missen’, aldus Jacobs van den Hof in 1960.²⁰⁰ De literatuur van Dostojewski, Tolstoï en Tsjechow deden hem op reis gaan naar Rusland, maar hij kwam slechts tot Berlijn waar hij bleef tot de Eerste Wereldoorlog uitbrak.²⁰¹ Volgens de kunsthistoricus Mayken Jonkman kwam de maatschappijkritische dimensie van de kunst(-enaar) omstreeks 1900 tot ontwikkeling. Toen zette een aantal kunstenaars zich af tegen de ivoren toren waarin de kunst zich naar hun mening bevond. Onder de vlag van het socialisme of het katholicisme gingen zij over tot artistieke samenwerking ten dienste van de gemeenschap.²⁰² De gemeenschapskunst wortelde deels in de *Arts en Crafts* beweging die rond 1850 in Engeland ontstond en duurde tot 1914. De socialistische

¹⁹⁸ Harry van der Ploeg, ‘Stoffas en alpinopet bij de ruiter te paard’ *De Gelderlander*, 23 maart 2018.

¹⁹⁹ Caroline Boot, en M. van der Heijden, ‘Gemeenschapskunst’. In: Carel Blotkamp, *Kunstenaren der idee. Symbolische tendensen in Nederland ca. 1880-1930* (Den Haag 1978, DBNL 2004) 36-47.

²⁰⁰ ‘Gijs Jacobs v.d. Hof: Lange weg van ‘beeldhouwer’ tot beeld-houwer’, krantenknipsel 23 april 1960, Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.

²⁰¹ ‘Gijs Jacobs v.d. Hof: Lange weg van ‘beeldhouwer’ tot beeld-houwer’, krantenknipsel 23 april 1960, Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.

²⁰² Jonkman, ‘Couleur Locale’, 13-37.

idealisten John Ruskin en Walter Crane waren de grondleggers van deze brede stroming in de (toegepaste) kunst en architectuur.

Uit mijn onderzoek kwam naar voren dat Gijs Jacobs van den Hof de invloed onderging van de *Arts and Crafts*-principes en deze in zijn atelier tot uitdrukking bracht. Zo bezat Jacobs van den Hof de eerste druk uit 1894 van de boekvertaling *Kunst en Samenleving* door Jan Veth van Walter Crane's *Claims of Decorative Art* (1892) (afbeelding 27).²⁰³ Daarin gaf Crane zijn visie op de rol van kunst en kunstnijverheid, die zoals in de Middeleeuwen weer dienend aan de samenleving moesten worden. Hij bepleitte de samenwerking van de kunsten ter verbetering van de wereld voor de 'de nieuwe mens'. Crane wees de opkomende massaproductie af. Dat betekende een herwaardering van het ambachtelijke handwerk.²⁰⁴ William Morris ontwikkelde vervolgens de ontwerpprincipes voor de toepassing van deze stijl. Hij stichtte in 1861 een werkplaats waar ontwerpen met simpele, lineaire vormen werden uitgevoerd. In eerste instantie diende de natuur als voorbeeld, later werd de stijl abstracter.



27. Boekomslag *Kunst en samenleving* 2^e druk 1903 naar Walter Crane, *The claims of decorative art* (1891) vertaling Jan Veth, omslag en illustraties Gerrit Dijsselhof.

Volgens Ype Koopmans werd deze stijl in Nederland geïntroduceerd op de Rijkschool voor Kunstnijverheid in Amsterdam, waar Jacobs van den Hof beeldhouwlessen volgde. De tekenlessen die hij drie jaar lang volgde bij zijn docent, de theosoof Klaas van Leeuwen aan de Industrieschool van de Maatschappij voor den Werkenden Stand, bezielde Jacobs van den Hof naar eigen zeggen het meest. Want hoewel de beeldhouwer a-religieus en niet-kerkelijk was, had hij wel een spirituele inslag.²⁰⁵ Niet alleen de middeleeuwen, maar ook de 'voorklassieke' en mystieke kunst uit Egypte,

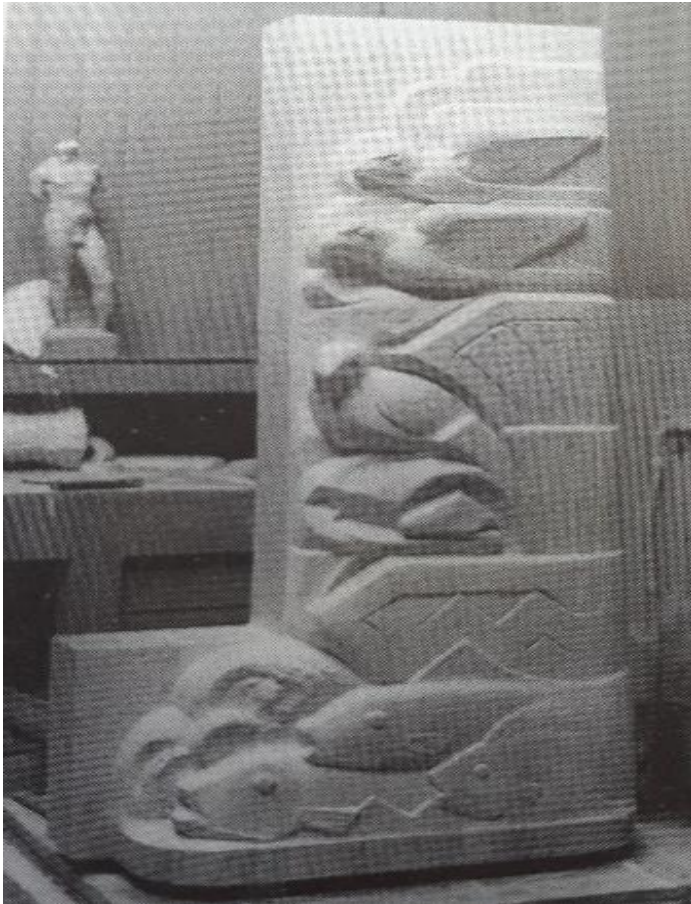
²⁰³ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, Lijst boekenbezit Gijs Jacobs van den Hof.

²⁰⁴ <https://anno1900.nl/2018/12/23/g-w-dijsselhof-pionier-van-de-boekkunst/>

²⁰⁵ Opgave kleindochters van Gijs Jacobs van den Hof, email d.d. 17-08-2020.

Mesopotamië en Indië hadden grote invloed op de beeldhouwers in het *fin de siècle*.²⁰⁶

Jacobs van den Hof bewonderde onder andere de oud-Egyptische beeldhouwkunst, waarvan de verhevenheid hem tot het einde van zijn leven zou inspireren (afbeelding 28).²⁰⁷



28. Gijs Jacobs van den Hof, *trapornament met vissen, lotusbloemen en vogels*, 1955, travertijn, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, nr. 0931, geplaatst op het voormalige PGEM-gebouw in Apeldoorn.

Begonnen als meubelmaker kwam Jacobs van den Hof eerst in aanraking met de toegepaste kunst uit de Art Deco periode. Vervolgens nam Jacobs van den Hof de decoratieve en symbolistische kunst tot zich als leerling-beeldhouwer op de ateliers van Rien Hack, J.B. Hillen, Carel Lion Cachet, Lambertus Zijl, Willem Retera en waarschijnlijk Mendes da Costa. Voorbeelden van alledaagse gebruiksvoorwerpen die Jacobs van den Hof van een kunstzinnige vormgeving voorzag, waren onder andere een handspiegel en een klokje (afbeeldingen 29 en 30).

²⁰⁶ Koopmans, *Muurvast en gebeiteld*, 68-69.

²⁰⁷ Tijdens een lezing over Egyptische sculptuur, kon Jacobs van den Hof niet anders dan stamelen: 'Godallemachtig, wat is dit toch mooi!' Tijdens zijn laatste reis naar Egypte kort voor zijn overlijden, vervulde Jacobs van den Hof zijn wens om de oud-Egyptische beelden met eigen ogen te aanschouwen.



29. Gijs Jacobs van den Hof, *Handspiegel* met vrouwengezicht, slang, vlinder en florale ornamenten, ebbenhout, bron: veilingcatalogus 16 mei 2006 Christie's Amsterdam.



30. Gijs Jacobs van den Hof, *Art Deco klokje*, 1918, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.

Volgens Henk Scheerder 'hoorde het decoratieve en symbolistische thuis in het werk van Gijs Jacobs van den Hof in de jaren 1920'. Echter, de beeldhouwer creëerde al eerder de symbolistische kunstwerken die mevrouw Kröller-Müller aankocht in 1915 en 1916 (afbeeldingen 31, 32, 33).²⁰⁸ Haar adviseur Bremmer hanteerde onder meer criteria als bezieling en zuiverheid die tot uitdrukking moesten komen in door hem aanbevolen kunstwerken.²⁰⁹



31. Gijs Jacobs van den Hof, *Kop*, 1915, hardsteen, bron: Kroller-Muller Museum Otterlo, Inv.nr. KM 123.734.



32. Gijs Jacobs van den Hof, *Kop*, 1916, teakhout, bron: Kroller-Muller Museum Otterlo, Inv. nr. KM 118.153.



33. Gijs Jacobs van den Hof, *Kop liggend*, voor 1921, hardsteen, bron: Kroller-Muller Museum, Inv. nr. KM 127.505.

Voor de Arnhemse Kunstkring maakte Jacobs van den Hof in 1919 een *art nouveau* houtsnede die diende als omslag van het door deze Kunstkring uitgegeven tijdschrift voor (toegepaste) kunst *Kunst in Arnhem* (afbeelding 34). Ook maakte hij in 1930 de sculptuur *Offervaardigheid* (afbeelding

²⁰⁸ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (doctoraalscriptie), 43.

²⁰⁹ Hildelies Balk, *De kunstpaus H.P. Bremmer 1871-1956* (proefschrift UvA 2004) 55, 76,

35).²¹⁰ In deze kunstwerken symboliseerden de offerende vrouwen het voor de gemeenschapskunst kenmerkende thema van maatschappelijke dienstbaarheid.²¹¹



34. Gijs Jacobs van den Hof, *Art nouveau houtsnede*, cover tijdschrift *Kunst in Arnhem*, jaargang 1919.



35. Gijs Jacobs van den Hof, *Offervaardigheid*, ca. 1930, Kleimodel uitgevoerd in brons, bron Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, nr. 129, inv. nr. 1250.

In eerste instantie deelde Jacobs van den Hof het ideaal van de dienende kunst met Rädcker, de Jong, Niehaus, Bendien en Krop. Later kwam Jacobs van den Hof in contact met de schilder Jan Toorop.²¹² Deze werd evenals Jacobs van den Hof geïnspireerd door de ideeën van William Morris en bracht in zijn vroege werk het socialistische ideaal tot uitdrukking.²¹³ Zij wisselden vast van gedachten in 1920 toen Jacobs van den Hof tijdens een poseersessie van één hele dag een ebbenhouten portretmasker 'naar het leven' hakte van Toorop.²¹⁴ Tijdens zijn carrière trok Jacobs van den Hof veel op met collega-beeldhouwers bij de decoratie van openbare nutsgebouwen. Daarmee droegen zij het gezamenlijke ideaal uit dat kunst ook voor het volk was. Tussen 1924-1926 decoreerde Jacobs van den Hof samen met Adrianus Remiëns, Hendrik van den Eynde, Hildo Krop en John Rädcker het warenhuis *De Bijenkorf* in Den Haag. Dit zogenaamde 'paleis voor levensvreugde' was bestemd voor zowel 'het arbeiderskind als voor de Ministersvrouw'.²¹⁵

²¹⁰ Symbolisme van Nederlandse beeldhouwers o.a. Jacobs van den Hof in: *Wendingen* 9^e serie nummer 6&7 (1928).

²¹¹ Jan Bank, Maarten van Buuren, 'Gemeenschapskunst', in: *1900. Hoogtij van burgerlijke cultuur (2000)* 194, https://www.dbnl.org/tekst/bank003190001_01/bank003190001_01_0006.php.

²¹² Leo Braat, *Omkrante hiaten. Levensherinneringen* (Amsterdam 1966) 75.

²¹³ http://www.biografischwoordenboek gelderland.nl/bio/4_Johannes_Jan_Theodoor_Toorop

²¹⁴ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (doctoraalscriptie) 38-39.

²¹⁵ Boot en Van der Heijden, 'Gemeenschapskunst', 47.

Volgens collega-beeldhouwer Theo van Reijn in 1928, reageerde Jacobs van den Hof met zijn werkzaamheden op ‘iedere beweging der gemeenschap’ en dat de maatschappelijke strijd in zijn beelden was terug te vinden.²¹⁶

Richard Roland Holst was eveneens een geestverwant van Jacobs van den Hof. In de twintiger jaren troffen zij elkaar geregeld tijdens literaire avonden in het Arnhemse café *De Bockhalle*. Jacobs van den Hof kwam daar samen met zijn vrienden Hendrik Valk en Arthur van Schendel.²¹⁷ Tevens sloten daarbij de dichter Jan Greshof, de linguïst Jan de Vries en de cultuurfilosoof Bernard Verhoeven aan.²¹⁸ Met de bouw van zijn atelier verwezenlijkte Jacobs van den Hof het ideaal van de integratie van ambacht en kunst, zoals ook Roland Holst dat voorstond. In 1938 voltooide Jacobs van den Hof in nauwe samenwerking met Roland Holst het decoratieprogramma voor gebouw De Bazel (1913) van de Nederlandse Heidemaatschappij in Arnhem.²¹⁹ Dit was, evenals het eerder besproken Vesta-gebouw, een totaalkunstwerk dat ontstond vanuit het negentiende-eeuwse ideaal van de synthese der kunsten, dat het gedeelde ideaal van een politieke, religieuze of sociale gemeenschap uitdroeg.²²⁰ Lieske Tibbe stelt in haar onderzoek naar de *Wanddecoraties voor de Hoge Raad* door Roland Holst, dat ‘het werken aan ‘gebonden’ opdrachten duidelijk maatschappelijke implicaties had.’ Ter verbeelding van de verbondenheid en idealen van de gemeenschap, maakte de kunstenaar, aldus Tibbe, zich ondergeschikt aan een hogere harmonie die alleen in samenwerking met anderen bereikt werd. Tibbe benadrukt hier de invloed van mystieke dan wel religieuze groeperingen op de gemeenschapskunst.²²¹ Een andere invalshoek nam Ype Koopmans. Hij stelt dat de figuratieve kunst, zoals Jacobs van den Hof die creëerde, met name in het interbellum als weergave van de medemenselijkheid werd gezien.²²²

Het engagement van Jacobs van den Hof strekte zich eveneens uit naar zijn leerlingen. Door de samenwerking met hen in zijn atelier probeerde hij hen als leraar op de maatschappelijke ladder te tillen. Een voorbeeld was de samenwerking voor de Sonsbeek ’49 tentoonstelling in Arnhem. In die periode was het atelier een epicentrum waar Jacobs van den Hof zijn inzending aan deze eerste internationale beeldtentoonstelling (in Nederland) in de openlucht voorbereidde. Een drukke periode omdat hij namens de NKvB in de organisatie van Sonsbeek ’49 zat. Daarnaast presenteerde hij zich op de tentoonstelling met zijn toenmalige leerlingen, waarvan de werkstukken eveneens op tijd gereed moesten zijn.²²³ Tijdens de wederopbouwperiode kwam de doorwerking van het gemeenschapsideaal onder de kunstenaars in Arnhem aan bod tijdens het congres ‘Cultuur en Gemeenschap’ in 1953. Aan

²¹⁶ Van Reijn, *Nieuwe Beeldhouwkunst in Nederland. Gijs Jacobs van den Hof*, 13.

²¹⁷ Leo Braat, *Het voorlaatste woord* (Amsterdam 1978) 64.

²¹⁸ Van Bommel, ‘Cultuur’, 296.

²¹⁹ <http://rijksmonumenten.nl/monument/516834/nederlandsche-heidemaatschappij-de-bazel/arnhem/>

²²⁰ Boot en Van der Heijden, ‘Gemeenschapskunst’, 36.

²²¹ Lieske Tibbe, ‘Wanddecoraties van R.N. Roland Holst in het gebouw van de Hoge Raad’, *Jong Holland* 4 (1988) 14.

²²² Koopmans, ‘Ten geleide’, 7.

²²³ ‘Sonsbeek 1949’, in: *Publieke Werken, Officieel orgaan van de vereniging van directeuren van gemeentewerken, openbare werken, bouw- en woningtoezicht en woningdienst*, (6 juni 1949) 74.

dit congres nam Jacobs van den Hof deel.²²⁴ Tijdens de bijbehorende tentoonstelling exposeerde hij samen met zijn leerlingen.²²⁵ Aan het maatschappelijke engagement van Jacobs van den Hof werd in 2017 nog gerefereerd bij zijn nominatie voor de verkiezing *Grootste Arnhemmer Aller Tijden*, waar hij werd omschreven met de woorden: ‘Alleen mensen die iets doen, veranderen de wereld.’²²⁶

5.2 Clientèle

Het atelier van Jacobs van den Hof functioneerde ook als representatieve omgeving voor bezoekers die om uiteenlopende redenen verbonden waren aan de kunstenaar. Zo ontving Jacobs van den Hof zijn particuliere clientèle van welgestelde burgers op het atelier. Met het toelaten van klanten tot zijn atelier, versterkte Jacobs van den Hof zijn bekendheid als beeldhouwer. De individuele opdrachtgevers moesten meerdere malen terugkomen om te poseren voordat de beeldhouwer tevreden was. Waar voor een kinderportret slechts drie sessies volstonden, kwamen de volwassenen vaker terug. Tot zijn clientèle behoorde de directeur van Inktfabriek Arnhemia A. Stenger die in 1947 kwam poseren voor een portretbuste, net als in 1962 A.H. Thesingh, de oprichter van Verzekeringsmaatschappij OHRA.²²⁷ Gezien de opdrachten voor bouwbeeldhouwwerken, hadden ook ambtenaren en contactpersonen van bedrijven een relatie met het atelier. Vanwege het langdurige proces van ontwerp tot realisatie, vonden er mogelijk ook presentaties door de beeldhouwer bij de gemeente c.q. het bedrijf plaats. Hoe dit verliep, kan nader onderzoek uitwijzen.

Daarnaast kreeg de beeldhouwer opdrachten van bevriende kunstenaars of nam hij zelf het initiatief. Zo kwam Lucas, het zoontje van de schilder Germ de Jong in 1933 model zitten voor een portret. Ook de poseersessies van Tanja Kotchergina, de vrouw van de schilder Hendrik Valk, verliepen in een ongedwongen sfeer. Voorts kwam Françoise Dronkers (echtgenote van de schrijver Johan van der Woude) poseren voor een portret. Van zijn jeugdliefde Edien van den Bergh van Eysinga (voor 1909) en van zijn echtgenote Maja Reyntjes (1947) hakte de beeldhouwer portretmaskers.²²⁸

5.3 Ontspanning

Daar waar zijn collega's op de Arnhemse kunstacademie hem een zwijgzame kracht noemden²²⁹, ervoeren zijn vrienden en leerlingen de warme en expressieve persoonlijkheid van Jacobs van den Hof.²³⁰ Dat uitte zich onder andere in het geven van uitbundige feesten in het atelier. Graag geziene

²²⁴ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, Lijst boekenbezit Gijs Jacobs van den Hof, ‘Cultuur en gemeenschap, verslag van het congres op 4 en 5 september 1953 met lezingen van Prof. J.E. de Quay e.a.’,

²²⁵ ‘Expositie van beeldhouwwerken’, Provinciale Zeeuwse Courant, 5 september 1953.

²²⁶ Hans Middel en Arie van Veldhoven, Historische Herberg Arnhem, ronde 4 van de verkiezing Grootste Arnhemmer Aller Tijden, 10-11-2017, gepubliceerd 13-11-2017. <https://www.youtube.com/watch?v=LImXVynJ-n8>

²²⁷ Museum Jacobs van den Hof, 1947, inv.nr. 1580, afbeelding 160, portretbuste A. Stenger, directeur Inktfabriek Arnhemia, 1947. Inv.nr. 1690, afbeelding 184, portretbuste A.H. Thesingh, oprichter Verzekeringsmaatschappij OHRA, 1962.

²²⁸ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (doctoraalscriptie) 51-53.

²²⁹ ‘Gijs van den Hof verliet Kunstoefening. Een gemeedelijk afscheid’. Gelders Dagblad 2 april 1954.

²³⁰ Rijnhart, *Gijs Jacobs van den Hof en Pater Gerard Mathot C.S.S.R.*, 75.

gasten waren onder meer de schilder Hendrik Valk (de broer van de Groningse stadsbeeldhouwer Willem Valk) en diens Russische vrouw Tanja met haar vrienden.



36. Fotograaf onbekend, *privé-foto's van een feestje op het atelier aan de Broekstraat, jaren 1930*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.

Tijdens een feest in het atelier in de jaren 1930 (afbeelding 36) kieperden de Russische gasten de antieke glazen over hun schouders. Onder de klanken van een accordeonist werd er gezongen en gedanst.²³¹ Hier fungeerde het atelier als een ontmoetingsplaats. De sociale kant van het atelier werd onderschreven door de beeldhouwer Leo Braat. Volgens hem was Jacobs van den Hof een gevierd kunstenaar die zijn oudere leerlingen als zijn gelijken behandelde en hen geregeld op zijn atelier ontving om samen te eten en drinken.²³² Na de bevrijding werd de band van voor de Tweede Wereldoorlog hernieuwd. Jaarlijks stelde de beeldhouwer zijn atelier open voor een reünie met een vijftiental oud-leerlingen en dierbare vrienden, waaronder Joop Hekman, Ab Diekerhof, Leo Braat, Gerard Mathot, en Jan Teulings.²³³

²³¹ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (doctoraalscriptie) 18, 28. Privé foto's Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.

²³² Braat, *Omkrante hiaten*. 29-30.

²³³ Rijnhart, *Gijs Jacobs van den Hof en Pater Gerard Mathot C.S.S.R.*, 45, 68-69. De reünies waren op de donderdag na Pasen.

Deze beeldhouwers werkten intussen zelfstandig, maar kwamen nog geregeld naar het atelier van hun meester voor collegiaal advies en gewoon gezelligheid.²³⁴ Op 26 maart 1949 werd hem door zijn leerlingen op zijn eigen atelier een receptie aangeboden ter gelegenheid van zijn 60-ste verjaardag. De Werkgemeenschap Arnhemse Kunstenaars WAK zamelde geld in waarmee men de door Jacobs van den Hof gemaakte bronsplaat *Eva* aankocht, die men vervolgens schonk aan het Gemeentemuseum Arnhem.²³⁵ Met dergelijke publiciteit kwam het atelier van Jacobs van den Hof als ontmoetingsplaats onder de aandacht van het publiek.

5.4 Communicatie

Op welke wijze onderhield Jacobs van den Hof de contacten vanuit zijn atelier? In zijn tijd, toen er nog geen internet en social media bestonden, benaderde Jacobs van den Hof zijn netwerk van leveranciers, kunsthandelaars, vrienden en overige contacten telefonisch of per brief. Verder had hij fysieke afspraken met individuen en vergaderingen. Dit alles hield nauw verband met zijn planning. Hij communiceerde over zijn (recente) kunstwerken via teksten over en/of foto's voor tentoonstellingscatalogi. Daarnaast was het culturele (uitgaans-)leven op zichzelf een middel tot uitwisseling. Zo ging Jacobs van den Hof vaak in het weekend naar Amsterdam om kunstenaarscafés te bezoeken. Ook bezocht hij in Arnhem en elders kunstenaarsassociaties en literaire avonden.

5.5 Het atelier en de kunsthandel

De eerste verbinding van Jacobs van den Hof met de kunsthandel ontstond rond 1916 toen de galeriehouder Herman d'Autretsch zijn kwaliteiten ontdekte. Het contact kwam waarschijnlijk tot stand via een vriend van Jacobs van den Hof, de beeldhouwer Hildo Krop wiens zuster getrouwd was met d'Autretsch.²³⁶ Jacobs van den Hof was in die tijd geleverd (als *piot* van het 8^e infanterie regiment) aan de Brabants-Belgische grens.²³⁷ d'Autretsch regelde verlof voor de zeer antimilitaristische beeldhouwer zodat deze voor de galeriehouder aan een opdracht kon werken.²³⁸ D'Autretsch had namelijk objecten nodig van avant-garde kunstenaars voor de tentoonstelling *Expressionisme-Kubisme* van 1916 in zijn Kunstzalen in Den Haag.²³⁹ Hij kocht van Jacobs van den Hof een modernistisch masker in hout en bleef daarna de beeldhouwer ondersteunen.²⁴⁰ Daarnaast leverde Jacobs van den Hof vanaf de oprichting van de Nederlandse Kring van Beeldhouwers in 1918 tot aan zijn overlijden in 1965 regelmatig beeldhouwwerken voor hun groepstentoonstellingen. Zo

²³⁴ Annie van der Heide-Heming, 'Uit de werkplaats. Gijs Jacobs van den Hof', in: *Erica, maandblad van en voor jong Drenthe* 2 (1947) nr. 12, pag. 301.

²³⁵ Arnhemse Courant 17 maart 1949.

²³⁶ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 25.

²³⁷ 'Zeventigjarige beeldhouwer Gijs Jacobs van den Hof', krantenknipsel onbekende krant Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.

²³⁸ Krantenartikel Gijs Jacobs van den Hof, Lange weg van beeldhouwer tot beeldhouwer, zaterdag 23 april 1960.

²³⁹ Website Capriolus Amersfoort <http://www.capriolus.nl/nl/content/daudretsch-kunstzalen>, geraadpleegd 02-10-2019.

²⁴⁰ 'De sprong', 8 april 1965, krantenknipsel uit onbekende krant in Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.

reisden zijn kunstwerken vanuit het atelier in Arnhem onder andere naar de toonzalen van Huinck & Scherjon in Amsterdam²⁴¹, Kleykamp en Pulchrio Studio in Den Haag en naar het buitenland. Aannemelijk is dat bij de inzending en afhandeling van verkopen de betreffende galeriehouders met het atelier contact hadden.²⁴² Wat betreft de kunstverzamelaars kwam Jacobs van den Hof in 1915 in contact met Henk Bremmer. Aan diens advies aan Helene Kröller-Müller had Jacobs van den Hof zijn debuut te danken. Hoewel Bram Hammacher het werk van Jacobs van den Hof onder meer in 1955 lovend besprak, is niet bekend of deze zijn clientèle op de beeldhouwer attendeerde.²⁴³ Dat kunsthandelaren voor aankopen het atelier bezochten, is niet gedocumenteerd maar zeer waarschijnlijk.

5.6 De sociale functie gefotografeerd

In de jaren 1930 ontwikkelde Gijs Jacobs van den Hof een hartelijke band met zijn huisfotograaf Cornelis Roeland Goedeljee (1885-1978). Deze begon evenals Jacobs van den Hof in 1926 een atelier in Arnhem en was werkzaam tot 1951.²⁴⁴ Hij maakte vanaf de start van het atelier aan de Broekstraat vele foto's van gereedgekomen kunstwerken.²⁴⁵ Jarenlang lunchte de vrijgezel Jacobs van den Hof vrijwel dagelijks bij de familie Goedeljee, waar ook andere kunstenaars over de vloer kwamen. Toen zijn atelier en woonhuis in de oorlog waren kapotgeschoten, logeerde Jacobs van den Hof na de Bevrijding anderhalf jaar bij de familie Goedeljee tot hij in 1947 trouwde. Na 1951 schakelde de beeldhouwer Fotostudio Weverling uit Arnhem in voor fotografie van met name portretbustes en andere objecten voor particuliere klanten.²⁴⁶ Deze foto's versterkten de beeldvorming van Jacobs van den Hof als voortreffelijk beeldhouwer. Mogelijk hoefden dankzij foto's van kunstwerken belangstellenden niet naar het atelier te komen. Daar waar de beeldhouwer zijn werk elders (bij opdrachtgevers, galerieën of tentoonstellingen) presenteerde door middel van foto's, vond in feite een indirecte ontmoeting plaats van het netwerk van de beeldhouwer met het atelier. Ook van de feestjes die Jacobs van den Hof op zijn atelier gaf, getuigen enkele privé-foto's die de persoonlijke kring van de beeldhouwer vastlegden (afbeelding 32). Deze sfeerfoto's van het atelier geven nu een inkijk in het toentertijd voor het publiek verborgen persoonlijke domein van de kunstenaar Jacobs van den Hof.

5.7 Conclusie

Vanuit het perspectief van Jacobs van den Hof was de sociale functie van het atelier verbonden met zijn maatschappelijke betrokkenheid. Deze droeg hij uit door het produceren van monumentale (bouw-)beeldhouwwerken voor onder andere zijn stad Arnhem en tevens in de samenwerking met

²⁴¹ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 101.

²⁴² Ibidem, 75, tentoonstelling 1928.

²⁴³ Hammacher, *Beeldhouwkunst van deze eeuw*, 32, 34, 62.

²⁴⁴ Website Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=goedeljee+&start=6>, geraadpleegd 28-08-2019

²⁴⁵ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus).

²⁴⁶ Ibidem, 78, 82, 140, 145, 146, 147.

collega-kunstenaars en leerlingen. Binnen de sociale functie van het atelier als fysieke ontmoetingsplek diende het atelier voor het uitwisselen van ideeën en voor het netwerken. Jacobs van den Hof verleende toegang tot zijn atelier om zijn oeuvre te presenteren. Tevens presenteerde hij zijn atelier naar buiten toe via de toenmalige media, onder andere fotografie, interviews en krantenartikelen. Hierdoor versterkte hij zijn imago als beeldhouwer. Bovendien verstevigde de sociale functie van zijn atelier zijn positie binnen de maatschappelijke en kunstminnende netwerken in Arnhem en elders in Nederland. Die functie van zijn atelier had waarschijnlijk ook invloed op de creativiteit van Jacobs van den Hof. Nader onderzoek naar (de wisselwerking binnen) het netwerk van Jacobs van den Hof kan inzicht bieden in de inspiratie die hij mogelijk putte uit de ontmoeting en ontspanning in de omgang met zijn vrienden, modellen en clientèle, kunsthandelaren, leerlingen en collega's.

6 De ambachtelijke functie van het atelier

“Kunst kan pas ontstaan zodra je het ambacht van begin tot eind beheerst. Dan kan de kunstenaar wat hij voor ogen heeft uit het materiaal tevoorschijn halen.”²⁴⁷

Inleiding

Dit hoofdstuk behandelt de processen die volgens de onderzoeksmatrix vallen onder de ambachtelijke functie van het atelier. Gestart wordt met de in het atelier toegepaste materialen, technieken en gereedschappen. Op de herintroductie door Jacobs van den Hof van de brons gietmethode *à cire perdue* wordt dieper ingegaan, omdat de beeldhouwer zich daarmee onderscheidde. Vervolgens worden de effecten van deze innovatie toegelicht, zoals beeldvorming, kennisuitwisseling en verruiming van artistieke mogelijkheden. Daarna worden de experimenten van Jacobs van den Hof toegelicht, waarna zijn overige ambachtelijke werkzaamheden volgen zoals patineren en smeden, de rol van *bozzetti* en *modelli*, typografie, beeldhouwwerk in architectonisch verband en het vervaardigen van penningen, alsmede de reparaties van objecten. Nadat het atelier als opleidingsplek is beschouwd, waar de specifieke kennisoverdracht binnen de meester-gezel relatie tot stand kwam, komt de fotografie van de ambachtelijke functie van het atelier aan bod, gevolgd door de conclusie.

6.1 Materialen, gereedschappen en technieken

Jacobs van den Hof gebruikte en bewerkte in zijn atelier materialen van een grote variëteit.²⁴⁸ Dit is volgens Frits Scholten van oudsher gangbaar in de Nederlandse beeldhouwateliers. Al sinds de Republiek ontbrak hier een sterk mecenaat dat zich de hoge kosten van sculpturen kon veroorloven. Daardoor konden alleen veelzijdige beeldhouwers in hun onderhoud voorzien. Dit dwong, aldus Scholten, de Nederlandse beeldhouwers om technisch en artistiek te innoveren.²⁴⁹ Ook Gijs Jacobs van den Hof ondervond al jong de noodzaak van het beheersen van diverse materialen en technieken om de kost te verdienen, toen hij zijn carrière begon als ornamentsnijder voor houten meubelen.²⁵⁰

Dit roept de vraag op welke materialen en technieken Jacobs van den Hof precies toepaste. Om daar zicht op te krijgen, werd de uitgave geraadpleegd van Leo Braat uit 1942. Hij beschreef de indertijd gangbare werkmethode in de Nederlandse beeldhouwateliers van Mari Andriessen, J. Bronner, Frits van Hall, Gijs Jacobs van den Hof, Hildo Krop, John Rådecker, L.H. Sondaar en Han Wezelaar. Toen Braat het atelier van Jacobs van den Hof betrad, zag hij een werkruimte die vol stond met objecten, die getuigden van de verschillende technieken die de beeldhouwer beheerste.²⁵¹ Deze

²⁴⁷ Scheerder, ‘Gijs Jacobs van den Hof en het *à cire perdue* gieten’, 65. Dit motto van Gijs Jacobs van den Hof droeg hij eveneens over aan zijn leerlingen.

²⁴⁸ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oevrecatalogus), 129-157.

²⁴⁹ Frits Scholten, ‘Beeldhouwpraktijken’, in Haveman e.a. (red.), *Ateliergeheimen*, 57-58.

²⁵⁰ Leo Braat, ‘Inleiding’, in: Tentoonstellingscatalogus *Gijs Jacobs van den Hof 1889-1965. Plastieken*. Gemeentemuseum Arnhem, tentoonstelling 21 december 1966-5 februari 1967.

²⁵¹ Leo Braat, ‘Gijs Jacobs van den Hof’, in: idem, *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers. M. Andriessen, J. Bronner, F.J. van Hall, G. Jacobs van den Hof, H. Krop, J. Rådecker, L.H. Sondaar en H. Wezelaar* (Amsterdam 1942) 44-52.

technieken worden hieronder beschreven volgens de manier waarop de fysieke toestand van het materiaal in vorm wordt gebracht.²⁵² Deze classificatie in drie hoofdgroepen werd al in de eerste eeuw n. Chr. door *Plinius Maior* uiteengezet in de *Historia naturalis*:

- A. *Sculptura* (snijkunst): de vorm ontstaat uit vaste materie; door weggappen van materiaal wordt het beeld ‘bevrijd’.
- B. *Plastica* (boetseerkunst): het object ontstaat door plastische vervorming; zacht materiaal wordt gemodelleerd en vervolgens uitgehard.
- C. *Fusoria* (gietkunst): vloeibare materie wordt in een vorm gegoten; na uitharding wordt het object uit de vorm gehaald.

6.1.A

Sculptura: hout

Voor objecten van hout gebruikte Jacobs van den Hof soorten als kersen en eiken, purperhart, mahonie- en padoek, coromandel, teak en ebbenhout. Eerst kapte hij een houten blok met een gebogen beitel die handmatig werd aangedreven door een moker. Vervolgens werd de grove hoofdvorm verder bewerkt met gutsen en burijnen.²⁵³ Dan volgde de afwerking met grove en fijne raspen, waarna het object werd geschuurd en gepolijst.²⁵⁴

Sculptura: steen

Het bouwen van het grote atelier aan de Broekstraat in 1926 stelde Jacobs van den Hof in staat om niet enkel meer kleine objecten in hout en zachte steen te maken. Vanaf 1928 vervaardigde hij grote sculpturen en bouwbeeldhouwwerken in harde steensoorten.²⁵⁵ Als een rechtstreeks gevolg van de mogelijkheden van het nieuwe atelier had dit effect op zijn ontwikkeling als kunstenaar. Doordat hij andere materialen en technieken kon gaan uitproberen, breidde hij zijn stilistisch-artistieke mogelijkheden uit. Dit past binnen de visie van Erma Hermens dat stijl en techniek tijdens het maakproces sterk verbonden zijn. Met behulp van de fysieke mogelijkheden van het atelier, kon Jacobs van den Hof het ruwe materiaal transformeren in een kunstobject dat betekenisvol werd. Dit noemt Hermens het proces van *Making and meaning*. Naast de technische kennis van de kunstenaar en de experimenten die deze uitvoert, spelen aldus Hermens onder andere ook de karakteristieken en beperkingen van de gebruikte materialen een rol.²⁵⁶ Zo blijkt dat Jacobs van den Hof zichzelf uitdaagde om objecten te vervaardigen uit elk van de drie groepen van natuurlijke steensoorten: de

²⁵² Arjan de Koomen, ‘Inleiding in de materialen en technieken van de beeldhouwkunst’, in: H. Westgeest et al (eds.), *Kunsttechnieken in Historisch Perspectief* (Turnhout 2011) 213.

²⁵³ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, bestellijst gutsen Maison Hellinckx in Brussel.

²⁵⁴ Leo Braat, ‘John Rädicker’, in: idem, *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers. M. Andriessen, J. Bronner, F.J. van Hall, G. Jacobs van den Hof, H. Krop, J. Rädicker, L.H. Sondaar en H. Wezelaar* (Amsterdam 1942) 66.

²⁵⁵ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (doctoraalscriptie) 17-18.

²⁵⁶ Erma Hermens, ‘Technical Art History: The Synergy of Art, Conservation and Science’, in: *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational discourses and National Frameworks* 212 : 4 (Leiden/Boston 2012) 165.

metamorfe-, stollings- en afzettingsgesteenten.²⁵⁷ Mogelijk komt zijn drang om een breed scala aan materialen te bewerken voort uit de achtergrond van Jacobs van den Hof als meubelmaker, houtsnijder en (bouw-)beeldhouwer. Volgens Louk Tilanus werden vanaf de jaren 1890 in de bouwbeeldhouwkunst en de kunstnijverheid de meest uiteenlopende hout- en steensoorten toegepast en dit werkte in de eerste decennia van de twintigste eeuw in op de vrije beeldhouwkunst.²⁵⁸ In zijn nieuwe atelier kon Jacobs van den Hof nu ook de hardste steensoorten gaan bewerken, zoals de stollingsgesteenten syeniet en lavabasalt. Van deze laatste hakte hij bijvoorbeeld tussen 1927 en 1931 het beeldprogramma voor het toenmalige Vesta-gebouw in Arnhem. Ook zijn eerste marmeren beeld (metamorf) maakte hij na de verhuizing naar de Broekstraat: *Liefdespaar* (1927). Uit albast (ook metamorf) vervaardigde hij later *Zittend vrouwelijk naakt* (1952). Van de zachtere afzettingsgesteenten gebruikte de beeldhouwer Franse kalksteen (Morly), Euville kalksteen en mosselkalksteen, Oberkirchner zandsteen, spek- en tufsteen en travertijn. Op het atelier had Jacobs van den Hof de bijpassende gereedschappen voor het grijpen.²⁵⁹

Een vaardigheid die Jacobs van den Hof beheerste, was de *taille directe* techniek.²⁶⁰ Dit werd volgens Louk Tilanus in het interbellum door beeldhouwers onderling gezien als de hoogste vorm van creatie.²⁶¹ Daarbij werden beelden, weliswaar na een uitgebreid denkproces en op basis van enkele schetsen, direct uit steen gehakt, zonder een klei-, was- of gipsmodel als voorbeeld.²⁶² Via deze directe wijze van expressie hakte Jacobs van den Hof koppen, maskers en (vervormde) figuren volgens de opvattingen binnen het toenmalige symbolisme en expressionisme, maar ook bouwbeeldhouwwerken.²⁶³ Voor het vergroten van tekeningen gebruikte Jacobs van den Hof de *pantograaf* (tekenaap). Met de krompasser nam hij de buitenwerks maat van objecten over.²⁶⁴ Bij de indirecte techniek werd het punteerapparaat gebruikt, om een ontwerpmodel te vergroten of verkleinen tot het gewenste formaat. Het apparaat werd rustend op drie vaste punten op het gipsmodel gehangen. Deze punten werden overgebracht op de steen, waarna men een naald met behulp van kogelgewrichten langs de drie stangen op en neer schoof. De naald wees aan waar kruisjes op het gipsmodel werden gezet. Daarna werd het apparaat op de steen gehangen, waarna zoveel steen werd

²⁵⁷ G. Berends, Herman Janse en A. Slinger, *Natuursteen in monumenten* (Rijksdienst voor de Monumentenzorg Zeist 1982) 11-12.

²⁵⁸ Louk Tilanus, 'De Bouwbeeldhouwkunst en de kunstnijverheid', in: Louk Tilanus (ed.) en Jan Teeuwisse *Er groeit een beeldhouwkunst in Nederland. Het vrije beeld 1900-1960* (catalogus Frans Hals Museum Haarlem-Gent 1994) 22-23.

²⁵⁹ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, doos 2, facturen Jan Reek Zaandam d.d. 17-3-1950, en 24-4-1950 voor een machine en gereedschappen o.a. bouchard hamers, elektrische hamer, beitels, tand- en stuitjzers. Tevens factuur Provinciale IJzerhandel A. Zoeter Arnhem d.d. 16-2-1950 voor mesjes, schroeven, schroevendraaier, handzaag, bankschaaf, schaar, rasp, combinatietang,

²⁶⁰ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 71.

²⁶¹ Louk Tilanus, 'Het vrije beeld 1900-1960', in: M. Hoogendonk, J. Teeuwisse, L. Tilanus, e.a., *Er groeit een beeldhouwkunst in Nederland, het vrije beeld 1900-1960* (Haarlem 1994) 23.

²⁶² Koopmans, *Muurvast en gebeiteld* 26-27.

²⁶³ Tilanus, 'Het vrije beeld 1900-1960', 23. Tevens: De figuur of kop is middel om een idee uit te drukken, met name de idee van zelfonderzoek (zie brief Drents Museum waarin aan Meditatie wordt gerefereerd). In zijn beginjaren rond 1920 geïnspireerd o.a. door Gauguin (zie brief van Drents Museum).

²⁶⁴ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (doctoraalscriptie) 9.

weggehakt totdat de afstand van de naaldpunt gelijk was aan die welke op het gipsmodel stond.²⁶⁵

Voor het weghakken van steen werd in Nederland in 1916 de elektrische hamerbeitel geïntroduceerd, de zogenaamde *rockdrill* (revolver).²⁶⁶ Zo konden de beeldhouwers met een grote tijdsbesparing en minder lichamelijke belasting veel steen verzetten.

6.1.B

Plastica klei en beton

In het atelier maakte Jacobs van den Hof ook objecten van klei en biscuit gebakken aardewerk, klein-plastieken van chamotte en terracotta beelden. Jacobs van den Hof stookte zelf zijn keramiek. Het boetseren met klei gebeurde op de *bok* (driepoot) of op een *draaischijf* waarop een houten *armatuur* (geraamte) werd geplaatst dat tegen het ineenzakken, met koper- of ijzerdraad werd omwonden. Tegen het inwendig uitdrogen van de klei werd het object met zeep- of kleiwater bestreken. Langzamerhand werd deze constructie met klei bekleed. Daarom was voor beeldhouwers een kachel op het atelier essentieel: als deze bij vorst uitging, dan bevroor het met natte lappen vochtig gehouden beeld en ging het verloren.²⁶⁷ Na het modelleren in klei werd het beeld in twee helften in gips afgegoten.²⁶⁸ Toen in 1916 de Utrechtse kunstenaar Erich Wichman gemetalliseerd beton in de beeldende kunst introduceerde²⁶⁹, haakte Jacobs van den Hof hierop in en ontwierp in 1920 een geornamenteerde schoorsteenmantel. Deze techniek was een noviteit uit de Eerste Wereldoorlog toen er vanwege materiaaltekorten imitaties van dure steensoorten kwamen. In 1922 maakte Jacobs van den Hof van beton een expressionistische *Mannenkop* (afbeelding 37).



37. Gijs Jacobs van den Hof, *Mannenkop*, ca. 1922, beton, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, afb.nr. 112, inv.nr. 0860.

²⁶⁵ Braat, 'Hildo Krop', in: idem, *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers*, 56.

²⁶⁶ Braat, 'Mari Andriessen', in: idem, *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers*, 11-12. De elektrische hamerbeitel werd in 1913 in Engeland geïntroduceerd. Dat gereedschap inspireerde in 1913 de Britse beeldhouwer Jacob Epstein tot de torso *Rock Drill* (1913-1916). Dit beeldhouwwerk kende Jacobs van den Hof wellicht, omdat hij net als Epstein, in die tijd zelf ook experimenteerde met kubistisch werk. Zie hiervoor: Tate Gallery, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/epstein-torso-in-metal-from-the-rock-drill-t00340>, geraadpleegd 24-01-2020.

²⁶⁷ Braat, 'Mari Andriessen', in: idem, *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers*, 11-12.

²⁶⁸ Braat, 'F.J. van Hall', in: idem, *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers*. M. Andriessen, J. Bronner, F.J. van Hall, G. Jacobs van den Hof, H. Krop, J. Rüdicker, L.H. Sondaar en H. Wezelaar (Amsterdam 1942) 40.

²⁶⁹ Stichting Beelden in Leiden, http://www.catinkakersten.com/wp-content/uploads/2017/02/catalogus_beelden_in_leiden-ilovepdf-compressed.pdf, geraadpleegd 07-02-2020.

Mede door de schaarste na de Tweede Wereldoorlog bleef beton populair. Voor het modelleren van zijn plastiek *Staande man met bliksemschicht* (1955) gebruikte de beeldhouwer gietbeton van wit Portlandcement.²⁷⁰ In die periode experimenteerde hij eveneens met het nieuwe materiaal *peuron* (polyetherurethaan), waarvan hij ca. 1955 onder meer de vrouwenkop *Fantasie* vervaardigde.²⁷¹

6.1.C

Fusoria gipsgieten

Gips werd vooral gebruikt tijdens het ontwerpproces of als substantie voor het maken van mallen. Jacobs van den Hof beheerste zelf het maken van gipsafgietsels, die bestonden uit een mengsel van gips, gravel of chamotteklei en water.²⁷² Na het modelleren werd er een gipsafgietsel gemaakt, ook als het beeld in steen of hout zou worden gehakt. Het was te riskant om de klei steeds nat te houden tegen krimpen en scheuren. Daarnaast was het veiliger om naast het kleimodel ook een gipsmodel te bewaren. Volgens Leo Braat zagen beeldhouwers het gipsgieten als een kwelling “want wat een tijd gaat erin zitten en hoe ziet het atelier eruit als het klaar is!” Afhankelijk van de afmetingen van het beeld werd bepaald hoeveel delen er gemaakt werden. Het verharde gips werd gemakkelijk gelost als men in de klei reeksen met ingevette blikjes zette die er na een kwartier uit werden getrokken; grotere gipsbeelden wapende men met o.a. ijzeren stangen (afbeelding 46). Na het afhalen van de losse stukken werden de kleiresten uitgewassen en werd de vorm ingevet omdat het in te gieten gips anders aan het negatief zou hechten. Na het aan elkaar zetten van de stukken, begon het ingieten. Doordat vervolgens de *chappe* (mantel) met hamer en beitel werd afgepeld, kwam het positief van het gipsen beeld tevoorschijn.²⁷³ Wilde de beeldhouwer meer afgietsels, dan maakte hij een stukvorm. Op het positief in gips of ander materiaal, werden van gips kleine stukken gegoten die eenmaal hard geworden als een blokkendoos om het positief heen vielen. Vervolgens werd de mantel eromheen gegoten in twee of meer delen. Na het afhalen van de stukvorm van het positief werd de vorm ingegoten met gips of bekleed met chamotte. Tussendoor werden de stukken steeds ingevet om het lossen te bevorderen.²⁷⁴

Fusoria brongieten

In het nieuwe atelier maakte de beeldhouwer vanaf 1927 zijn eerste bronzen volgens de zandgietsmethode. Hierbij werd het gesmolten brons in een afdruk in gietzand gegoten.²⁷⁵ Jacobs van

²⁷⁰ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, brief d.d. 28 november 1957 van de Nederlandse Cement-Handelmaatschappij 's-Gravenhage aan Jacobs van den Hof. Handleiding modelleren plastieken en sculpturen uit beton met portlandcementspecie.

²⁷¹ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 153.

²⁷² Scheerder, ‘Gijs Jacobs van den Hof en het à cire perdue gieten’, 58.

²⁷³ Braat, ‘F.J. van Hall’, in: idem, *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers*, 40.

²⁷⁴ Braat, ‘H. Wezelaar’, in: idem, *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers*, 94.

²⁷⁵ De Koomen, ‘Inleiding in de materialen en technieken van de beeldhouwkunst’, 242.

den Hof stond echter vooral bekend vanwege een belangrijke innovatie in de jaren 1930.²⁷⁶ Hij herintroduceerde de *à cire perdue* techniek (verloren-was methode) die in Nederland verdwenen was. De in de negentiende eeuw door de Franse beeldhouwer Rodin ingezette trend van het *à cire perdue* gieten, ging aan Nederland vrijwel voorbij. Dit in tegenstelling tot Frankrijk, Engeland en Duitsland waar een sterke vraag opkwam naar bronzen beelden.²⁷⁷ Rond 1900 goot men in Nederland vrijwel alleen nog in zand en moesten beeldhouwers voor *à cire perdue* uitwijken naar bijvoorbeeld België.²⁷⁸ Brons werd in Nederland dikwijls te duur gevonden, behalve voor religieuze objecten zoals doopvonten. Die werden in de eerste helft van de twintigste eeuw in zandvormen gegoten door Edelsmederij Brom in Utrecht. Begin jaren 1930 werkte daar de Duitser Gökking die gevlucht was voor het opkomende nazisme. In 1933 kwam hij naar Arnhem om Jacobs van den Hof het procedé te leren.²⁷⁹ Als onafhankelijk kunstenaar was Jacobs van den Hof volledig verantwoordelijk voor zijn eindproduct. Ook zijn leerlingen bracht hij zover dat zij alle facetten van het vak in eigen beheer konden uitvoeren. Daarom was Jacobs van den Hof erop gespitst het verloren was proces te beheersen. Hij had altijd verondersteld dat hiervoor grote en dure ovens nodig waren. Gökking bouwde voor hem



38. Ad Windig, *Gijs Jacobs van den Hof aan het bronsgieten*, bron: fotocollectie Ad Windig, Stadsarchief Amsterdam 30793/645.

echter handmatig een uitstook oven en een smeltoven

onderin de kelder van Kunstoefening en leerde

de beeldhouwer de beginselen. Vervolgens had Jacobs van den Hof het vernuft om de techniek verder te ontwikkelen.²⁸⁰ Hierbij werd de vorm in was geboetseerd die vervolgens met een laag vuurvaste klei

²⁷⁶ Beschrijving van het door het Drents Museum geselecteerde ensemble, Correspondentie erven Jacobs van den Hof met Drents Museum, brief 4, bijlage 3, d.d. 03-09-2010. De beelden 0100, 0611 en 0740 zijn representatief voor deze periode.

²⁷⁷ Liesbeth Jans, 'Inleiding. Techniek. Geschiedenis', in: Liesbeth Jans, Henk Scheerder, Felix Villanueva, *A cire perdue* (Amersfoort 1993) 51.

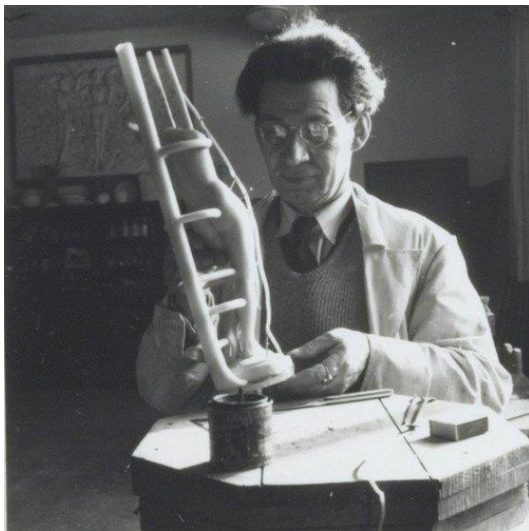
²⁷⁸ Henk Scheerder, 'Gijs Jacobs van den Hof en het *à cire perdue* gieten', 58.

²⁷⁹ Jans, 'Inleiding. Techniek. Geschiedenis', 52.

²⁸⁰ Henk Scheerder, 'Gijs Jacobs van den Hof en het *à cire perdue* gieten', in: Liesbeth Jans, Henk Scheerder, Felix Villanueva, *A cire perdue* (Amersfoort 1993) 65-66, 69.

werd bedekt. Na de was uitgestookt werd, goot men het brons in de ontstane contravorm.²⁸¹

In het studiejaar 1934/1935 vroeg Jacobs van den Hof zijn leerling Jan Veenstra om hem te assisteren bij het bronsgieten. Dit was nodig omdat tijdens het dagenlange smeltproces de met briketten gestookte oven op temperatuur moest blijven. Soms loste Veenstra 's ochtends om vijf uur de beeldhouwer af, die dan na een paar uur slaap weer met het lesgeven begon.²⁸² Het is evident dat Jacobs van den Hof in dergelijke periodes nauwelijks toekwam aan het beeldhouwen in zijn eigen atelier. Het tijdrovende proces blijkt ook uit het logboek van de beeldhouwer in zijn ovenboekje van 1947: "Borstbeeld van de heer Stenger; vorm 34 bij 30 cm; dinsdagavond 9 uur oven aangestoken; 's nachts om 2.30: de was lekt door de moffel tot 5 uur; woensdagmorgen 10.30 uur: de was brandt; woensdagavond 9.50 uur: was uitgebrand; woensdagavond 12.00 uur oven dichtgemaakt; totaal 27 uur."²⁸³ Dit betrof dan alleen nog het uitstoken van de was. Nadat de vorm was afgekoeld, startte het evenzo bewerkelijke proces van het ingieten van het brons in de smeltoven die op hogere temperaturen met cokes werd gestookt.²⁸⁴ Het ovenboekje van Jacobs van den Hof vermeldt dat de *alliage* bestond uit 83% koper, 12% zink, 3,5% tin en 1,5% lood.²⁸⁵ Bij het gietproces gebruikte de beeldhouwer smeltkroezen, tangen en blokhaken en beschermde zich met een veiligheidsbril en handschoenen (afbeelding 38).²⁸⁶



39. Ad Windig, *Gijs Jacobs van den Hof bezig met het gietproces*, bron: fotocollectie Ad Windig, Stadsarchief Amsterdam 30793/645.



40. Ad Windig, *Gijs Jacobs van den Hof in atelier*, bron: fotocollectie Ad Windig, Stadsarchief Amsterdam 30793/645.

²⁸¹ Liesbeth Jans, Henk Scheerder, Felix Villanueva, *A cire perdue* (Amersfoort 1993), frontispice.

²⁸² Scheerder, 'Gijs Jacobs van den Hof en het à cire perdue gieten', 65-66, 69.

²⁸³ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, doos 2, Ovenboekje 1947.

²⁸⁴ Scheerder, 'Gijs Jacobs van den Hof en het à cire perdue gieten', 70.

²⁸⁵ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, doos 2, Ovenboekje 1947. Zie tevens: Liesbeth Jans, Henk Scheerder, Felix Villanueva, *A cire perdue* (Amersfoort 1993) 9.

²⁸⁶ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, doos 2, bestellijst IJzermaatschappij Ferrum Utrecht in Ovenboekje 1947.

Voorafgaand aan het bronsgieten vond eerst op het atelier van Jacobs van den Hof de ontwerpfase plaats, het boetseren van de gelatinevorm en het in-penselen met dunne laagjes was (afbeelding 39). Vervolgens het vullen van het wasmodel met de kernmassa en het aanbrengen van de gietkop en aangietkanalen. Na het uitstoken van de was en het ingieten van het brons werd de vormmassa van het beeld geklopt en de kern verwijderd. Nu kwam nog de afwerking waarbij onder andere de brons geworden giet- en luchtkanalen werden verwijderd (afbeelding 40). Met vijlen en beiteltjes werd het beeld geciseleerd en tenslotte gepatineerd.²⁸⁷ Met een goede voorbereiding werden problemen voorkomen, zodat achteraf bij het ciselieren veel tijd werd bespaard. Bijvoorbeeld bij het invormen van het wasmodel konden minieme luchtbelletjes ontstaan, die bij het gieten bolletjes (*gietgallen*) werden. Bij het uitstoken van de was uit de gipsen mal was er kans op haarscheurtjes en bij het gieten en afkoelen van het brons krimpscheurtjes.²⁸⁸

6.2 Effecten van de *à cire perdue* innovatie

De innovatie was allereerst gunstig voor het aanzien van het atelier Jacobs van den Hof, omdat de beeldhouwer al snel naam maakte als *cire perdue* gieter.²⁸⁹ Ten tweede vond op zijn atelier unieke kennisuitwisseling plaats met leerlingen en collega-beeldhouwers. Ook studenten van professor Bronner aan de Rijksacademie in Amsterdam kwamen speciaal naar Jacobs van den Hof in Arnhem om brons te leren gieten.²⁹⁰ Jacobs van den Hof had ‘school gemaakt’, zoals de pers aangaf bij de overzichtstentoonstelling een jaar na zijn dood in 1966.²⁹¹ Zoals Ype Koopmans in 1995 stelde: ‘.. is Jacobs van den Hof als leraar buitengewoon invloedrijk geweest.’ Hij was aldus Koopmans in zoverre een invloedrijker beeldhouwdocent dan Bronner in het interbellum, doordat hij ‘voortleefde in het werk van zijn leerlingen’ en omdat zijn leerlingen zich niet van hun academietijd distantieerden waar dat doorgaans bij de leerlingen van Bronner wel het geval was. Bovendien konden leerlingen bij Jacobs van den Hof technieken zoals bronsgieten en houtsnijden leren, waar dat bij Bronner niet mogelijk was.²⁹² Uiteindelijk bracht de hernieuwde toevoeging door Jacobs van den Hof van de *à cire perdue* methode aan het scala van in Nederland gebruikte technieken niet alleen Jacobs van den Hof vooruit. De pedagogische kwaliteiten van Gijs Jacobs van den Hof droegen bij aan de verbreiding van de *à cire perdue* methode in Nederland, waardoor de Nederlandse beeldhouwkunst zich verder kon ontwikkelen.²⁹³ Bijvoorbeeld zijn leerling John Grosman in Arnhem richtte in 1946 de eerste *à cire perdue* gieterij in Nederland op. In deze gieterij lieten onder anderen Ossip Zadkine, Piet Esser,

²⁸⁷ Scheerder, ‘Gijs Jacobs van den Hof en het *à cire perdue* gieten’ 72-73.

²⁸⁸ <http://www.deklankvanklokkenbrons.nl/klokkentoren/gegotenbrons/index.html>, geraadpleegd 10-02-2020.

²⁸⁹ Scheerder, ‘Gijs Jacobs van den Hof en het *à cire perdue* gieten’, 73.

²⁹⁰ Koopmans, ‘Ten geleide’, 5-6. Het betreft Pieter Starreveld en Ellie van der Does (voor houtsnijden, een techniek die toen op de Rijksacademie nog niet behandeld werd).

²⁹¹ ‘Gijs Jacobs van den Hof, ambachtelijk beeldhouwer’, *Dagblad De Stem*, 4 februari 1967, pag. 13.

²⁹² *Ibidem*, 5-6.

²⁹³ Felix Villanueva, ‘Voorwoord’, in: *A cire perdue | Bronzen beelden in Galerie en Beeldentuin De Hazelaar in Soest 11.09.93 /16.19.93* onder auspiciën van het CBK Hermsen Molendijk Stichting (tentoonstellingscatalogus Amersfoort 1993) 5.

Wessel Couzijn, Lotti van der Gaag en Charlotte van Pallandt hun beelden gieten.²⁹⁴ In 1957 nam *Bronsgieterij A Cire Perdue Fa. Joosten* het stokje over, die onder meer Pieter Slegers, Mari Andriessen en Pearl Perlmutter bediende.²⁹⁵

6.3 Experimenten

Toen Leo Braat in 1942 bij Jacobs van den Hof op bezoek kwam, werkte deze met een ‘volgens zijn eigen aanwijzingen geconstrueerd werktuig gelijkend op een tandartsenboor ...’. De boorkop was van amaril steen waarmee Jacobs van den Hof een marmeren liggend vrouwelijk naakt polijste (afbeelding 41).²⁹⁶ Zijn behoefte om te experimenteren blijkt uit zijn aantekeningenboekjes, briefwisselingen en ontmoetingen. Zo probeerde hij recepturen uit voor het prepareren van verzepte was, verf en caseïne.²⁹⁷ Dit laatste middel werd van oudsher toegevoegd aan kalkmortel voor binding en om indringing van vocht tegen te gaan. Ook werd het gebruikt als beeldhouwerslijm.²⁹⁸ Enkele voorbeelden van contactpersonen zijn Frans Zwollo, edelsmid uit Oosterbeek, met wie Jacobs van den Hof recepturen ontwikkelde voor metaalkleurstoffen om zijn beelden te patineren.²⁹⁹ Ook onderhield Jacobs van den Hof contacten met Rien van der Hoop van *De Porceleijne Fles* in Delft.³⁰⁰

Dit was typisch voor Jacobs van den Hof die oplossingen zocht voor complexe problemen waartoe men in vroegere eeuwen deskundigheid opbouwde, maar waarvan de kennis in Nederland aan het begin van de twintigste eeuw vrijwel verloren was gegaan. Volgens Braat stelde Jacobs van den Hof deze oplossingen graag ter beschikking aan collega’s en leerlingen, die hij dikwijls vertelde dat hij het zonde vond dat ‘telkens weer iedere beeldhouwer naast de inspannende en tijdrovende arbeid van het artistieke scheppen, jaren moet zoeken om de technische kneepjes te leren kennen, ...’.³⁰¹ Daarom wilde hij nog eens een handboek schrijven met de ‘duizend en een noodzakelijke dingen’ zodat niet elke beeldhouwer steeds het wiel hoefde uit te vinden, ‘nu wij de ateliers niet meer kennen zoals in de renaissance waar de jonge kunstenaars in het vak doorkneed werden’.³⁰² Uiteindelijk heeft Jacobs van den Hof een dergelijk handboek niet gerealiseerd.

Naar mijn inschatting droeg de positie van Jacobs van den Hof binnen de NKvB duidelijk bij aan de kennisdeling van zijn met het landelijke netwerk van beeldhouwateliers. Vervolgens droegen

²⁹⁴ Website RKD, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/Grosman%2C%20John>, geraadpleegd 10-01-2020.

²⁹⁵ Website RKD, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=ben+joosten&start=0>, geraadpleegd 10-01-2020.

²⁹⁶ Braat, ‘Gijs Jacobs van den Hof’, in: idem, *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers*, 44.

²⁹⁷ Stichting Museum Jacobs van den Hof, brief d.d. 27-10-1941 van Kleefstoffenfabriek Gebr. Struyck uit Zutphen .

²⁹⁸ Receptuur voor caseïne, Michiel van Hunen, red., *Historisch metselwerk, Instandhouding, herstel en conservering* (Zwolle 2012) 281, 341.

²⁹⁹ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, brief F. Zwollo Oosterbeek aan Gijs Jacobs van den Hof, d.d. 12-12-1962.

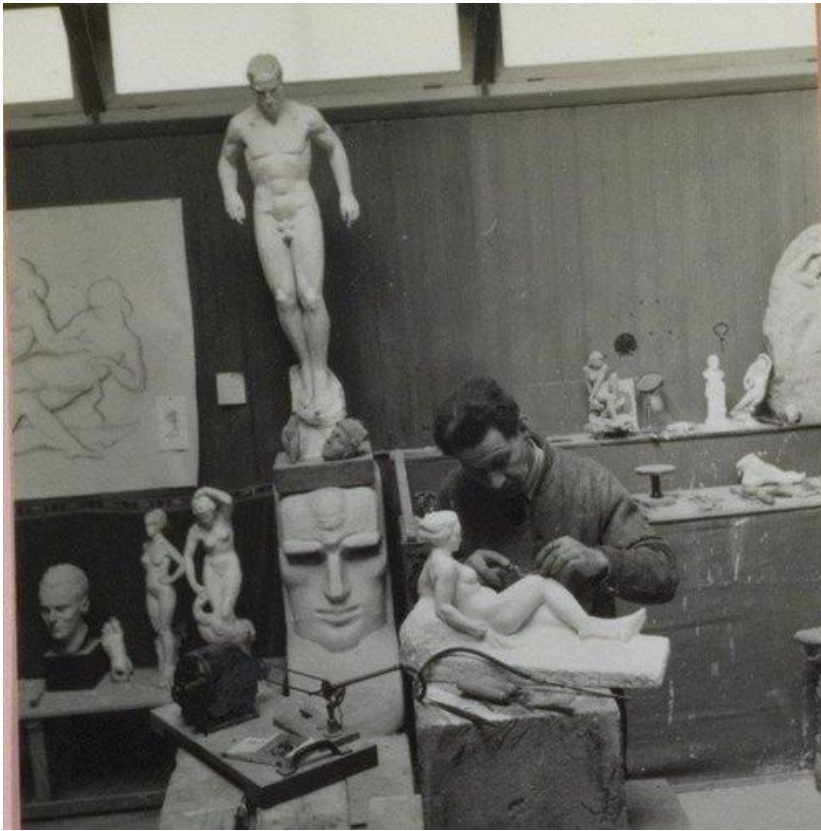
³⁰⁰ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, aantekeningen Gijs Jacobs van den Hof, tevens email vrijdag 29

november 2019 van kleindochter Evelien Soutjesdijk: Rien van der Hoop was een aangetrouwde zwager van Gijs Jacobs van den Hof. Maya, de vrouw van Jacobs van den Hof had een zus Clara en zij was getrouwd met Rien van der Hoop. Sinds eind 1945 was hij onderdirecteur van de Porceleijne Fles. Toen Jacobs van den Hof in 1947 een relatie kreeg met Maya, was er in haar familie een connectie met deze fabriek.

³⁰¹ Braat, ‘Gijs Jacobs van den Hof’, in: idem, *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers*.44. Tevens: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, brief van Jacobs van den Hof aan Leo Braat, recept Chamotte, 9-6-1964.

³⁰² Braat, ‘Gijs Jacobs van den Hof’, in: idem, *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers*, 44.

de ambachtelijke innovaties op het atelier van Jacobs van den Hof bij aan de kennisuitwisseling onderling tussen het landelijk netwerk van de Nederlandse beeldhouwateliers.



41. Ad Windig, *Gijs Jacobs van den Hof in atelier jaren veertig*, bron: fotocollectie Ad Windig, Stadsarchief Amsterdam 30793/644.

6.4 Overige ambachtelijke werkzaamheden

6.4.1. Patineren, monochromeren en polychromeren

Met patina wordt brons gekleurd en het beschermt het metaal tegen oxidatie. Zo kon men een beeld met kopernitrat een antieke uitstraling geven.³⁰³ Het patina ontstaat door de inwerking van koolzuur en vocht. In het verleden werden ook wel groen spaan (kopercarbonaat), aluin en urine gebruikt. Sommige beeldhouwers hadden een *pishoek* waar bronzen objecten begraven werden om de huid van de beelden groen te laten verkleuren door de ammoniak uit de urine.³⁰⁴

6.4.2. Bozzetti en modelli

Nadat een ontwerp op papier was gemaakt, legde de beeldhouwer zijn idee vast in een plastische weergave op kleine schaal, het *bozzetto*, dat als toonmodel kon worden gepresenteerd aan de opdrachtgever. Daarna volgde er een gedetailleerd *modello* op schaal, dat diende als werkmodel in het

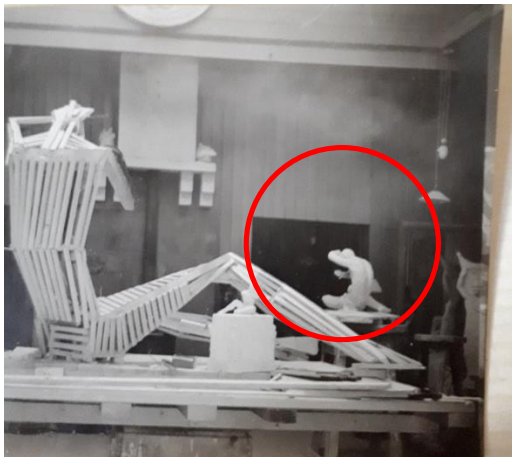
³⁰³ <http://www.deklankvanklokkenbrons.nl/klokkentoren/patineren/index.html>, geraadpleegd 10-01-2020.

³⁰⁴ Website bronsgieter Jan Willem van der Wal, <https://www.vanderwalbrons.nl> en <https://docplayer.nl/27161125-Bronsverloren-was-methode-cire-perdue.html>, geraadpleegd 05-02-2020.

atelier.³⁰⁵ Vervolgens werd het in groter formaat uitgewerkt in een meetmodel in gips op grond waarvan het getransformeerd kon worden in steen.³⁰⁶ Het oorlogsmonument *Mens tegen macht* dat Jacobs van den Hof vervaardigde tussen 1947 en 1953 is van deze procedure een voorbeeld. Hij maakte eerst een *bozzetto* in gips (afbeelding 42), een *modello* als voorstudie (afbeelding 43), een kleimodel (afbeelding 44) waarvan een gipsmodel werd gemaakt (afbeelding 45), een gietmal (afbeelding 46) en vervolgens werd het monument in brons gegoten (47).



42. Aar van de Werfhorst, *bozzetto van monument Mens tegen macht*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof



43. Aar van de Werfhorst, *modello van monument Mens tegen macht*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof



44. Aar van de Werfhorst, *kleimodel van monument Mens tegen macht*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof

³⁰⁵ Frits Scholten, 'Beeldhouwpraktijken', in Haveman e.a. (red.), *Ateliergeheimen*, 44-45, 50.

³⁰⁶ De Koomen, 'Inleiding in de materialen en technieken van de beeldhouwkunst', 228.



45. Aar van de Werfhorst, gipsmodel van monument *Mens tegen macht*,
bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof



46. Aar van de Werfhorst, gietmal van monument *Mens tegen macht*,
bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof



47. fotograaf onbekend, bronzen uitvoering van monument *Mens tegen macht*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof

6.4.3. Smeden

Zoals eerder vermeld, was de kachel een onmisbaar attribuut van het atelier, zodat kleimodellen niet bevroren. Ook was de kachel nodig voor het handwarm maken van de steenbeitels. Daarnaast was er een kolenvuur nodig om beschadigde gereedschappen te herstellen. Steenijzers met punten voor het *wegspitsen* van de steen en *rondellen* (halfronde ijzers) en platte *tandijzers* voor het afwerken werden stomp of er braken stukken af. Per dag werden vaak meerdere gereedschappen hersteld. Kleinigheden werden op de slijpsteen verholpen, maar meestal werd het ijzer in het gloeiende kolenvuur ‘uitgehaald’: het hete metaal werd weer in de vereiste vorm geslagen en afgehard in water of olie.³⁰⁷

³⁰⁷ Braat, ‘Hildo Krop’, in: idem, *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers*, 44.

6.4.4. Bouwbeeldhouwkunst

Een ambachtelijke vaardigheid was ook het vermogen het beeldhouwwerk te ontwerpen en uit te voeren in relatie tot een architectonisch verband. Gangbaar was dat het object werd uitgevoerd volgens de bestaande situatietekening en plattegrond en dat er eerst een opstand (een maquette 1:10 werd gemaakt) waarvan de details vervolgens eerst op halve ware grootte werden uitgeprobeerd.³⁰⁸ Voor bouwbeeldhouwwerken maakte Jacobs van den Hof niet alleen vrijstaande beelden, maar ook reliëfs. Voor het middenrisaliet van het Vestagebouw in Arnhem beeldde hij de zes *Vestaalse Maagden* af. Dit is een voorbeeld van een ontwerp dat op de tekentafel zodanig getransformeerd werd dat het uiteindelijke fries en de beelden in de juiste verhoudingen stonden tot de architectuur van het gebouw, zowel op compositorisch als op materiaal-technisch gebied.³⁰⁹ De afbeeldingen 48 t/m 51 hieronder tonen enkele ontwerptekeningen voor bouwbeeldhouwwerken.



48. Gijs Jacobs van den Hof, *ontwerptekening bouwbeeldhouwwerk*,
bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof



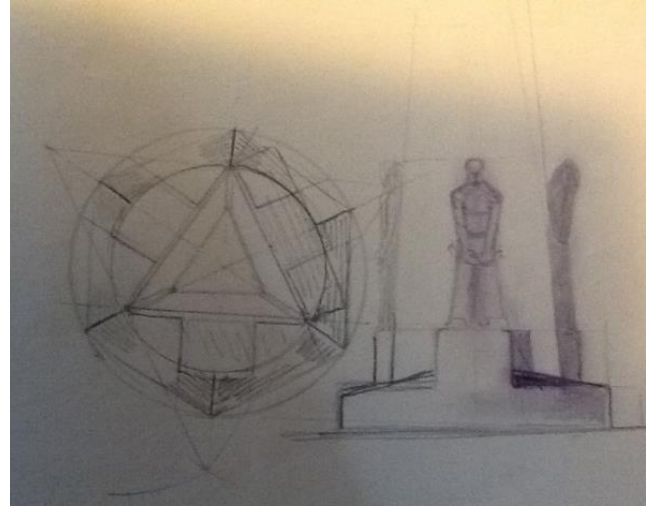
49. Gijs Jacobs van den Hof, *ontwerptekening bouwbeeldhouwwerk*
bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof

³⁰⁸ Braat, 'Professor J. Bronner en zijn leerlingen', in: idem, *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers*, 29.

³⁰⁹ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 35.



50. Gijs Jacobs van den Hof, *ontwerptekening bouwbeeldhouwwerk*,
bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof



51. Gijs Jacobs van den Hof, *ontwerptekening bouwbeeldhouwwerk*
bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof

6.4.5. Typografie

Een apart onderdeel van het ambacht was het aanbrengen van teksten. Jacobs van den Hof bracht teksten aan op reliëfs en grafplaten. Ook verwerkte hij teksten op penningen en plaquettes, bijvoorbeeld op de herdenkingsplaquette uit 1947 voor de in de Tweede Wereldoorlog gefusilleerde P.T.T.-ers te Vught.³¹⁰

6.4.6. Penningen

Voor de 11 gedenkpenningen die Jacobs van den Hof vervaardigde, sneed hij deze eerst op ware grootte in negatief in steen, hout of staal, waarna deze vervolgens werden afgegoten in brons of zilver.³¹¹ Op de Zuiderzee-penning uit 1930 bracht hij de droogmaking in beeld. Op de voorzijde rijst een vrouwenfiguur op uit visrijk water, als symbool van de geboorte van vruchtbaar bouwland. De keerzijde vormt de plattegrond van de nieuwe Zuiderzeepolders (IJsselmeerpolders) met omringende provincies, waarin de symbolen van een koe, een schaatser en een boom.³¹²

³¹⁰ Ibidem, 147.

³¹¹ Voor het procedé zie: Bert van Beek, 'Een nieuwe penning van het Genootschap', *De Beeldenaar, munt- en penningkundig nieuws* (1982) 6e jaargang no. 3 pp. 101 t/m 108. Tevens: Braat, 'Professor J. Bronner en zijn leerlingen', in: idem, *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers*, 28.

³¹² 'Gijs Jacobs van den Hof, ontwerper der Zuiderzee-penning', *Ambacht penningkunst*, jrg 17, 1931, no 5, 01-05-1931, blz. 105. Tevens: W.F. van Eekelen, 'Nederlandse makers van penningen 22, Gijs Jacobs van den hof', *De Beeldenaar* (sept/okt 1982) 6e jaargang no. 5 pp. 191 t/m 197. Voor catalogusnummers van de 11 penningen. Tevens: Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 156-157.



52. Gijs Jacobs van den Hof, *Historiepenning 'VAN ZEE TOT LAND'*, 1930, brons, doorsnede 6 cm, bron: collectie Rijksmuseum Amsterdam, objectnummer NG-2004-91.

6.4.7. Reparaties

De technieken die Jacobs van den Hof beheerste, stelden hem in staat oplossingen te bedenken voor het herstel van kapotte beelden. Daarnaast verstrekte hij adviezen aan derden. Bij de Slag om Arnhem en tijdens de evacuatie viel zijn atelier ten prooi aan oorlogshandelingen. Na de redding van de inventaris kwamen kapotte beelden na de Bevrijding retour op het atelier en werden zo mogelijk hersteld.³¹³ Een ander object, het standbeeld van Karel van Gelre, werd pas na vele hindernissen onthuld.³¹⁴ Al in 1938 kreeg Kunstoefening hiertoe opdracht en schakelde twee leerlingen in onder de leiding van Jacobs van den Hof. Het schaalmodel maakten zij op het atelier aan de Broekstraat. Vervolgens hakten Diekerhof en Hekman op Kunstoefening het standbeeld. Voordat zij begonnen, brak echter de oorlog uit en verdween het nog ruwe brok natuursteen tijdens oorlogshandelingen in de Rijn. Dit werd later opgevist en ondanks de onderduikperiode van Hekman en de kolennoed, kwam het beeld gereed vóór de evacuatie van Arnhem in 1944. Jammer genoeg raakte de kop van het beeld tijdens de bevrijding in 1945 dermate beschadigd dat de meester en zijn leerlingen een nieuwe moesten maken, waarna het beeld pas in 1949 werd onthuld.³¹⁵

Vanwege zijn expertise werd Jacobs van den Hof door derden geconsulteerd. Onder andere adviseerde hij het gemeentebestuur om een kapotte zuil van het in 1944 verwoeste Paleis van Justitie te plaatsen als tijdelijke drager van de oorlogsherinneringen (sinds 17 september 1945 het *Airborne Monument*). Jacobs van den Hof maakte het fragment passend en voorzag het van een basement.³¹⁶

³¹³ Gelders Archief, T-1557 I-88 Journaal Inspecteur Stichting Kunstbescherming, Mr. F.W. van der Haagen, 27 maart 1945 en 14 september 1945.

³¹⁴ 'Standbeeld van Karel van Gelre onthuld', *De Gooi- en Eemlander*, 14 april 1949.

³¹⁵ 'Standbeeld van Karel van Gelre onthuld', *De Gooi en Eemlander*, 14 april 1949. Het krantenartikel vermeldt dat het beeld verdween in de Maas, dit is waarschijnlijk de Rijn geweest.

³¹⁶ H. Chr. van Bommel, 'Cultuur', in: M.H. van Meurs en H.C. van Bommel (et al), *Arnhem in de twintigste eeuw* (Utrecht 2004) 305.

6.5 Het atelier als opleidingsplek

Het leermeesterschap van Jacobs van den Hof wordt hier beschreven in relatie tot de ambachtelijke functie van het atelier.³¹⁷ Zijn werk als docent bij Kunstoefening is reeds door Henk Scheerder toegelicht.³¹⁸ Het atelier van Jacobs van den Hof was nauw vervlochten met zijn leermeesterschap. Met verschillende doelen kwamen er leerlingen naar het atelier aan de Broekstraat. Voor adviezen waren de uitblinkers op de academie en latere oud-leerlingen altijd welkom.³¹⁹ Zo goot Leo Braat in 1930 in het atelier van Jacobs van den Hof en op diens aanwijzingen een loden torso in navolging van Maillol.³²⁰ Jacobs van den Hof was als leraar een ‘prachtkerel’, vertelde Fri Heil. Zij brak na acht maanden de opleiding op Kunstoefening af om voor lange tijd naar Zwitserland te gaan. Bij terugkomst in 1947 ontving zij de opdracht voor een monument voor de gevallen op begraafplaats Westerveld in Driehuis. Dit kon zij niet alleen volbrengen, omdat zij bij Jacobs van den Hof die lessen had gemist waarin op monumentale schaal werd geoefend. Zonder rancune liet hij haar naar Arnhem komen en hielp haar uit de brand.³²¹ Waarschijnlijk maakten zij samen op het atelier het gipsmodel en de gietvorm, waarna zij het beeld in een weekend op Kunstoefening goten omdat daar de bronsgietoven stond.³²²

Privé-leerlingen had Jacobs van den Hof in Arnhem al voordat hij in 1926 zijn grote atelier bouwde, zoals Eline Canters Cremers-van der Does in 1918/1919³²³ en Leo Braat in 1920/1921³²⁴. Of hij later aan de Broekstraat ook privélessen gaf, is niet bekend. Wel schakelde Jacobs van den Hof *practiciens* (uitvoerders, ook wel voorhakkers genoemd) in bij zijn grotere projecten. Vanaf 1934 was de eerste assistent van Jacobs van den Hof zijn student Jan Veenstra³²⁵, die in 1937 werd opgevolgd door Albert Diekerhof, een getalenteerde leerling uit zijn beeldhouwklas bij Kunstoefening. Deze kreeg zo de kans via een leermeester-gezel relatie de kneepjes van het beeldhouwersambacht te leren. Tot ver na de Tweede Wereldoorlog assisteerde Diekerhof zijn leermeester, terwijl hij vanaf 1946 een eigen beeldhouwpraktijk in Arnhem had.³²⁶ In 1951 nam Jacobs van den Hof opnieuw een veelbelovende leerling van Kunstoefening aan, Frans Coppelmanns, die zijn assistent werd bij de uitvoering van het oorlogsmonument *Mens tegen Macht* waaraan zij bijna twee jaar samenwerkten.³²⁷ Voor het ruitersstandbeeld *De Gele Ridder* (1961-1963) werd Coppelmanns’ hulp opnieuw ingeroepen.³²⁸

³¹⁷ Henk Scheerder, ‘Gijs Jacobs van den Hof en het à cire perdue gieten’, in: Liesbeth Jans, Henk Scheerder, Felix Villanueva, *A cire perdue* (Amersfoort 1993) 68. Kunstoefening 1932, Algemeen leerplan dag- en avondschool.’

³¹⁸ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (doctoraalscriptie, 54-55).

³¹⁹ Angela Rijnhart, *Gijs Jacobs van den Hof en Pater Gerard Mathot C.S.S.R. Ontwikkelingen in de Nederlandse beeldhouwkunst van de twintigste eeuw* (doctoraalscriptie Nijmegen 1997) 69.

³²⁰ Louk Tilanus, Het vrije beeld 1900-1960, in: M. Hoogendonk, J. Teeuwisse en L. Tilanus, *Er groeit een beeldhouwkunst in Nederland*. (tentoonstellingscatalogus 15 oktober 1994 t/m 15 januari 1995, Frans Hals Museum Haarlem 1994) 27.

³²¹ Koopmans, ‘Ten geleide’, 6.

³²² Gijs Jacobs van den Hof, ongedateerde brief aan vrienden in Garderen, omstreeks 1947.

³²³ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (doctoraalscriptie) 54

³²⁴ Braat, *Omkrante hiaten*, 70.

³²⁵ Scheerder, ‘Gijs Jacobs van den Hof en het à cire perdue gieten’, 69.

³²⁶ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (doctoraalscriptie) 62.

³²⁷ *Ibidem*, 25.

³²⁸ *Ibidem*, 28.

Uit de atelierfoto's blijkt dat de atelierhulpen bij praktische en voorbereidende klussen assisteerden, zoals takelwerkzaamheden, het lossen van gipsmallen en het bewerken van de ruwe steen.



39. Fotograaf onbekend, *Takelwerkzaamheden in het atelier van Gijs Jacobs van den Hof*, omstreeks 1962, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.

Jacobs van den Hof stond op het standpunt dat ‘een beeldhouwer die een conceptie heeft zijn werk zelf moet uitvoeren’. Hij meende dat ‘de man die het beeld maakt naar aanwijzingen van de ontwerper, er niet het individuele cachet van de kunstenaar aan kan geven, omdat de *practiciën* die geen verstand heeft van technieken vaak tegen het materiaal zondigt.’³²⁹

³²⁹ Gijs Jacobs van den Hof, 'De techniek van het beeldhouwen', lezing tijdens de expositie van zijn werk in de bovenzaal van Hijman, Stenfert Kroese & v.d. Sande in Arnhem, *Arnhemsche ourant*, 12 juni 1924.

Hiermee gaf Jacobs van den Hof, die zich zoals eerder vermeld, bewust *artist* noemde, duidelijk zijn visie op het kunstenaarschap en het verschil tussen kunstenaar en uitvoerder. Dit paste bij de opvatting van collega-beeldhouwer Han Wezelaar die als verschil tussen een *artisan* (de Franstalige term voor uitvoerder) benoemde, dat het bij de ware kunstenaar ging om de ‘geestelijke inhoud en in de tweede plaats om een perfecte uitvoering’. Deze opvattingen van Jacobs van den Hof en Wezelaar illustreren een belangrijk debat dat in het interbellum speelde over kunst en ambacht. De toenmalige discussie in het interbellum waarbij men tussen het begrip *artist* als tegenhanger van het begrip *artisan* in het interbellum een wezenlijk onderscheid maakte, is in 2013 door Bernadette van Hellenberg Hubar toegelicht in haar publicatie *De genade van de steiger*.³³⁰

Het atelier als opleidingsplek is een eeuwenoud fenomeen.³³¹ Jacobs van den Hof stond bewust in deze leermeester-gezel traditie. Uit een interview uit 1963 blijkt dat hij ‘tijd nog moeite spaarde om jonge beeldhouwers daadwerkelijk op weg te helpen.’ Zo stelde hij: ‘Als uitvoerder van een groot beeldhouwer heb ik het vak mogen leren, van de grond af aan: harde arbeid om technische vaardigheden te krijgen. Vooral in vroeger eeuwen hadden jonge kunstenaars makkelijker de gelegenheid om door een zware leertijd gevormd te worden om dan later, wanneer hun meesterschap aan het licht kwam, creatief kunstenaar te worden. Nu is dat veel moeilijker voor jongeren. Ten eerste zijn er haast geen ateliers meer, alleen Hildo Krop heeft nog vijf mensen aan het werk. Wie nu beeldhouwen gaat, wordt direct ‘artist’ en wordt in de watten gelegd.’³³²

Voorts werd het atelier gebruikt voor samenwerking aan projecten die onder leiding van Jacobs van den Hof werden uitgevoerd, zoals de vier muurplastieken voor de melkfabriek CAMIZ in 1954 (afbeelding 15). Hiervan namen de beeldhouwer en drie oud-leerlingen er elk één voor hun rekening.³³³ Enkele jaren eerder moet het atelier ook een middelpunt zijn geweest, waar Jacobs van den Hof zich met zes (oud-)leerlingen voorbereidde op hun gezamenlijke presentatie op de Sonsbeek ’49 tentoonstelling.³³⁴ Door zijn grondige kennis van het ‘metier’, leidde Jacobs van den Hof zijn leerlingen stapsgewijs op tot onafhankelijkheid.³³⁵ Hij bracht hen ‘het vak-abc’ bij en de ‘instrumenten waarmee de besten zich werkten naar hun persoonlijke expressie’.³³⁶ Op deze wijze vergemakkelijkte hij de stap van zijn leerlingen naar een eigen atelier, zodat zij zichzelf konden bedruipen. Zijn motivatie: de armoede tijdens zijn leertijd en de zware weg die hij als autodidact had afgelegd.

³³⁰ Bernadette van Hellenberg Hubar, *De Genade van de Stijger. Monumentale kerkelijke schilderkunst in het interbellum* (Zutphen 2013) 73, 74, 81.

³³¹ Erma Hermens en Astrid Kwakernaak, ‘Het atelier’, in: Helen Westgeest e.a., *Kunsttechnieken in historisch perspectief* (Turnhout 2011), 23.

³³² T.K.-R, Vraaggesprekken met echtgenoten van artsen, in: *Arts en Auto* 29 (1963) 525-527.

³³³ Van Haren, G. Feenstra en de Coberco fabriek in Arnhem, 46. Dit was een jaar na de pensionering in 1953 van Gijs Jacobs van den Hof bij Kunstoefening.

³³⁴ Sonsbeek ’49. Europese beeldhouwkunst in de openlucht. *Tentoonstellingscatalogus* Comité Sonsbeek ’49 i.s.m. Gemeentemuseum Arnhem 1 juli – 18 september 1949).

³³⁵ John Grosman, ‘Hij maakte ons klaar voor de reis’, *Het Vrije Volk*, 1 april 1954.

³³⁶ ‘Gijs Jacobs van den Hof, ambachtelijk beeldhouwer’, *Dagblad de Stem* 4 februari 1967.

6.6 De ambachtelijke functie gefotografeerd

Bij de totstandkoming van het Arnhemse oorlogsmonument *Mens tegen Macht* vroeg Gijs Jacobs van den Hof aan de (foto-)journalist Aar van de Werfhorst om stap-voor-stap de totstandkoming in het atelier te fotograferen (afbeeldingen 42 t/m 47). Wellicht heeft de beeldhouwer zich gerealiseerd dat documentatie van het maakproces van dit herdenkingsmonument belangrijk was.³³⁷ Uit dergelijke foto's kunnen de stappen en keuzes van de beeldhouwer afgeleid worden. Voor de *Kroniek voor hedendaagse Kunst en Cultuur* maakte een fotograaf in 1936 een gedetailleerde foto waarop allerlei facetten van het atelier te zien waren, zoals het punteerapparaat, ontwerptekeningen, beelden in diverse stadia van wording, de gereedschappen en werkbanken. Centraal werd de beeldhouwer tijdens het scheppingsproces afgebeeld, in volle concentratie terwijl hij met de marmerboor een vrouwenfiguur polijfde (afbeelding 72).³³⁸ Door publicatie van dergelijke foto's gaf de pers het publiek inzage in de functies van het beeldhouwatelier van Jacobs van den Hof. In relatie tot de theorie van Carel Blotkamp, kwam dit tegemoet aan de wens van het publiek om de oorsprong van een kunstwerk te doorgronden.³³⁹

Na de Tweede Wereldoorlog fotografeerde de kunstfotograaf Ad Windig (1912-1996) het werkproces in het atelier, met name het procedé van het *à cire perdue* brons gieten. Dit gebeurde einde jaren 1940 toen meer algemeen bekend werd dat Jacobs van den Hof deze techniek voor Nederland had herontdekt. Tevens maakte Windig foto's van de werkzaamheden in het beeldhouwatelier van Jacobs van den Hof bij Kunstoefening.³⁴⁰ Dit leslokaal was voor Jacobs van den Hof een verlengde van zijn atelier aan de Broekstraat, waartussen hij heen en weer pendelde.

In 1961 maakte de fotojournalist Herman Hahndieck een rondreis langs het merendeel van de bij de NKvB aangesloten beeldhouwateliers. De compilatie *Beeldhouwers in Beeld* werd ingeleid door Georg Lampe die een beknopt overzicht gaf van de stand van de toenmalige Nederlandse beeldhouwkunst. Samen met de grote leermeester professor Bronner wiens werk op de cover kwam, kreeg ook Jacobs van den Hof een hoofdrol toebedeeld. Zijn atelier werd op het frontispice afgebeeld.³⁴¹ Deze uitgave toonde dat het atelier van Jacobs van den Hof niet op zichzelf stond. Het bevond zich te midden van een landelijk netwerk van beeldhouwateliers waarvan de beeldhouwers ofwel uit de school van Bronner ofwel uit de school van Jacobs van den Hof voortkwamen.

³³⁷ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 41-48, 158.

³³⁸ *Kroniek voor hedendaagse Kunst en Cultuur*, 1^e jrg. april 1936.

³³⁹ Blotkamp, *De onvoltooide van Cézanne*, 50, 78, 80.

³⁴⁰ Maria Austria Instituut/Stadsarchief Amsterdam, Collectie Ad Windig, http://www.maibeeldbank.nl/beeldbank?q_searchfield=jacobs+van+den+hof, www.maibeeldbank.nl/beeldbank/indeling/detail/start/16?q_searchfield=gijs+jacobs+van+den+hof, geraadpleegd 25-08-2019.

³⁴¹ Georg Lampe en Herman Hahndieck, *Beeldhouwers in beeld* (Utrecht 1961). De uitgave werd mogelijk gemaakt door het Prins Bernhard Fonds in samenwerking met de NKvB. De adressen en telefoonnummers van de beeldhouwers werden vermeld, zodat zij inlichtingen konden verstrekken en wellicht om belangstellenden naar de ateliers te trekken.

6.7 Conclusie

In praktisch en technisch opzicht speelde de ambachtelijke functie van het atelier een fundamentele rol bij de totstandkoming van het beeldhouwwerk van Jacobs van den Hof. Het atelier bood hem de gelegenheid om zijn ambachtelijke vaardigheden te praktiseren, om te experimenteren en innoveren met materialen en technieken en om zijn artistieke mogelijkheden zodanig uit te breiden dat hij tot nieuwe vormen kon komen. Door de herontdekking van de *à cire perdue* techniek kreeg het atelier van Jacobs van den Hof in de jaren 1930-1945 bekendheid. Met het overdragen van zijn vakbekwaamheid, kennis en innovaties, nam Jacobs van den Hof zijn maatschappelijke verantwoordelijkheid. Hij tilde dit over zijn persoonlijke belang heen. Zo bracht hij zijn leerlingen en collega's verder, wat effect had op de toekomstige doorontwikkeling van de Nederlandse beeldhouwkunst. Ook bracht Jacobs van den Hof zijn passie voor de beeldhouwkunst over op zijn leerlingen. Jacobs van den Hof bracht de leermeester-gezel traditie in de praktijk. Hierbij stelde hij het atelier als opleidingsplek centraal. Op deze wijze bereidde hij zijn leerlingen voor op een toekomstig eigen atelier en beroepspraktijk, zoals in 1954 werd toegelicht door zijn leerling John Grosman.³⁴² Kenmerkend was de zorg van Jacobs van den Hof voor de continuïteit van zijn eigen atelier en zijn toewijding aan de continuïteit van de Nederlandse beeldhouwateliers.

³⁴² John Grosman, 'Hij maakte ons klaar voor de reis', *Het vrije Volk*, 1 april 1954.

7 De artistieke functie van het atelier

*'Aan het beeld gaat het denk-beeld vooraf...'*³⁴³

Inleiding

Hoewel het ingewikkeld is om de artistieke functie van een kunstenaarsatelier te objectiveren, worden in de hoofdstuk die fysieke processen ontrafeld die in de onderzoeksmatrix zijn benoemd onder de artistieke functie van het atelier. Op deze plek van transformatie creëerde de beeldhouwer uit hompen steen sculpturen. Hij ontwikkelde ideeën, maakte er ontwerpen en bedacht hoe hij met de materie zou spelen. Nauw verstrengeld met het artistieke ontwerp en de verdere totstandkoming van een kunstwerk zijn materiële zaken en fysieke processen. In dit hoofdstuk worden eerst de wisselende interpretatie van het thema artisticeiteit en de receptiegeschiedenis van Jacobs van den Hof besproken, gevolgd door een duiding van de teloorgang van het atelier van Jacobs van den Hof in relatie tot het post-atelier debat. Vervolgens komen de zaken aan bod die de beeldhouwer ondersteunden bij het artistieke proces, alsmede de entourage van het atelier als inspiratiebron. Dit wordt voorafgegaan door de indrukken van reizen en tentoonstellingen die de beeldhouwer op zijn atelier verwerkte. Daarna wordt het ontwerpproces besproken inclusief de tekenkunst en de modellen van de beeldhouwer. Na een toelichting op de coördinatie van de atelierprocessen en de fotografie van de artistieke functie, volgt de conclusie.

7.1 Artisticiteit

Artisticiteit is geen objectief en vaststaand begrip. Zo is de waardering van kunst mede afhankelijk van de contemporaine normering. Vanaf ongeveer 1850 ontstond er langzamerhand een paradigmawisseling die avant-garde kunstenaars een fundamenteel andere positie deed innemen tegenover in hun ogen verouderde kunststromingen. In de twintigste-eeuw werden de 'moderne' kunstenaars (met in hun kielzog veel critici en kunsthistorici) bepalend vanwege de radicaliteit van hun vernieuwingen. Zij koppelden de term 'artistiek' vaak aan: spontaan, intuïtief, expressief, anti-academisch, anti-ambachtelijk, anti-opdrachtkunst, origineel, grens- en discipline-overschrijdend.

Gijs Jacobs van den Hof experimenteerde tussen ongeveer 1910 en 1928 met kunstvormen als het kubisme, expressionisme en - met name - het symbolisme. Zo gaf hij uitdrukking aan zijn modernistische kunstopvatting gebaseerd op originaliteit en vernieuwing, persoonlijke bezieling en maatschappelijk betrokkenheid. Voor hemzelf waren daarbij waarden als autonomie, gelijkwaardigheid en zelfredzaamheid van belang. Zijn leefstijl als bohemien en het etiket van autodidact dat hij zich oplakte, hoorden bij zijn toenmalige artistieke identiteit. Samen met zijn kunstenaarsvrienden reageerde hij kritisch op negentiende-eeuwse opvattingen waarbij vakmanschap en kennis van de overgeleverde traditie de kunstenaar lieten excelleren. Dit leidde tot kunst die in de

³⁴³ Interview met Jacobs van den Hof in *Het Vrije Volk*, 24 januari 1948.

ogen van de modernisten alleen maar ‘kunstig’ was. Het maatschappelijke klimaat veranderde in snel tempo. Jos Pouls omschreef dit als volgt: “De moderniteit zoals die zich tijdens het interbellum manifesteerde, was behalve overweldigend ook verwarrend. De wereld leek op drift geraakt en ondergroef de gevestigde c.q. verzuilde kunst(-instellingen), religies en samenlevingsvormen. Naast hoop en optimisme over de toekomst heersten er onzekerheid en ‘onbehagen over de moderniteit’...”.³⁴⁴ Aan het einde van de jaren 1920 zochten vele kunstenaars een modus om traditie en vernieuwing te integreren. Zoals gezegd paste de overgang van Jacobs van den Hof rond 1928 van modernisme naar classicisme bij zijn harmonieuze en ambachtelijke benadering, maar ook bij de conservatieve tendensen in de crisisperiode, waardoor een hernieuwde oriëntatie op de klassieke beeldhouwkunst ontstond. Vanwege zijn (internationale) oriëntatie op de Franse beeldhouwkunst van Maillol, Rodin en Despiau werd Jacobs van den Hof in het interbellum als vernieuwer getypeerd. Achteraf gezien positioneerde hij zich toen echter in de achterhoede. Toen na de Tweede Wereldoorlog eerst het modernisme en later het postmodernisme opkwamen, leidde zijn keuze voor de premoderne, academische traditie ertoe dat veel critici en kunsthistorici zijn werk vanaf medio de jaren 1950 als ‘ouderwets’ bestempelden. Daardoor kwam de twijfel aan zijn artistieke vermogen, die hij in zijn leertijd overwon, aan het einde van zijn carrière terug. Onder vrienden en in zijn familiekring stelde hij met veel zelfkennis: ‘Ik heb misschien maar een bescheiden talent, maar ik heb ermee gewoerd.’³⁴⁵ De geringe waardering voor het standbeeld *De Gele Ridder* en het gevoel dat zijn ontwikkeling stilstond, versterkten deze twijfel. Hoewel het hem ook toen niet aan werk ontbrak, bleef het stempel van ‘ambachtelijk kunstenaar’ hem achtervolgen en raakte hij in de geschied- en waarderingsgeschiedenis van de 20ste eeuw op de achtergrond.



54. Gijs Jacobs van den Hof, *Zittend vrouwelijk naakt*, 1939, Euville kalksteen, Stichting Museum Jacobs van den Hof, inv.nr. 0220

³⁴⁴ Jos Pouls en Ype Koopmans, *Kunst en identiteit in het interbellum* (module Open Universiteit Heerlen 2013) 30, 34.

³⁴⁵ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 25, 87, 95.

7.2 Locus atelier

In hoofdstuk 2 kwam het post-atelier debat reeds aan de orde. Vanaf de jaren 1960 betwistten kunstenaars zoals Daniel Buren de plaatsgebondenheid van het fysieke atelier omdat zij dit niet meer relevant vonden binnen het artistieke proces. Waar Jacobs van den Hof in zijn eerste ateliers het modernisme praktiseerde, faciliteerde het atelier aan de Broekstraat de traditionele en ambachtelijke processen die onmisbaar waren om verfijnde neoklassieke beelden te creëren. Met de bouw van dit atelier in 1926 breidde Jacobs van den Hof zijn materiaalgebruik uit, experimenteerde met nieuwe technieken en formuleerde al doende een nieuwe vormtaal. Het zou voor Jacobs van den Hof ondenkbaar zijn geweest om zonder dit atelier tot zijn innovaties te komen, nog afgezien van het feit dat het post-atelier debat toentertijd nog niet speelde.

Waar voor de Jacobs van den Hof van omstreeks 1928 tot 1965 het maakproces de overhand had, stond bij Buren in de jaren 1960 en 1970 als conceptueel kunstenaar de denkproces voorop. Voor Buren was het fysieke atelier een onnodige ballast om tot ware kunst te komen, hij zag zichzelf als de belichaming van zijn atelier. Binnen dit paradigma werd het mogelijk om kunst te produceren in de natuur als Land Art en de uitvoering aan medewerkers of aan machines over te laten. Pragmatischer dan Buren was de schilder en beeldhouwer Robert Smithson. Ook hij ervoer het werken buiten een atelier als bevrijdend en dus creatiever. Zo maakte hij zowel *site-specific art* (op locatie) maar ook *non-site art* (stenen sculpturen die hij voorbereidde op het atelier). Hij erkende dat traditionele kennis en klassiek vakmanschap verloren kunnen raken zonder de tussenkomst van het atelier, maar de functie van het atelier zou overeind blijven op andere locaties en met nieuwe instrumenten, aldus Smithson.³⁴⁶

Met zijn stellingname verwierp Buren ook de wederzijdse afhankelijkheid van het kunstenaarsatelier en de kunstinstuties onder druk van sociale, politieke, economische en culturele factoren.³⁴⁷ Uit dit onderzoek naar de economische, sociale, ambachtelijke en artistieke functie van het atelier kwam naar voren dat Gijs Jacobs van den Hof voor de continuïteit van zijn atelier inderdaad in hoge mate afhankelijk was van de bovengenoemde mechanismen.

Na het vertrek van de kunstwerken uit het atelier, door de transfer naar museum, tentoonstelling of koper, ging volgens Buren de relatie verloren tussen het kunstwerk, de maker en de plaats van herkomst en creatie.³⁴⁸ Dit is uiteindelijk ook gebeurd bij Jacobs van den Hof. Alleen kenners relateren zijn kunstwerken nog aan het atelier aan de Broekstraat.

³⁴⁶ Wouter Davidts, 'Mijn studio is waar ik me bevind. Daniel Buren en de afschaffing van de Studio', in: *De Witte Raaf* Editie 113 januari-februari 2005, <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2890>, geraadpleegd 25-01-2020. Davidts verwijst naar: Robert Smithson, 'A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)', in: Jack D. Flam (red.), Robert Smithson: *The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press (1960) 107. Tevens: Wouter Davidts en Kim Paice (eds.), 'Introduction' in: *The Fall of the Studio. Artists at Work* (Amsterdam 2009) 2.

³⁴⁷ Davidts, 'Mijn studio is waar ik me bevind. Daniel Buren en de afschaffing van de studio', *De Witte Raaf* Editie 113 januari-februari 2005, <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2890>, geraadpleegd 25-01-2020.

³⁴⁸ Buren, translated by Repensek, 'The Function of the Studio', 52-53. Tevens: Bibliographie des Écrits (1965-2018) de Daniel Buren, <https://www.danielburen.com/pages/archives/bibliographie>, geraadpleegd 31-12-2018. Tevens: Daniel Buren, translated by Thomas Repensek, 'The Function of the Studio', in *October* 102 Vol. 10 (Cambridge, MA, 1979) 51.

Dat is een reden waarom het in de vergetelheid is geraakt. Hoewel het fysieke atelier is opgedoekt, bestaat het nog als een *lieu de mémoire* in de stadsgeschiedenis van Arnhem.



55. Fotograaf onbekend, Gijs hakt het tuinbeeld *Staannd vrouwelijk naakt*, 1945, *Oberkirchner zandsteen*, Stichting Museum Jacobs van den Hof, inv.nr. 0560.

7.3 Inventie

‘Zo moet het worden!’ Wie een sculptuur aanschouwt van Jacobs van den Hof, losgekoppeld van het atelier door de plaatsing op een tentoonstelling, in de openbare ruimte of bij een particuliere koper thuis, relateert de sculptuur niet meteen aan het ruwe brok steen op de werkbank in het atelier. Tegenover dat gesteente stond de beeldhouwer, het te concipiëren beeld in het hoofd en de *vuistbeitel* en *klopper* in de aanslag. Met zijn beeldend vermogen voorzag de beeldhouwer vooraf zo goed mogelijk de volumes van het beeldhouwwerk. Dit beeld vormde zich verder tijdens het maakproces waarbij hij het object tot ‘leven’ bracht. Voorafgaand aan het ontwerpproces deed Gijs Jacobs van den Hof zowel binnen als buiten het atelier de nodige observaties.

7.3.1 Reizen en tentoonstellingen

Gijs Jacobs van den Hof brak regelmatig uit zijn atelier om zich elders te inspireren. Andersom was het atelier een toevluchtsoord waar hij tot zichzelf kwam, aldus Leo Braat. Door zijn aanstelling als docent bij Kunstoefening kon hij het zich permitteren om in de vakanties in het buitenland te verblijven. Volgens Braat was hij zowel in Amsterdam als in Parijs thuis en kon hij dankzij het regelmatige verblijf aldaar het leven in de provinciestad Arnhem volhouden. Geïnspireerd door de indrukken van elders maakte Jacobs van den Hof in teruggetrokkenheid zijn mooiste beelden, zo stelde Braat.³⁴⁹

De meeste impact op hem had echter Parijs, waar hij in de twintiger en dertiger jaren van de twintigste eeuw verschillende malen het werk van Franse beeldhouwers als Despiau en van zijn grote voorbeeld Maillol bestudeerde.³⁵⁰ De invloed van de Franse beeldhouwkunst op zijn onderwerpen, materiaalkeuze en -verwerking werd vanaf die tijd steeds sterker.³⁵¹ Daarvan getuigen de catalogi die hij meenam van de tentoonstellingen die hij in het binnen- en buitenland bezocht.³⁵² Met name de expositie *Rondom Rodin, 100 jaar Franse Sculptuur* in 1939/1940 imponeerde de Nederlandse beeldhouwer. Jacobs van den Hof bewonderde daar werken van Rodin, Bourdelle, Despiau, Maillol en Degas.³⁵³

Tijdens tentoonstellingen van de NKvB presenteerde Jacobs van den Hof met zijn collega-beeldhouwers hun recente atelierproductie in binnen- en buitenland. Samen met hen exposeerde hij in Boedapest, Brussel, Helsinki en driemaal in Parijs.³⁵⁴ Ook na de Tweede Wereldoorlog bleef Jacobs van den Hof inspiratie opdoen in Parijs, zoals tijdens zijn bezoek aan de Ateliers Antoine Bourdelle, Ville de Paris, in 1949.³⁵⁵ In een brief aan zijn vrienden in Garderen meldt hij dat de francs op zijn en dat hij terug is uit Frankrijk. Hij is ondanks de hitte, mentaal weer opgefrist!³⁵⁶

³⁴⁹ Braat, 'Voorwoord', in Gijs Jacobs van den Hof 1889-1965 Plastieken, overzichtstentoonstelling Gemeentemuseum Arnhem (catalogus 21 december 1966-5 februari 1967).

³⁵⁰ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (doctoraalscriptie) 40-45.

³⁵¹ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 77

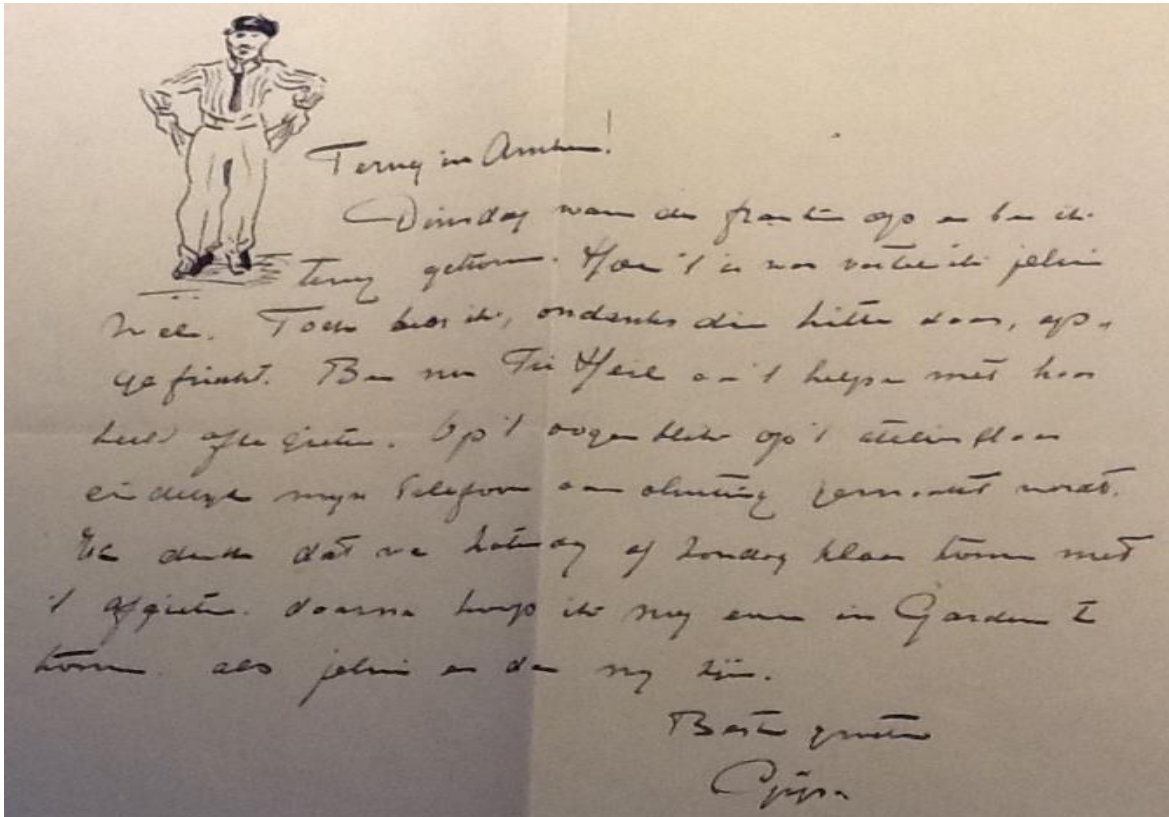
³⁵² Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, Overzicht boekenkast Gijs Jacobs van den Hof, tentoonstellingscatalogi.

³⁵³ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 77. Tijdens de tentoonstelling *Rondom Rodin* van 30 juni 1939 tot 2 januari 1940 in het Stedelijk Museum in Amsterdam werden werken van Barye tot Zadkine geëxposeerd. Alleen al van Rodin, Bourdelle, Despiau, Maillol en Degas werden 169 werken getoond.

³⁵⁴ Gijs Jacobs v.d. Hof, 'Verliefd op de vorm. De lange weg van beeldhouwer tot beeldhouwer', 23 april 1960

³⁵⁵ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, Overzicht boekenkast Gijs Jacobs van den Hof, tentoonstellingscatalogi.

³⁵⁶ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof Brief van Gijs Jacobs van den Hof aan vrienden in Garderen, omstreeks 1947, met de melding dat hij terug is uit Parijs (in de periode dat hij Fri Heil les gaf).



56. Brief van Gijs Jacobs van den Hof aan vrienden in Garderen, omstreeks 1947, met de melding dat hij terug is uit Parijs (in de periode dat hij Fri Heil les gaf). bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.

7.3.2 Boeken ter inspiratie

In de zeventiende eeuw waren boeken vaste attributen op het atelier, aldus Eddy de Jongh. Deze dienden ter inspiratie en stimulans. Historieschilders bestudeerden bijvoorbeeld literaire werken, de Bijbel en de Griekse en Romeinse mythologie, naast relevante bronnen als geschiedenis- en embleemboeken. Onder beeldhouwers was deze aanpak eveneens gebruikelijk. Zij raadpleegden onder andere de *Iconologia* (in 1644 in het Nederlands vertaald) van Cesare Ripa, met aanwijzingen over personificaties en allegorieën.³⁵⁷ Eeuwen later was deze praktijk nog in zwang, getuige het twintigste-eeuwse atelier van Jacobs van den Hof die zich als neoclassicistisch beeldhouwer op vergelijkbare wijze oriënteerde.³⁵⁸ Uit een verkenning van zijn boekenbezit bleek een voorliefde voor filosofische, letterkundige en kunst(-historische) werken.³⁵⁹ Deze laatste categorie valt in de volgende thema's te classificeren:

³⁵⁷ Eddy de Jongh, 'De iconografische voorraadkamer', in: in: Mariette Haveman (red.) e.a., *Ateliergeheimen*, 164, 168, 170, 172-173.

³⁵⁸ Archief Jacobs van den Hof, foto 152535 ingebouwde boekenplanken op atelier.

³⁵⁹ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, Boekenlijst met inventarisatie zelf getimmerde boekenkast van Gijs Jacobs van den Hof, boekenplanken op zijn atelier (foto), Oorlogsopgave bij Departement verloren gegane boeken, facturenmappen met bestellingen bij boekhandels na de Tweede Wereldoorlog.

- a. Technische handboeken over lithografie, natuursteen en keramische processen.³⁶⁰ Tevens over geologie en *xylografie* (houtsnijkunst).³⁶¹ Ook jaarabonnementen op de serie *Steinmetz und Bilhauer* behoorden tot zijn bezit.³⁶² Voorts boeken over ijzergietsels en medailles.³⁶³
- b. Handboeken over iconografie, opschriften en uithangtekens.³⁶⁴
- c. Handboeken over de menselijke proporties en de anatomie van dieren.³⁶⁵
- d. Boeken en plaatwerken over de teken- en schilderkunst en architectuur.³⁶⁶
- e. Biografieën van en plaatwerken over Michelangelo Buonarroti, Leonardo da Vinci en Renaissance-beeldhouwers.³⁶⁷
- f. Werken over de klassieke Griekse en Romeinse oudheid en het oude Egypte.³⁶⁸

In de thematiek en benaming van zijn sculpturen kwam zijn kennis over de klassieke oudheid en mythologie tot uitdrukking. Ook in dat opzicht plaatste hij zich in de klassieke traditie.

Rond 1928 begon hij allegorische naakten te maken. Deze kenmerkten zich onder andere door de *contrapost* houding, dus rustend op één been met het andere been licht gebogen. Dergelijke beelden refereerden aan Griekse beelden uit de klassieke en Hellenistische periode.³⁶⁹ Hij schiep onder andere de statuette *Fortuna* (1930) en het beeld *De Slaaf* (1943) dat waarschijnlijk gebaseerd was op de mythe van de geketende *Prometheus*. Ook maakte Jacobs van den Hof twee versies van *Flora*, de Romeinse bloemengodin (1943 en 1945) en van de Romeinse godin *Victoria* (1945). Tevens maakte hij beelden met Bijbelse thematiek, zoals *Tamara* (ca. 1932) en *Eva* (1943).³⁷⁰ De oudheid bleef hem ook later ook nog inspireren, bijvoorbeeld in 1957 toen hij experimenteerde met verschillende versies van *De Drie Gratiën* in klei, gips en steen. Deze allegorische naakten waren allemaal vrij werk, behalve de statuette *Fortuna* die Jacobs van den Hof maakte voor de entree van het gebouw van *Kunstoefening* in Arnhem.³⁷¹

³⁶⁰ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, facturenmappen, Lithografie *In 26 letters, 1960 gekocht bij* Gijsbers & Van Loon Antiquariaat, 28 jan 1950 Hecht: Keramisches Handbuch gekocht bij Van Heyst, 8 maart 1947 boek Lijdsman: Natuursteen gekocht bij Boekhandel Krooneman Arnhem.

³⁶¹ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, oorlogsopgave.

³⁶² Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, facturenmappen, Bruil Uitgevers Doetinchem, jaarabonnementen per 23 april 1960 + 21 mei 1959 + 28 apr 1964.

³⁶³ Prof. Dr. Albrecht Kippenbergen, *Den Künstlerischen Eisenguss*, Wetzlar, 1952. Boekenkast.

³⁶⁴ Mr. J. van Lennep e.a., *De Uithangteekens* (Leiden 1936), Mr. J. van Lennep e.a. *Boek der Opschriften* (Leiden 1868), Boekenkast.

³⁶⁵ *Plastische Anatomie: Die Konstruktive Form des Menschlichen Körpers* (1924), oorlogsopgave Prof. Dr. Ellenberger, *Handbuch der Anatomie der Tiere für Künstler* (Leipzig 1898), boekenkast. H. Schuster, *Anatomisches Taschenbuch für Künstler*, Ravensburg, 6^e druk, boekenkast

G. Fritsch, *Die Gestalt des Menschen* (Stuttgart), boekenkast

³⁶⁶ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, boekenkast, o.a. Maurice de Vocht, *Plastiek in de architectuur*, 1944.

³⁶⁷ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, oorlogsopgave.

³⁶⁸ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, boekenkast Gijs Jacobs van den Hof.

³⁶⁹ Scriptie Henk Scheerder, 81-85, avondlessen bij Klaas van Leeuwen die sinds 1908 docent was aan de architectenopleiding van de 'Vereeniging van Voortgezet en Hooger Bouwkunstonderricht', zie <https://www.vvkn.nl/2018/01/29/leeuwen-klaas-van/>. Tevens als hospitant bij Willem Retera van de Rijksschool voor Kunstnijverheid in Amsterdam

³⁷⁰ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (doctoraalscriptie) 47.

³⁷¹ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.

Voor de vormgeving en thematiek van bouwbeeldhouwwerken verdiepten kunstenaars zich in allegorieën en personificaties en hun betekenissen. Zo liet Richard Roland Holst door zijn assistente Marisa Quanjer research doen voor de wanddecoraties in het gebouw van de Hoge Raad (1936-1938) in Den Haag. Zij raadpleegde voor Roland Holst encyclopedieën, kunsthistorische platenboeken en uitgaven over emblemata, kostuums en attributen.³⁷² Op dezelfde wijze deed Jacobs van den Hof onderzoek voor het Arnhemse kantoor van Verzekeringsmaatschappij Vesta. De missie van het beschermen van huis en haard werd in het decoratieprogramma verbeeld. Aldus oriënteerde Jacobs van den Hof zich iconografisch op de mythe van de *Vestaalse maagden*, die in de oudheid het haardvuur bewaakten. Tijdens dit project kwam het atelier langzamerhand vol te staan met een meterslang fries met de zes maagden alsook met bijpassende gevelbeelden en manshoge sculpturen bestemd voor het dak.³⁷³ Elders in Arnhem, voor het kantoor van de Heidemaatschappij, werkten Jacobs van den Hof en Richard Roland Holst gezamenlijk het decoratieprogramma van de architect K.P.C. de Bazel uit. Deze decoraties ontwierp de beeldhouwer op zijn atelier, waarna hij ter plekke boven het toegangsportaal twee classicistische en twee realistische sculpturen *en taille directe* hakte.³⁷⁴ De plaat met de *epigrafie* (opschrift) die tussen de beelden kwam, moet in het atelier zijn gemaakt omdat men deze letters liggend moest hakken. Voor de luifel van de Arnhemse Schouwburg creëerde Jacobs van den Hof in 1937-38 twee *kariatiden* (vrouwfiguren waarvan de hoofden als draagsteen dienen) in combinatie met de gevelreliëfs *Fantasie* (voorstellend Aphrodite) en *Inspiratie* (voorstellend Apollo) (1938-1939) (afbeelding 44. Aan de eruditie van Jacobs van den Hof werden hoge eisen gesteld. Van hem werd verwacht dat hij in technisch en artistiek opzicht aan de heersende conventies voldeed en in staat was om samen te werken met de opdrachtgever, de architect en met ‘collega-artisten’ zoals Jacobs van den Hof hen noemde.³⁷⁵

³⁷² Lieske Tibbe, ‘Wanddecoraties van R.N. Roland Holst in het gebouw van de Hoge Raad’, in: *Jong Holland* 4 (1988) 5, 7-8, 11-12. De assistente die Roland Holst in dienst nam, was mej. Marisa Quanjer, een doctoraal studente geschiedenis, kunstgeschiedenis en staatsinrichting aan de UvA bij Prof. F.W. Hudig.

³⁷³ <http://rijksmonumenten.nl/monument/516826/vestagebouw/arnhem/> geraadpleegd 17-04-2020.

³⁷⁴ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 38, 141. Dit zijn de beelden *Spade, Lam, Ooft* en *Vis*.

³⁷⁵ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, mapje met enkele brieven (1949-1965) van ‘collega-artisten’ Mari Andriessen, Leo Braat, , de Belgische beeldhouwer August Michels, Frans Zwollo, John Rådecker.



57. Kurt Kahle, *Gijsbert Jacobs van den Hof in zijn atelier met Aphrodite in gips en Apollo in klei*, bron: RKD Den Haag, cat.nr. RKD-PF-320, afbeeldingsnummer 00000357.

7.3.3. Prenten & tekeningen, tijdschriften & reproducties op het atelier

In vroeger eeuwen bezaten kunstenaars doorgaans een tekeningenverzameling met een corpus van onderwerpen en figuren, aldus Paul van den Akker. Uit dit kostbare atelierbezit putten zij elementen om hun voorstellingen samen te stellen.³⁷⁶ Als beeldhouwer sloot Gijs Jacobs van den Hof aan bij deze oude atelierpraxis. Volgens Leo Braat stond hij bekend als ‘een grondig kenner van moderne en oude kunst’ en had hij ‘een keurcollectie van oude tekeningen en prenten verzameld, die helaas geheel verloren ging bij de strijd om Arnhem’.³⁷⁷ Welke tekeningen verloren gingen is voor dit onderzoek teruggevonden in de opgave van Jacobs van den Hof aan de Commissie voor Oorlogsschade. Hieruit bleek dat hij in zijn prentenkast onder meer prenten van Aristide Maillol, Charles Despiau en Edgar Degas bevonden en renaissance tekeningen van Fra Angelico en Bartolomeo Passarotti. Tevens

³⁷⁶ Paul van den Akker, ‘Tekeningen op de grond’, in: Mariette Haveman (red.) e.a., *Ateliergeheimen*, 144-145.

³⁷⁷ Braat, ‘Voorwoord’, in *Gijs Jacobs van den Hof 1889-1965 Plastieken*, overzichtstentoonstelling Gemeentemuseum Arnhem (catalogus 21 december 1966-5 februari 1967).

een houtsnede van Albrecht Durer, een krijttekening toegeschreven aan Rubens en Japanse houtblokprenten van onder andere Hokusai en Utamaro. Ook bezat hij diverse pentekeningen, houtsneden van John Buckland Wright en steentekeningen van Archipenko, alsmede een tekening van Odilon Redon. Het is niet bekend in hoeverre de hiervoor genoemde prenten en tekeningen originelen waren, of dat dit (ten dele) kopieën waren. Van Nederlandse collega's bezat Jacobs van den Hof tekeningen van Germ de Jong, Hendrik Valk, Jan Wiegers en Charles Roelofs.³⁷⁸

Volgens Hildelies Balk ondersteunden ook reproducties de atelierpraktijk in de periode 1880-1940. Toen kregen kunstenaars minder vertrouwen in de autoriteit van het academisch onderwijs. Zij werden autonomer en kozen eigentijdse kunstenaars en schrijvers als hun autoriteiten. Ook kunstenaars uit het verleden kregen een rol toebedeeld en werden volgens Balk: '...het atelier binnengehaald in de vorm van prenten, foto's, plaatwerken en reproducties'. Deze dienden als voorbeeld en/of ter inspiratie.³⁷⁹

Een ander fenomeen was dat twintigste-eeuwse kunstenaars zich op hun atelier omringden met reproducties als hommage aan hun grote voorbeeld(-en). Zo toonden zij volgens Balk hun engagement met de betreffende kunststroming.³⁸⁰ Op het atelier van Jacobs van den Hof hing bijvoorbeeld een affiche van een tentoonstelling van Antoine Bourdelle. En bovenaan een wand van het atelier keek een afbeelding van de Griekse wijsgeer Aristoteles neer op de beeldhouwer (afbeelding 39).³⁸¹ Ook Jacobs van den Hof was enige tijd exponent van het anti-academisme dat hij ontwikkelde tijdens zijn bohémien-periode. Hij was er trots op autodidact te zijn en stippelde bewust zijn opleiding en carrière uit. Aan de wand van het atelier van Jacobs van den Hof hingen reproducties van zijn grote inspirator Michelangelo Buonarroti, onder andere van de *Sixtijnse Kapel*, de *Sibilla Libica* en de *Pieta*.³⁸² Ook had hij foto's opgeprikt van Michelangelo's *St. Mattheus* en van zijn *Slaven*.³⁸³ Aan de hand van deze afbeeldingen bestudeerde Jacobs van den Hof welke gereedschappen Michelangelo gebruikte. Zo gebruikte hij in navolging van Michelangelo de tandbeitel om, zoals Scheerder stelde, van binnenuit de ruwe steen die al min of meer in model was gehakt, nog verder de uiterlijke vorm van het kunstwerk tevoorschijn te halen. Jacobs van den Hof gebruikte de tandbeitel ook voor de afwerking van een aantal sculpturen, waarop de evenwijdige groeven net als bij Michelangelo de gladgepolijste delen afwisselen (afbeeldingen 58 t/m 61).³⁸⁴

³⁷⁸ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, map Oorlogsschade, aantekeningen van Gijs Jacobs van den Hof: Wat het Departement gered heeft....., wat ik verloor, omstreeks september 1945.

³⁷⁹ Hildelies Balk, 'Liever reproducties' in: Mariette Haveman (red.) e.a., *Ateliergeheimen*, 325-326.

³⁸⁰ Balk, 'Liever reproducties', 325, 330-331, 333.

³⁸¹ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, afbeelding 161708, foto atelier Jacobs van den Hof tijdens maakproces Mens tegen Macht rond 1953.

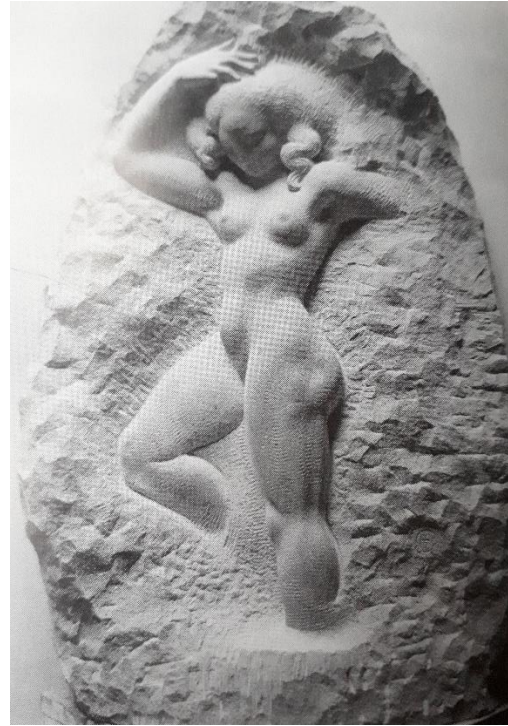
³⁸² Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, reproducties met punaisegeatjes, bij de ontruiming van het atelier in 1965 bewaard.

³⁸³ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 71.

³⁸⁴ *Ibidem*, 71-72.



58. Gijs Jacobs van den Hof, *De Geboorte*, 1927, reliëf, gips, particuliere collectie, foto Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, inv.nr. 0921



59. Gijs Jacobs van den Hof, *De Geboorte*, 1927, reliëf, zandsteen, particuliere collectie, foto Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, inv.nr. 0922

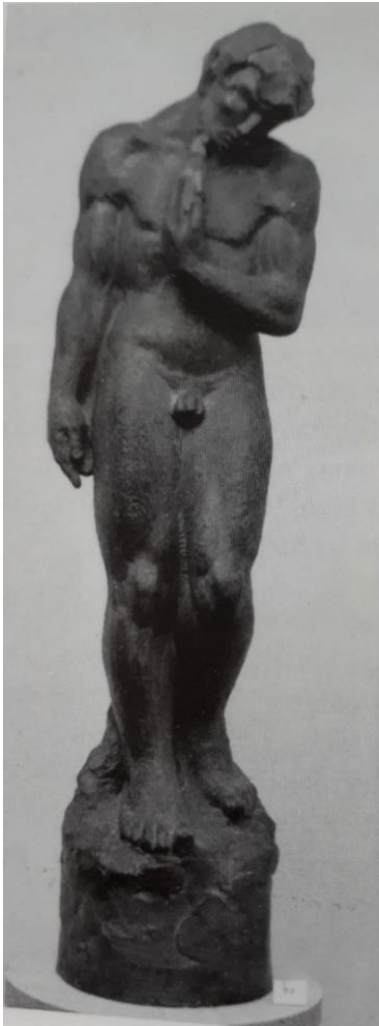


60. Michelangelo Buonarroti
De heilige Mattheus, 1506, marmer,
Galleria dell'Academia, Florence



61. Michelangelo Buonarroti
De Overwinning, detail, ca. 1530,
marmer, Palazzo Vecchio, Florence

Een ander kunstwerk van Jacobs van den Hof is *De beeldhouwer* uit 1945, waaruit zijn navolging van Michelangelo Buonarroti kan worden afgeleid (afbeeldingen 62 en 63).



62. Gijs Jacobs van den Hof, *De Beeldhouwer*, 1945, terracotta, Stichting Museum Jacobs van den Hof, inv.nr. 0260, In de linkerhand draagt hij een beeldje van een rechtop staande vrouw met de handen achter haar hoofd, in de rechterhand zijn gereedschap.



63. Michelangelo Buonarroti, *David*, 1501-1504, marmer, Galleria dell'Accademia, Florence

Naast prenten en tekeningen vonden geïllustreerde tijdschriften hun weg naar het atelier aan de Broekstraat, zoals dit in de twintigste eeuw Nederland gebruikelijk was. De afbeeldingen daarin werden door kunstenaars op het ateliers gebruikt voor inspiratie en zelfstudie.³⁸⁵ Zo had Jacobs van den Hof exemplaren van (inter-)nationale drukwerken, o.a. het tijdschrift *De Notenkraker* met bijdrage van Albert Hahn, het Franse literaire magazine *Gil Blas* met bijdrage van Théophile-Alexandre Steinlen en *Le Charivari* met bijdrage van Honoré Daumier. Tevens zullen de afleveringen van het tijdschrift *Wendingen* die Jacobs van den Hof bezat over de beeldhouwers Mendes da Costa, Bourdelle en Rodin.

³⁸⁵ Balk, 'Liever reproducties' in: Mariette Haveman (red.) e.a., *Ateliergeheimen*, 325, 330-331, 333.

hem hebben geïnspireerd.

Na de Tweede Wereldoorlog bouwde Jacobs van den Hof zijn verloren gegane collectie weer op en gebruikte opnieuw prenten en foto's om zich te inspireren. Zo bezat hij een tekening van een klassieke stroomgod door Canutti, die gerelateerd wordt aan zijn oorlogsgedenkteken voor Dedemsvaart *Geslagen maar niet verslagen* (1951).³⁸⁶ Voor het ruitersstandbeeld *De Gele Ridder* (1961-1963) bestudeerde hij eerst paarden met behulp van foto's. Ook schafte hij een boek aan over de anatomie van dieren. Vervolgens bekeek hij ruiterschilderijen in het Legermuseum in Leiden en kocht daar vergrotingen van een huzaar te paard, waarna hij aan het ontwerpen ging.³⁸⁷ Uit het minder geslaagde eindproduct bleek, dat Jacobs van den Hof worstelde met de anatomie van het paard en dat het hem niet lukte zich die via zijn boeken en prenten goed aan te leren (zie paragraaf 4.3).

7.3.4 Ensembles: inspiratie door uitgestald werk

Gijs Jacobs van den Hof beschouwde zijn atelier niet alleen als werkplaats, maar ook als decor voor zijn scheppingsproces. Dit blijkt uit de foto's van ensembles van beelden en pleisterstukken die hij op zijn atelier groepeerde. De lange wand van het atelier gebruikte hij voor een steeds wisselende uitstalling van beeldhouwwerken. Deze gestaag uitdijende verzameling moet voor Jacobs van den Hof, zoals voor andere beeldhouwers en met name Constantin Brancusi, een belangrijke bron van inspiratie geweest zijn.³⁸⁸ Een vast element in de ensembles (afbeeldingen 64 t/m 66) is in de periode 1926-1965 een grote mannenkop.



64. Fotograaf onbekend, *De Afgrond*, voor 1936, gips, 36 cm, bron: Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof*, monografie en oeuvrecatalogus (Overveen 1995).



65. Fotograaf onbekend, *Kleimodel Rembrandt*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs Van den Hof



66. Fotograaf onbekend, *Jacobs van den Hof hakt staand vrouwelijk naakt*, 1945, Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* monografie en oeuvrecatalogus (Overveen 1995).

³⁸⁶ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (doctoraalscriptie) 57.

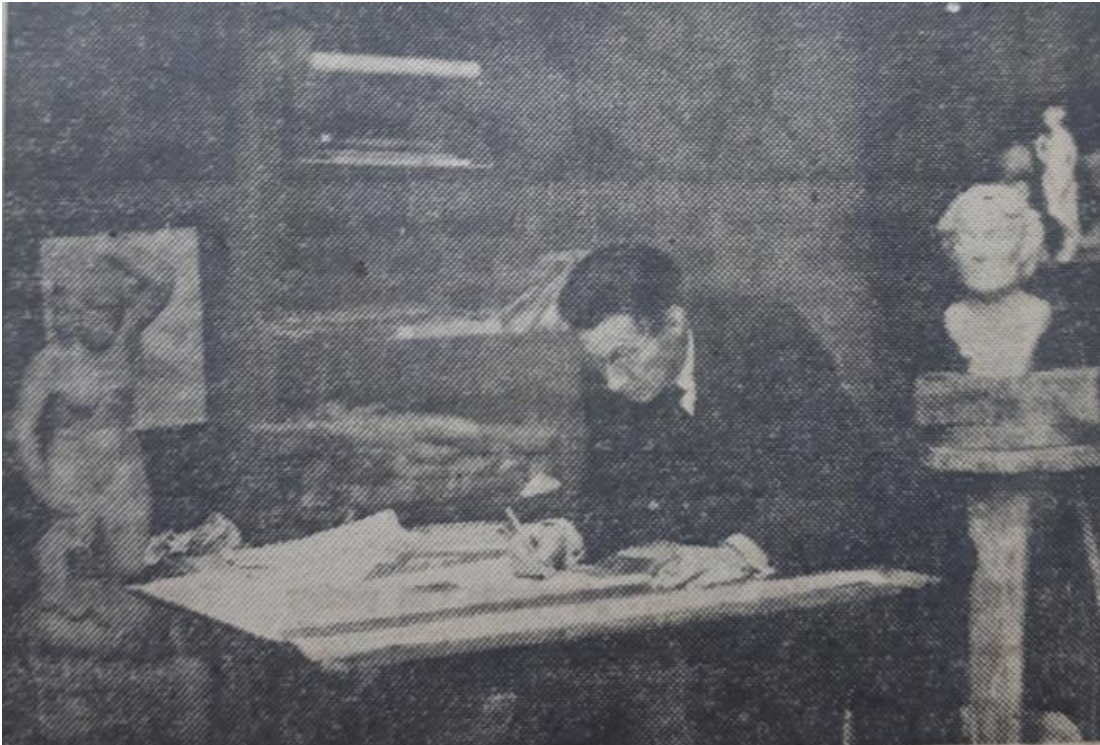
³⁸⁷ *Ibidem*, 55.

³⁸⁸ Braat, 'H. Wezelaar', in: idem, *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers*, 44. In 1942 constateerde Leo Braat bij zijn bezoek aan het atelier van Jacobs van den Hof: "Heel het atelier staat vol met werken."

7.4 Ontwerpfase

De tekenkunst vormt een belangrijke fase in het atelierproces, de ontwerpfase waarin de beeldhouwer zijn ideeën op papier vorm geeft. Van oudsher speelde de tekenkunst een fundamentele rol in de dagelijkse atelierpraktijk, als analytisch proces (*disegno*) waarmee kunstenaars uiteindelijk tot hun *inventies* (creaties) kwamen.³⁸⁹

7.4.1 Tekenkunst



67. Fotograaf onbekend, *Gijs Jacobs van den Hof aan de tekenafel*, 1948, bron: *Het Vrije Volk* 24 januari 1948.

Zoals Gijs Jacobs van den Hof aangaf, had hij tijdens zijn carrière veel profijt van de tekenlessen die hij tussen 1906 en 1910 in Amsterdam volgde bij Klaas van Leeuwen en Willem Retera, respectievelijk aan de Kunstnijverheidsschool Quellinus en de Rijks-Normaalschool voor Tekenonderwijzers in Amsterdam. Zo leerde hij tekenen naar antieke gipskoppen, fragmenten en ornamenten en kreeg hij lessen in onder andere proportie, perspectief en stijl.³⁹⁰

³⁸⁹ Paul van den Akker, 'Het atelier als school', in: Mariette Haveman (red.) e.a., *Ateliergeheimen*, 218-219.

³⁹⁰ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 20-21.



68. Gijs Jacobs van den Hof, *ontwerpschets*
Drie gratiën, rond 1957 bron: Archief Stichting
Museum Jacobs van den Hof.

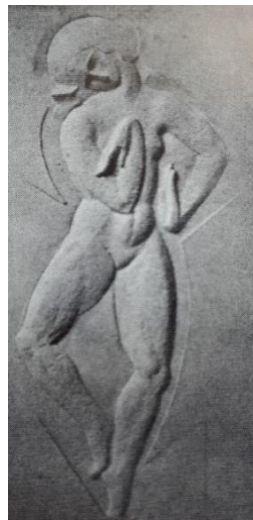


69. Gijs Jacobs van den Hof,
Drie gratiën 1957, travertijn, Stichting
Museum Jacobs van den Hof,
bruikleen Museum Arnhem

De ontwerpschetsen van Jacobs van den Hof waren de eerste fysieke stappen in het wordingsproces van zijn sculpturen. Uit de atelierfoto's blijkt dat de beeldhouwer regelmatig schetsen aan de wanden van het atelier prikte (afbeeldingen 70, 72). Bewaard gebleven tekeningen variëren van losse schetsen tot uitgebreide ontwerptekeningen (afbeeldingen 68 t/m 71, tevens 48 t/m 51).³⁹¹ Jacobs van den Hof had kleine aantekeningenboekjes met schetsjes die hij tijdens reizen en tentoonstellingen gebruikte om zijn ideeën vast te houden.

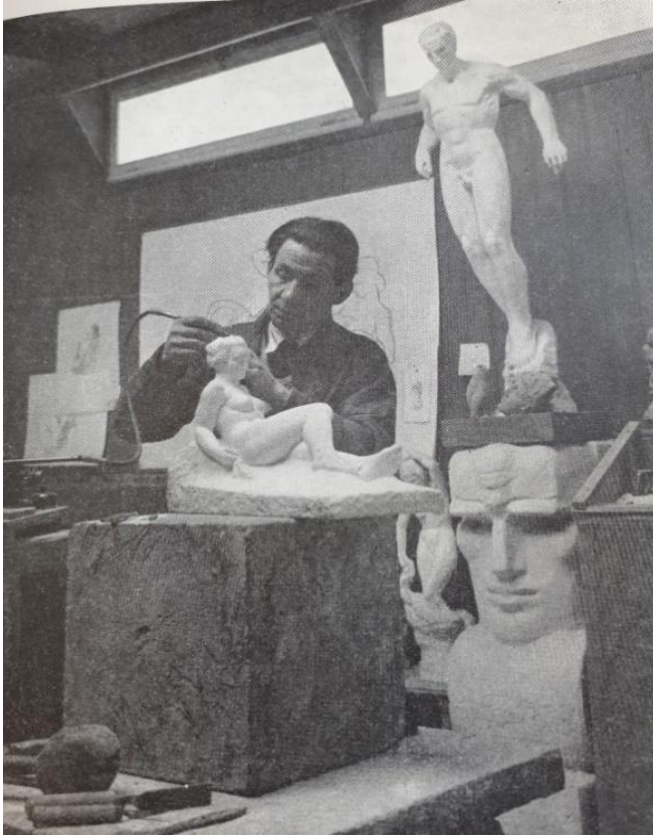


70. Fotograaf onbekend, *Ontwerptekening*
De Dans, 1926-1927, bron: Archief Stichting
Museum Jacobs van den Hof.



71. Fotograaf onbekend, *De Dans*, voor 1928, reliëf, gips
110 x 65 cm, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den
Hof, afb. nr. 121, inv. nr. 0940.

³⁹¹ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, schetsen en ontwerptekeningen.



72. Ad Windig, *Gijs Jacobs van den Hof met de marmerboor*
bron: Leo Braat, *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers*.

7.4.2 Naaktmodellen

Jacobs van den Hof beeldde het liefst vrouwenfiguren af. Ype Koopmans benadrukte dit in 1995 bij de grote overzichtstentoonstelling (dertig jaar na het overlijden van de beeldhouwer) in Museum Arnhem: ‘Er bestond voor hem zoals voor haast alle nieuwe classicisten maar één thema: het harmonisch verband van het leven en de natuur, gepersonifieerd door het vrouwelijk naakt, altijd al zijn lievelingsonderwerp’.³⁹² In zijn beginperiode bezuinigde Jacobs van den Hof mogelijk wel eens op het huren van modellen, omdat hij net als John Rådecker een rijksdaalder voor een middag poseren niet kon missen.³⁹³ Toen Nederlandse kunstenaars rond 1930 naturalistischer gingen werken, kwam logischerwijs ook het werken naar model meer in zwang.³⁹⁴ Dikwijls attendeerden kunstenaars elkaar op geschikte modellen. Zo stond voor Jacobs van den Hof hoogstwaarschijnlijk Frieda Lahze model, die huishoudster was bij Charley Toorop.³⁹⁵ Deze Slavische vrouw kwam uit Tallinn (Estland) en had een brede schedel en wijd uitstaande ogen (afbeelding 35). Vrouwen uit deze regio waren geliefd bij de Nederlandse navolgers van Maillol die ook dergelijke modellen had. Frieda poseerde ook voor John

³⁹² Ype Koopmans, Y. ‘Ten geleide’, in: Scheerder, H., *Gijs Jacobs van den Hof (1889-1965) beeldhouwer* (oeuvrecatalogus Museum Arnhem - Overveen 1995) 7. Koopmans, ‘Ten geleide’, 7.

³⁹³ Braat, *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers*, 70.

³⁹⁴ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 75-77.

³⁹⁵ Koopmans, *John Rådecker*, 174.

Rädecker.³⁹⁶ Voor zijn lessen bij Kunstoefening (afbeelding 73) nodigde Gijs Jacobs van den Hof ook naaktmodellen uit voor poseersessies.³⁹⁷ Dit zullen ‘Arnhemse meisjes’ geweest zijn, zoals zich in zijn Amsterdamse periode ‘waspitten, naaisters of strijksters’ als model aandienden.³⁹⁸



73. Ad Windig, *Beeldhouwer Gijs Jacobs van den Hof met leerlingen en model in atelier van Kunstoefening*, ca. 1939, bron: Maria Austria Instituut/Stadsarchief Amsterdam

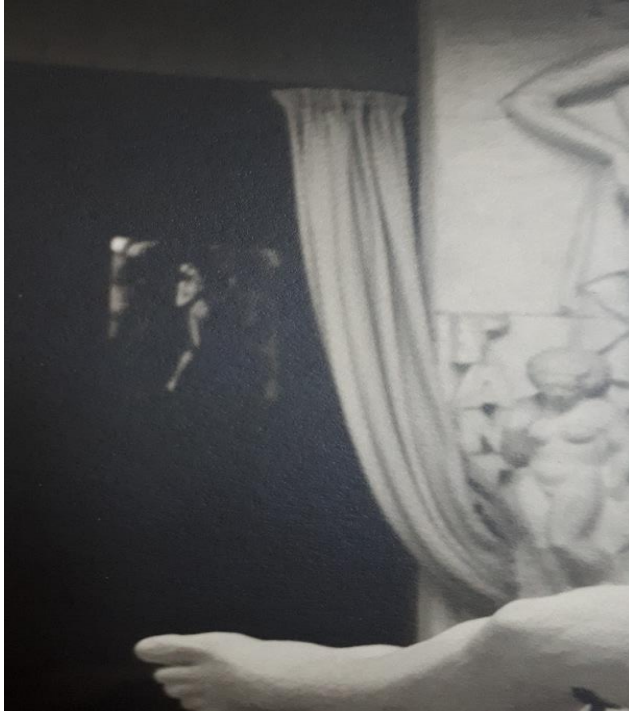
Daarbij ging het Jacobs van den Hof niet om een 1-op-1 weergave, maar om de geïdealiseerde vorm die hem voor ogen stond.³⁹⁹ Vaker kwam het voor dat hij zonder model boetseerde of beeldhouwde en/of inspiratie opdeed uit boeken of prenten. Voort werkte Jacobs van den Hof met foto's van modellen, zoals blijkt uit de foto van een naaktmodel, geprikt op de wand van het atelier (afbeelding 74).

³⁹⁶ Ibidem, 175. In de accountantsrapporten van na de Tweede Wereldoorlog wordt geld voor modellen vermeld.

³⁹⁷ Maria Austria Instituut/Stadsarchief Amsterdam, Collectie Ad Windig, Bestandsnaam WINA00011000041_002, *Beeldhouwer Gijs Jacobs van den Hof met leerlingen en model in atelier van Kunstoefening*, ca. 1939, http://www.maibeeldbank.nl/beeldbank/indeling/detail/start/13?q_searchfield=gijs+jacobs+van+den+hof

³⁹⁸ Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (doctoraalscriptie) 14-15.

³⁹⁹ Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, accountantsrapporten 1947-1965.



74. Fotograaf onbekend, *Achtergrond foto van een naaktmodel op de wand van het atelier*, circa 1950, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, foto nr. 155001.

7.5 Coördinatie

Uit de analyse in de hoofdstukken over de economische, sociale en ambachtelijke functies van het atelier bleek dat een efficiënte coördinatie door Jacobs van den Hof cruciaal was voor het realiseren van zijn doel: het creëren van kunstwerken. Vervolgens bleek uit de voorgaande paragrafen van dit hoofdstuk dat de beeldhouwer ook binnen de artistieke functie specifieke processen coördineerde, die in de onderzoeksmatrix (afbeelding 7) werden aangeduid met de termen: visie, inventie, inspiratie, ontwerpen, creatie. Op basis van deze aspecten kon de beeldhouwer zich met de creatie van unieke kunstwerken onderscheiden. De totale coördinatie van alle processen in het atelier resulteerde uiteindelijk in een artistiek ‘product’. Daarom wordt juist in deze paragraaf nader ingegaan op het aspect van de coördinatie en dit wordt gerelateerd aan de visie van Erma Hermens die onderzoek doet naar de organisatie van het atelier door de kunstenaar.⁴⁰⁰ Hermens ziet het atelier als de omgeving waar de *choreography of making* plaatsvindt. In haar optiek stuurt de kunstenaar zijn werkzaamheden aan als een regisseur waarbij zijn atelier fungeert als het decor. Dit stemt overeen met de aanpak van Jacobs van den Hof. Evenals een regisseur deed de beeldhouwer research, maakte een stappenplan en coördineerde alle fases van het project om tot een artistiek eindproduct te komen. Hermens benoemt de totstandkoming van dit eindproduct als *the act of making*.

⁴⁰⁰ Website Universiteit van Amsterdam, <http://www.uva.nl/content/nieuws/hoogleraarsbenoemingen/2018/03/erma-hermens-hoogleraar-op-rijksmuseum, leerstoel-atelierpraktijken-en-technische-kunstgeschiedenis.html>, geraadpleegd 11-11-2018

Met de start van het maakproces op het atelier, initieert de kunstenaar, aldus Hermens, de ontstaansgeschiedenis van het kunstwerk, de *story of making and meaning*. Met behulp van *reconstruction* en *re-enactment* kan dit maakproces vanaf het begin gereconstrueerd worden. Aan de hand daarvan kunnen de werkwijze en de intenties van de kunstenaar worden herleid. Volgens Hermens kan aan de hand van het *script* oftewel het stappenplan van de kunstenaar het maakproces op het atelier worden nagebootst.⁴⁰¹ Tijdens dit onderzoek naar het atelier van Jacobs van den Hof bleek het inderdaad zinvol om op een dergelijke wijze de processen te ontrafelen die ten grondslag lagen aan de beeldhouwwerken van Jacobs van den Hof. Hierbij diende de onderzoeksmatrix als het script van zijn maakproces. Het lijkt erop dat Hermens de *story of making and meaning* als een lineair proces ziet, dat loopt van het ontwerp tot een eindproduct dat in de museale of particuliere omgeving van betekenis wordt. In dat lineaire proces functioneert het atelier als een schouwtoneel. Uit dit onderzoek kwam naar voren dat Jacobs van den Hof zich steeds opnieuw inspireerde aan de fysieke objecten in zijn atelier, waaronder zoals gipsmodellen en kunstwerken die op het atelier achterbleven. Ook deed Gijs Jacobs van den Hof regelmatig buiten het atelier inspiratie op en verwerkte die binnen het atelier, terwijl hij andersom zijn kunstwerken en kennis aan de buitenwereld overdroeg. In dit cyclische proces fungeerde het atelier als een intermediair tussen de kunstenaar en de samenleving. Daarom benoem ik de atelierprocessen van Jacobs van den Hof niet als een eenmalige *act of making*, maar liever als een doorlopende voorstelling, waarbij de beeldhouwer samenhang aanbracht binnen de afzonderlijke functies van het atelier en tegelijkertijd de vier functies in hun gezamenlijkheid coördineerde.

7.6 De artistieke functie gefotografeerd

Tonen de foto's van het atelier de werkelijkheid? Of werkten de fotograaf en de beeldhouwer samen aan de entourage van het atelier om een foto als artistiek product te creëren? Een encenering kan het geval zijn volgens Blotkamp.⁴⁰² Als ik de foto's analyseer op grond van de opvattingen van Pouls, dan hoeven deze niet versluisend te werken.⁴⁰³ Uiteraard speelde de esthetische autonomie van de fotograaf een rol. Daarnaast bepaalde Gijs Jacobs van den Hof hoe hij als kunstenaar werd geportretteerd. Tussen de fotograaf en de beeldhouwer ontstond op die wijze een wederzijdse artistieke inspiratie. Veelzeggend is de uitspraak van Ad Windig, de fotograaf van het boek *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers* die na het bezoeken van de beeldhouwateliers stelde dat hij 'zoveel vertrouwer was geworden met het beeldhouwen, dat hij niets liever wilde dan het nu zelf ook eens te proberen.'⁴⁰⁴ Er zijn foto's van de beeldhouwer in bestofte werkkleding in volle actie, druk doende

⁴⁰¹ <https://www.uva.nl/content/nieuws/hoogleraarsbenoemingen/2018/03/erma-hermens-hoogleraar-op-rijksmuseumleerstoel-atelierpraktijken-en-technische-kunstgeschiedenis.html>

⁴⁰² Blotkamp, C.H., *De onvoltooide van Cézanne*, 50.

⁴⁰³ Pouls, 'Foto's als cultuurwetenschappelijke bron; over de noodzaak van beeldvaardigheid' (2004).

⁴⁰⁴ Jan Teeuwisse, *Wezelaar statutaire* (in eigen beheer, 2004) 104-106, https://pure.uva.nl/ws/files/3587524/27164_UBA002001523_10.pdf.

met zijn nieuwste schepping op een rommelig atelier. Andere foto's tonen de kunstenaar in zijn nette pak in een opgeruimd atelier bij zijn fraai gegroepeerde kunstwerken. Om (voor de kunsthandel?) toch zijn (bescheiden) ego te tonen: 'Ik heb deze beelden geschapen'. Hieruit blijkt dat de hierboven besproken ensembles tot onderdeel werden gemaakt van de encenering. Dit past bij de visie van Erma Hermens. Tijdens het hakken was Jacobs van den Hof zich mogelijk niet meer bewust dat de fotograaf hem aan het fotograferen was. Anderzijds blijkt uit geënceneerde foto's dat Jacobs van den Hof wat geforceerd poseerde met de beitel in aanslag. Wat was de intentie van de beeldhouwer? Om aan de beeldvorming mee te werken van hem als kunstenaar? Hier ligt een link met de theorie van Van de Perre.⁴⁰⁵

Ook de sculpturen zelf werden al dan niet zorgvuldig gerangschikt voor de foto's. In dat geval bepaalden de fotograaf en de beeldhouwer dat bijvoorbeeld een Perzisch tapijt of een rol wit papier als achtergrond werd gebruikt, of er werd een gordijn rondom het beeld gedrapeerd. Na de verkoop van een kunstwerk, resteerden op het atelier de klei- en gipsmodellen, samen met de foto's van het verkochte object. Deze werden in artistiek opzicht door de kunstenaar geraadpleegd of dienden voor hem als inspiratiebron voor nieuwe kunstwerken.

Door het bestuderen van de foto's ontstaat een beter begrip van dat wat de beeldhouwer inspireerde. Daarnaast kunnen uit de foto's die tijdens het beeldhouwproces gemaakt werden, de artistieke keuzes van de kunstenaar tijdens het maakproces afgeleid worden. Althans zoals hij deze in beeld wilde (laten) brengen. Aanvullend onderzoek naar het oeuvre van Jacobs van den Hof kan hierover meer duidelijkheid geven.

Met de camera konden de beelden van Jacobs van den Hof van alle kanten worden gefotografeerd. Dit was van belang voor de documentatie en tevens was dit functioneel tijdens het scheppingsproces, net zoals de spiegel die gebruikt werd om het beeld van 'duizend kanten te kunnen zien' zoals de beeldhouwer stelde.

7.7 Conclusie

Innig verweven met de drie andere functies, vormde de artistieke functie van zijn atelier het 'hart' van de totstandkoming van het beeldhouwwerk van Gijs Jacobs van den Hof. Artistieke vaardigheden als visie, inventie en inspiratie werden hier door hem ingezet. Tal van fysieke objecten inspireerden de beeldhouwer, naast de waarnemingen tijdens reizen en tentoonstellingen die op het atelier werden vorm gegeven. De entourage van het atelier en de ensembles van gipsstukken en beelden bezielde de beeldhouwer. Daarbij werd hij als het ware gestut door zijn voorgangers, die hem omringden op het atelier in de vorm van onder andere posters, boeken en prenten. Zo werd het atelier van Jacobs van den Hof een knooppunt van kennis, ambacht en artisticeiteit, waar de kunstenaar als centrale figuur zowel fysiek als mentaal het atelierproces aanstuurde. Door de juiste combinatie en coördinatie van de vier

⁴⁰⁵ Van de Perre, *Fauxtografie: een historische blik op foto's, filters en falsificaties* (2010).

functies binnen zijn atelierpraktijk leverde dit een artistiek eindproduct op waarmee de missie van de kunstenaar in zoverre geslaagd was dat hij zijn ideeën zo goed mogelijk had verwezenlijkt en indien het een opdracht betrof dat het object in ruime mate voldeed aan de wensen van de opdrachtgever.

De doorwerking van onder andere zijn voorgangers Maillol, Rodin, Despiau en Bourdelle in het werk van Jacobs van den Hof is eerder reeds op stilistische gronden aangewezen.⁴⁰⁶ Dit onderzoek vanuit het perspectief van het atelier toont aan dat Jacobs van den Hof deze navolging mede realiseerde met behulp van de fysieke objecten in het atelier zoals posters, boeken en prenten. De opgedane indrukken van reizen en tentoonstellingen die hij in zijn atelier verwerkte, verstevigden eveneens zijn hang naar het Franse neoclassicisme.

Zodoende was het atelier van Jacobs van den Hof een door hemzelf gecreëerde omgeving waar zijn artistieke ontwikkeling in het interbellum tot bloei kwam. De combinatie van de vier essentiële functies van zijn atelierpraktijk maakte de artistieke en maatschappelijke ontplooiing van Gijs Jacobs van den Hof mogelijk.

De keuze van Jacobs van den Hof voor het neoclassicisme, leverde hem in het interbellum veel waardering op. Dat werd vanaf de jaren 1950 anders door de beeldvorming van 'ambachtelijk kunstenaar'. Dit veroorzaakte twijfel bij Jacobs van den Hof over zijn artistieke vaardigheden en gaf hem een gevoel van stagnatie. Jacobs van den Hof raakte in de geschied- en waarderingsgeschiedenis van de 20ste eeuw op de achtergrond, inclusief zijn atelier.

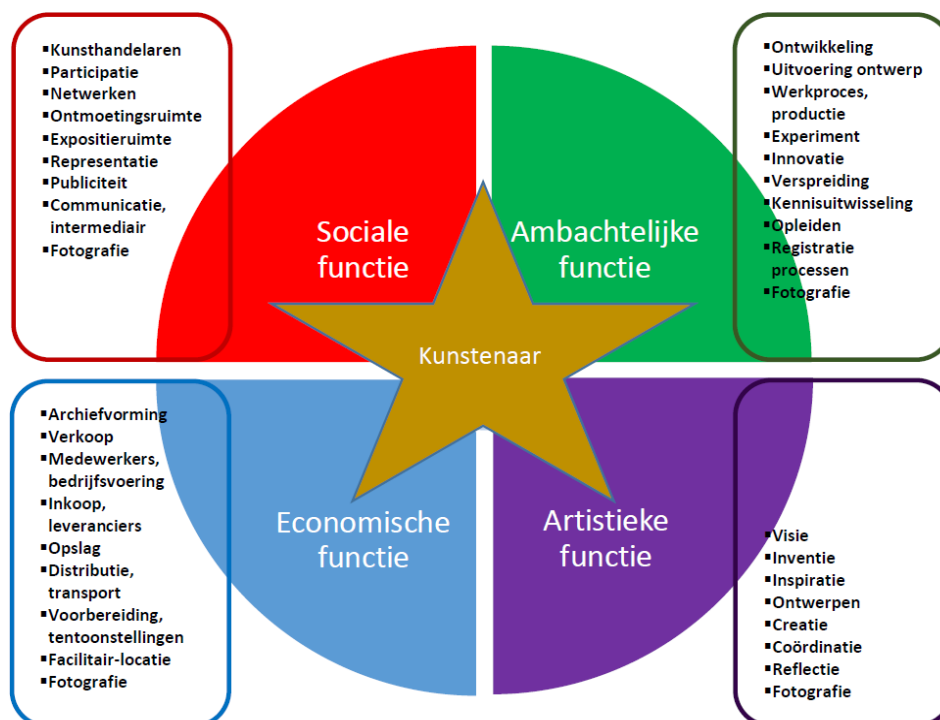
Gerelateerd aan de theorie van Buren komen drie zaken uit het onderzoek naar voren. De keuze voor het neoclassicisme had de gebondenheid van Jacobs van den Hof aan zijn atelier tot gevolg, wat zijn positionering als conventioneel kunstenaar versterkte. Vervolgens toonde de analyse van de artistieke functie (en de daaraan gerelateerde economische, sociale en ambachtelijke functie) aan dat het atelier van Gijs Jacobs van den Hof was ingebed in de institutionele mechanismen van de toenmalige kunstwereld en dat de continuïteit van het atelier daarvan afhankelijk was. Tenslotte kan gesteld worden dat een reden van het in vergetelheid raken van het atelier is gelegen in de transfer van kunstwerken uit het atelier naar elders. Mede daardoor ging de relatie verloren tussen het atelier, de maker Gijs Jacobs van den Hof en het door hem nagelaten oeuvre.

⁴⁰⁶ Koopmans, 'Inleiding', 6-7. Tevens: Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof* (monografie met oeuvrecatalogus) 77, 79, 81.

8 Conclusie en aanbeveling

Inleiding

Dit onderzoek geeft inzicht in het twintigste-eeuwse Nederlandse beeldhouwatelier van Gijs Jacobs van den Hof tijdens het interbellum en de wederopbouwperiode. Gijs Jacobs van den Hof was een *selfmade man*, die als autodidact zijn kunstenaarschap vormgaf. In 1926 liet hij in Arnhem een eigen atelier bouwen. Met de mogelijkheden die zijn atelier hem bood, ontwikkelde hij zich tot een volwaardig, professioneel kunstenaar. Bij de bespreking van de historiografie rondom beeldhouwpraktijken kwamen verschillende abstracte noties zoals mythevorming rondom het atelier aan de orde. Voor dit onderzoek is ervoor gekozen om met name de fysieke functies van het beeldhouwatelier van Jacobs van den Hof te analyseren. Daarbij is zijn atelier tegen de achtergrond van de cultuureel-maatschappelijke context van de periode 1900-1965 geplaatst. Uit de door mij bestudeerde theorievorming werden vier essentiële functies van het atelier gedestilleerd. Daarbij bleek dat deze functies nog niet op deze integrale manier waren onderzocht. Teneinde de verschillende processen van het atelier te inventariseren en structureren, heb ik een onderzoeksmatrix ontwikkeld. In deze matrix worden de vier functies van het atelier en de bijbehorende componenten omschreven. Met de matrix als leidraad is vervolgens het scala van atelierprocessen onderzocht. Bij de start van het onderzoek vormde de matrix een blauwdruk van hoe een beeldhouwatelier functioneert. Op die plek was het realiseren van een kunstwerk het doel, waarbij de coördinatie van de functies van het atelier door de kunstenaar centraal stond. Op basis van de criteria uit de matrix worden nu tenslotte ook de onderzoeksvragen beantwoord en worden de overige resultaten toegelicht.



7. Onderzoeksmatrix: functies van het atelier

8.1 Beantwoording van de probleemstelling en de deelvragen

De hoofdvraag van mijn onderzoek luidde:

Op welke wijze leverden de functies van het atelier van de Arnhemse beeldhouwer Gijs Jacobs van den Hof een bijdrage aan de totstandkoming van zijn kunstwerken in de periode 1928-1965?

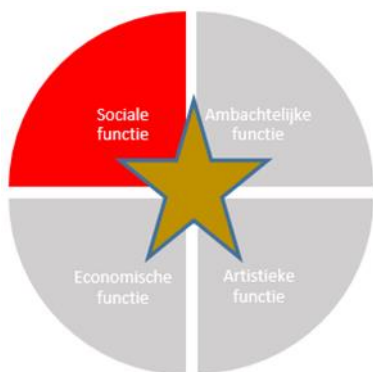
De deelvragen waren:

Op welke wijze fungeerde het atelier van Gijs Jacobs van den Hof bij zijn profilering als kunstenaar in Arnhem tijdens het interbellum en de wederopbouwperiode van 1928-1965?

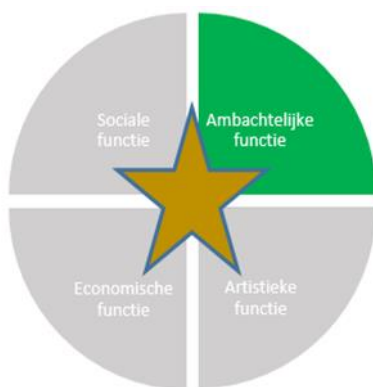
Het atelier aan de Broekstraat was het intermediair waar de kunstzinnige vraag en het aanbod al dan niet fysiek samen kwamen. Tussen Gijs Jacobs van den Hof en zijn afnemers ontstond een wederzijdse relatie die bijdroeg aan zijn profilering als kunstenaar. Tussen de kunstenaar en de gemeente Arnhem ontstond een langdurige samenwerking. Andersom was de stad Arnhem voor de kunstenaar cruciaal, doordat de stedelijke ruimte hem van inspiratie voorzag. Als stadsbeeldhouwer reageerde hij op de bedrijvigheid en gebeurtenissen in de stad. Zijn atelier waar hij belangrijke kunstwerken voor de publieke ruimte realiseerde, speelde een essentiële rol om de wisselwerking met de stad te realiseren. Aldaar creëerde Jacobs van de Hof kunstwerken in opdracht voor bedrijven, overheden en particulieren in Arnhem en elders in Nederland. Naast het werken in opdracht, schiep Jacobs van den Hof ook zijn vrije werk. Hoewel het eervol was om stadsbeeldhouwer te zijn, bracht dit verplichtingen met zich mee. Tijdens het onderzoek kwamen ook de complexiteit en veeleisendheid naar voren van een beeldhouwatelier in het algemeen en dat van Jacobs van den Hof in het bijzonder.

Welke rol speelden de sociale, economische, ambachtelijke en artistieke functie van zijn atelier bij de totstandkoming van het beeldhouwwerk van Gijs Jacobs van den Hof?

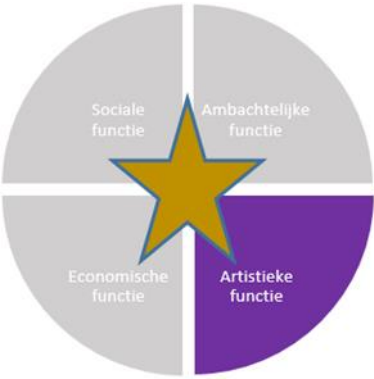
	<p>Als knooppunt van vraag en aanbod garandeerde de <u>economische functie</u> van het atelier een constante stroom van opdrachten. Een professionele aanpak, een goed netwerk en een efficiënte planning stonden daarbij voorop. Zijn honorarium als docent bij de Arnhemse kunstacademie was een noodzakelijke aanvulling. De keerzijde bestond uit lange dagen met zwaar lichamelijk werk naast talloze organisatorische taken. Mede daardoor ontstond er af en toe tijdsdruk die stress en incidenteel een verlies van de beoogde kwaliteit tot gevolg had. Gedurende een periode van 40 jaar voldeed de aanpak van Gijs Jacobs van den Hof om als zelfstandig ‘artistiek ondernemer’ zijn atelier aan de Broekstraat te laten functioneren.</p>
---	--



De sociale functie van het atelier kwam tot uitdrukking in de contacten die Jacobs van den Hof onderhield met zijn clientèle en kunsthandelaren. Daarmee versterkte hij zijn positie binnen zijn netwerken in Arnhem en elders. Andersom presenteerde hij zijn atelier naar buiten toe via fotografie, interviews en krantenartikelen. Dit droeg bij aan de representatie van de kunstenaar en aan de presentatie van zijn oeuvre. Een kanttekening daarbij is dat de beeldhouwer bepaalde wat er gefotografeerd werd en door wie. Binnen de kunstenaarsgemeenschap droeg de sociale functie van het atelier bij aan ontmoeting en ontspanning in de omgang met vrienden, modellen, leerlingen en collega's. Uit de uitwisseling van ideeën zal de beeldhouwer inspiratie hebben geput. Mede dankzij zijn atelier kon Gijs Jacobs van den Hof zijn maatschappelijke engagement ten uitvoer brengen. Dit kwam tot uitdrukking in zijn bouwbeeldhouwwerken en monumenten voor openbare nutsgebouwen, in zijn oorlogs- en herdenkingsmonumenten en tevens in een deel van zijn vrije werk.



De ambachtelijke functie van het atelier speelde een fundamentele rol bij de totstandkoming van het beeldhouwwerk van Jacobs van den Hof. Het atelier bood hem als werkplaats de gelegenheid om zijn ambachtelijke vaardigheden te praktiseren en te experimenteren met materialen en technieken. De innovaties waren voor hem essentieel om tot nieuwe artistieke vormen te komen. Met name de herintroductie van het *à cire perdue* procédé in Nederland door Gijs Jacobs van den Hof stelde hemzelf en andere beeldhouwers in staat hun kunst te vernieuwen. Door de kennisoverdracht in zijn atelier als opleidingsplek, gecombineerd met zijn lessen op de kunstacademie, legde hij het fundament voor een generatie beeldhouwers, genoemd 'de school van Gijs Jacobs van den Hof'. Zij vonden vervolgens met hun eigen atelier aansluiting bij de beroepspraktijk binnen het netwerk van de twintigste-eeuwse Nederlandse beeldhouwateliers.

	<p>De analyse van de <u>artistieke functie</u>, de meest complexe van de vier, toont aan dat het atelier een plek was van visie, inventie en inspiratie. Zowel fysieke objecten en de gehele entourage van het atelier, als ook ensembles van sculpturen rondom hem en elders opgedane waarnemingen tijdens reizen en tentoonstellingen, inspireerden de beeldhouwer. Uit de beschrijving van het ontwerpproces blijkt dat Jacobs van den Hof binnen de ruimtelijke dimensie van zijn atelier kunstwerken van concept tot creatie realiseerde. Ook het atelier op zichzelf was door de beeldhouwer gecreëerd. Binnen deze omgeving plaatste hij zich vanaf 1928 in de klassieke traditie. Aangetoond is dat hij de beeldhouwers Michelangelo, Rodin, Maillol en Bourdelle navolgde, mede met behulp van fysieke objecten in zijn atelier zoals boeken over deze kunstenaars en prenten en posters met afbeeldingen van hun werk.</p>
---	--

In hoeverre vormde de combinatie van deze functies binnen zijn atelierpraktijk het fundament voor de artistieke en maatschappelijke ontplooiing van Gijs Jacobs van den Hof?

De atelierpraktijk van Jacobs van den Hof was het fundament van zijn artistieke en maatschappelijke ontplooiing. Als een van de functies van het atelier, zoals schematisch weergegeven in de onderzoeksmatrix, niet optimaal werkte, dan was het voortbestaan van het atelier in gevaar.

Jacobs van den Hof moest dus de continuïteit waarborgen. Dat realiseerde hij door elke functie van het atelier voortreffelijk te coördineren en te combineren. Dat vormde de basis waarmee Jacobs van den Hof zijn doelen op artistiek en maatschappelijke gebied kon verwezenlijken. Het atelier ontwikkelde zich tot een knooppunt van kennis, ambacht en artisticeit, waar de kunstenaar als centrale figuur zowel fysiek als mentaal het atelierproces aanstuurde.

Jacobs van den Hof alsmede zijn atelier raakten in de geschied- en waarderingsgeschiedenis van de 20ste eeuw op de achtergrond. Als oorzaken daarvan zijn aangewezen de positionering van Jacobs van den Hof als neo-klassiek kunstenaar en de daarmee samenhangende gebondenheid aan zijn atelier. Dit werd in de post-moderne periode als minder relevant en oninteressant verworpen. Ook was zijn atelier nog sterk gebonden aan de institutionele mechanismen van de kunstwereld, waartegen kunstenaars met name vanaf de eeuwwisseling in opstand waren gekomen. Tenslotte raakte het atelier in de vergetelheid vanwege de transfer van de kunstwerken uit het atelier naar elders, waardoor het door Gijs Jacobs van den Hof nagelaten oeuvre uiteindelijk niet meer gerelateerd wordt aan zijn atelier als plek van herkomst en creatie.

De antwoorden op de deelvragen vormen tezamen het antwoord op de hoofdvraag. Het antwoord daarop luidt als volgt:

Uit mijn onderzoek blijkt dat de processen binnen de economische, sociale, ambachtelijke en artistieke functie van het atelier tezamen de continuïteit waarborgden van de beeldhouwpraktijk van de Arnhemse beeldhouwer Gijs Jacobs van den Hof, waar hij deze vier functies geïntegreerd inzette bij de productie van kunstwerken in de periode 1928-1965.

8.2 Overige resultaten

In de matrix is het functioneren van het atelier in één schema samengevat. Uit dit onderzoek kwam naar voren dat de beeldhouwer Jacobs van den Hof een centrale rol vervulde te midden van de processen op zijn atelier. Vanuit die positie coördineerde de beeldhouwer de functies op zijn atelier zodanig dat de processen die binnen die functie vielen, bij de productie van een kunstwerk tezamen kwamen. Dat was het uiteindelijke doel van de beeldhouwer, zoals in de hoofdvraag beantwoord werd.

Uit mijn onderzoek kwamen vier thema's naar voren die overkoepelend bleken voor de vier functies van het atelier. Zoals Jos Pouls aangaf kan **fotografie** gebruikt worden als wetenschappelijke bron, mits men dezelfde criteria hanteert die ook gelden voor schriftelijke of artistieke bronnen. Door middel van fotografie liet Jacobs van den Hof de totstandkoming van zijn oeuvre documenteren. Uit dit onderzoek blijkt dat als 'bijvangst' tegelijkertijd het interieur van het atelier en de gestage ontwikkeling daarvan door de jaren heen is vastgelegd. Juist deze bijvangst van de fotografie was belangrijk was om de werkelijkheid van het atelier te bestuderen. De al dan niet geënceneerde atelierfoto's konden op een verantwoorde manier bij het beantwoorden van de vraagstelling betrokken worden, met inachtneming van het eventuele probleem van *fauxtografie*, zoals gesteld door Van de Perre. Fotografie werd beoefend in relatie tot alle vier de functies en vormde daarmee een bruikbare hulpbron bij hun bestudering. Naast het schriftelijke archief van de Stichting Museum Jacobs van den Hof, was ook hun fotocollectie een belangrijke bron voor de studie van het niet meer bestaande atelier aan de Broekstraat in Arnhem.

Het atelier was een fysiek **knooppunt** van de verschillende functies en processen, maar fungeerde ook als culturele intermediair tussen de beeldhouwer, het publiek, de opdrachtgevers, de kunsthandel, kunstcritici, collega-beeldhouwers en leerlingen. Met name door zijn rol als stadsbeeldhouwer en als voorman van binnen de Nederlandse Kring van Beeldhouwers vervulde Jacobs van den Hof in het interbellum en tijdens de wederopbouwperiode een spilfunctie tussen het Arnhemse en landelijke culturele netwerk. Als fundament daarvan manifesteerde zijn atelier zich als een knooppunt van zijn praktische en artistieke activiteiten.

De vier functies komen ook tezamen binnen het thema **zelfvoorzienendheid**. Enerzijds heerste de trots van het als 'artist' hebben van een eigen atelier en de blijdschap van Jacobs van den Hof om eigen baas te zijn. Anderzijds manifesteerde hij zichzelf in zekere zin ook als een 'arbeider' die de kost moest verdienen, een zwoeger, een noeste beeldhouwer. Hieruit spreekt de ambivalentie tussen

ambachtelijkheid en *l'art pour l'art* op het atelier.

Uit het voorgaande volgt dat er vele processen tegelijkertijd in het atelier plaatsvonden. Met het thema **coördinatie** werd de aansturing van al deze processen door Gijs Jacobs van den Hof toegelicht. Het atelier aan de Broekstraat was bijna 40 jaar het decor van de economische, maatschappelijke, ambachtelijke en artistieke ontwikkeling van Gijs Jacobs van den Hof. Binnen dat decor verrichte de kunstenaar, zoals Erma Hermens naar mijn mening terecht stelde, *the act of making*. In tegenstelling tot Hermens ben ik echter van mening dat het maakproces een doorlopende voorstelling is. In dit cyclische proces coördineerde de beeldhouwer alle vier de functies op zijn atelier bij de productie van meerdere kunstwerken tegelijkertijd, waarbij de atelierprocessen per kunstwerk zich in verschillende stadia van totstandkoming bevonden.

Ten slotte merk ik op dat ik de typering 'matrix' voor mijn onderzoeksmodel gekozen heb vanwege de andere betekenis van 'matrix' in de geologie: de grondmassa die binnen een gesteente de ruimte verbindt tussen de korrels (fragmenten) of kristallen (mineralen). De combinatie van de processen binnen het atelier van Jacobs van den Hof vormde samen de matrix die de totstandkoming van zijn beeldhouwwerken faciliteerde. Dat stelde de beeldhouwer in staat met zijn atelier bij te dragen aan de continuïteit van de Nederlandse beeldhouwkunst.

8.3 Aanbeveling

Mijn onderzoek is de eerste uitvoerige studie naar een twintigste-eeuws Nederlands beeldhouwatelier. Daarom beveel ik nader onderzoek aan naar meer twintigste-eeuwse Nederlandse beeldhouwateliers. Met behulp van de door mij ontwikkelde onderzoeksmatrix, kunnen onderzoekers een gestructureerd onderzoek naar de functies van en processen binnen andere beeldhouwateliers uitvoeren.

In dit bestek voerde het te ver om uitgebreid in te gaan op de dwarsverbanden tussen de functies van het atelier van Jacobs van den Hof. Nader onderzoek kan daar licht op doen schijnen. Zodra er onderzoek komt naar andere beeldhouwateliers, kunnen dwarsverbanden worden gelegd tussen de functies van meerdere 20^e-eeuwse Nederlandse beeldhouwateliers.

Uit dit onderzoek bleek dat de communicatie met individuen en netwerken een onmisbare schakel was tussen het atelier en de buitenwereld. Binnen dit kader kon niet verder worden ingegaan op het netwerk van Jacobs van den Hof en de communicatie daarmee vanuit het atelier. Toekomstig onderzoek met behulp van de *Actor Network theorie* van de Franse filosoof en socioloog Bruno Latour kan dit verduidelijken. Hij stelde dat een actor niet de bron is van een proces maar de bewegende kern van een scala van actoren daar omheen. Dat kunnen levende wezens en objecten zijn maar ook concepten die functioneren bij transferprocessen binnen sociale netwerken.⁴⁰⁷ Elke actant binnen een

⁴⁰⁷ Bruno Latour, *Reassembling the Social. An introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford/New York 2005), http://townsendgroups.berkeley.edu/sites/default/files/reassemblidng_the_social_selections.pdf, geraadpleegd 15-10-2020, 16.

netwerk representeert tegelijkertijd ook zijn eigen netwerk waarachter weer andere personen, instituties of zaken functioneren.⁴⁰⁸ Bij nadere bestudering van de wisselwerking tussen (het atelier van) Gijs Jacobs van den Hof en zijn netwerk (waaronder andere 20^e-eeuwse Nederlandse beeldhouwateliers) zou ANT een praktisch hulpmiddel kunnen zijn.

⁴⁰⁸ <http://ritskedankert.nl/actor-netwerk-theorie/actor-netwerk-theorie-ant-in-het-kort/> geraadpleegd 24-06-2017. Het fasenmodel van Latour wordt beschreven in: Bruno Latour, *Politics of nature. How to Bring the Sciences into Democracy* (Cambridge USA/Londen 2004) 206.

Bijlage 1

Verwerving atelierinventaris Jacobs van den Hof door Drents Museum d.d. 03-09-2010.⁴⁰⁹

Beschrijving van het door het Drents Museum geselecteerde ensemble.

Tot op heden is geen werk van Jacobs van den Hof in de collectie van het Drents Museum in Assen opgenomen. Het werk past echter uitstekend in de collectie Nederlandse beeldende kunst en kunstnijverheid (1885-1935). Het Drents Museum heeft door het ontstaan van de collectie uit atelier nalatenschappen bovendien een bijzondere belangstelling voor atelierpraktijk en heeft aangegeven dat het daarom voor hen interessant is werk van Jacobs van den Hof in verschillende stadia en media te hebben, alsmede zijn werkbank en foto's van de beeldhouwer in zijn atelier.

De beeldhouwer Jacobs van den Hof (1898-1965) heeft een belangrijke positie in de ontwikkeling van de Nederlandse beeldhouwkunst in de vorige eeuw gehad, met name in de vrije beeldhouwkunst die na 1900 opkwam.

Twee citaten van Ype Koopmans uit de monografie over Gijs Jacobs van den Hof : “Jacobs van den Hof is als leraar buitengewoon invloedrijk geweest. Wellicht zelfs meer van invloed dan de in dit opzicht legendarische professor Jan Bronner op de Rijksacademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam.”

En ook: “De classicistische kunstopvatting was in de jaren dertig en veertig van deze eeuw internationaal gezien populairder dan ooit en Jacobs van den Hof was daarvan in Nederland een van de belangrijkste exponenten”.

De beeldhouwer Jacobs van den Hof heeft aanvankelijk met name in hout en in steen gewerkt. Hij is als meubelmaker begonnen. Hij maakte zijn werkbank zelf. Deze is deel van de inventaris van Museum Jacobs van den Hof en tekent zijn ambachtsschap en achtergrond. In zijn eerste tijd als kunstenaar deelde hij in Amsterdam een huis en atelier met John Rådecker, van wie het Drents Museum ook werk in de collectie heeft. De twee hebben elkaar in die tijd geïnspireerd. De werken 0075, 0080 en 0910 zijn belangrijke vroege werken van rond 1920. Jacobs van den Hof was in zijn vroege werk gericht op de weergave van het onderwerp in een vloeiende gestileerde vorm. Het masker toont invloeden van de schilder Gauguin. De drie werken zijn uniek en representatief voor deze vroegste periode.

Jacobs van den Hof heeft met name vrouwenfiguren en portretten gemaakt. Hij was wars van het abstracte in de kunst. De figuur of de kop is bij Jacobs van den Hof vaak een middel om een idee uit te drukken, vooral de idee van meditatie of zelfonderzoek. Getuige het eikenhouten beeld 0400 ‘Meditatie’.

Eind jaren twintig treedt een verandering op in het werk; het wordt aardser en minder gestileerd. De beeldhouwer wordt (mede door verblijf in Parijs) beïnvloed door werk van Franse beeldhouwers als Maillol en Rodin . Het is in deze periode dat Jacobs van den Hof zijn eigen stijl duidelijk ontwikkelt. De werken 0171 en 1673 geven de voor Jacobs van den Hof zo typische stijl van de rondingen van het

⁴⁰⁹ Beschrijving van het door het Drents Museum geselecteerde ensemble, Correspondentie erven Jacobs van den Hof met Drents Museum, brief 4, bijlage 3, 03-09-2010.

vrouwelijk lichaam weer. Hij gaat nu ook in klei en chamotte werken; voor een tussenproduct in gips en voor een eindproduct in terracotta, chamotte of brons.

Voor het brons gieten is Jacobs van den Hof in Nederland belangrijk geweest, omdat hij hier de eerste beeldhouwer was die zich de verloren-was-techniek (cire perdue) van het brons gieten eigen maakte en deze techniek aan zijn leerlingen in de Kunstoefening in Arnhem onderwees. De beelden 0100, 0611 en 0740 zijn representatief voor deze periode.

Van de hand van Jacobs van den Hof is ook divers monumentaal werk te vinden in de openbare ruimte in Nederland. Er is werk van hem te zien in o.a. Arnhem, Groningen, Ommen en Nijmegen. Dit werk werd in opdracht gemaakt.

Na de tweede wereldoorlog heeft Jacobs van den Hof meegewerkt aan diverse herdenkingsmonumenten. Een monument van zijn hand staat op het grote plein bij de Eusebiuskerk in Arnhem. Aangezien het ontwerpen en maken van een monument jaren in beslag nam, had Jacobs van den Hof het gemeentebestuur van Arnhem getipt om tijdelijk een beschadigde zuil van het voormalige Paleis van Justitie als monument op te richten. Als dank voor deze tip schonk de gemeente een tweede zuil aan Jacobs van den Hof. Uit deze zuil heeft de beeldhouwer staand vrouwelijk naakt 0440 gehakt.

Het grafmonumentje 0420 is een voorbeeld van een klein werk dat gemaakt is voor de buitenruimte; mogelijk is het in opdracht gemaakt.

Bijlage 2 Bekende leerlingen opgeleid door Gijs Jacobs van den Hof ⁴¹⁰

Braat, Leo
Brugge, Jan
Brugman-de Vries, Janny
Bruning, Gerard Maria (Gerard)- avondlessen
Coomans de Ruiter, Arnold
Dekking-van Haeften, Anna Augusta
Diekerhof, Albert
Estourgie, Hubert
Geuljans, Madeleine
Graaf, Dingeman van der
Grosman, John
Gubbels, Klaas
Hammes, Charles
Heide, Annie van der
Heil, Fri
Hekman, Joop
Kat, Frits
Klaassen, Nel
Kok, Daan
Kok, Dirk
Laere, Carel van
Londen, Ben van
Mathot, Gerard Leo
Morselt, Hans
Paanakker, Fons
Ponsioen, Johan
Schoenmakers, Jan
Schouten, Jacobus Cornelis
Seelen, Jacques
Stolk, Jan van
Stolk, Martin
Teerink, Jan
Teeseling, Ed van
Teulings, Jan J.F.
Viegers, Engeline
Vreeling, Hendrik Jan
Wamelink, Jan
Werner, An
Zweden, Johan van

⁴¹⁰ <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=gijs+jacobs+van+den+hof&start=2>

Bijlage 3 Werken van Gijs Jacobs van den Hof in musea⁴¹¹

Drents Museum Assen

Klokje met hert	Coromandelhout	ca.1920
Venus	Teakhout	ca.1920
Mannenkop/masker	Ebbenhout	1920
Zittend vrouwelijk naakt	Brons	ca.1930
Staand vrouwelijk naakt (kniestuk)	Chamotte	1937
Staand vrouwelijk naakt	Brons	1935-1942
Zittend vrouwelijk naakt; Toilette	Brons	1942
Kammende vrouw	Terracotta	1942
Grafmonumentje	Kalksteen	ca.1945
Voorstudie Meditatie	Gips	1948
Staand vrouwelijk naakt	Marmer	1950
Meditatie Eikenhout		1954
Monogramstempel en beeldmerk, afdrukje en manchetknopen		
Diverse foto's, bijvoorbeeld in het atelier		

Gemeente Museum Den Haag

Staand vrouwelijk naakt	Chamotte	1936
-------------------------	----------	------

Museum Beelden aan Zee Den Haag

Fauntje	Palissanderhout	ca.1917
Reliëf; zittend vrouwelijk naakt	Kalksteen	1937
Meisjesfiguur (kniestuk)	Chamotte	1946
Enkele penningen	Brons en zilver	
Portret man	Tekening, gewassen inkt	

Centraal Museum Utrecht

Tamara Brons	1932	
Fantasie, mannenkop	Peuron	1955
Staand vrouwelijk naakt	Peuron	1955

Singer Museum Laren

Baadster Kersenhout, polychroom	1942	
De Beeldhouwer	Terracotta	1945
Modelschets Tekening		

Museum voor Moderne Kunst Arnhem

Edien van den Bergh van Eysinga	Brons	1909
Jan Toorop	Ebbenhout	ca.1921
Baadster	Zandsteen	1925
Mona	Tufsteen	1926
Vrouwelijk halffiguur	Travertin	1927
Staand vrouwelijk naakt	Chamotte	1936
Kammende vrouw	Terracotta	1942
Zittend vrouwelijk naakt; Eva	Brons	1943
Staand vrouwelijk naakt	Oberkirchner zandsteen	1946
Portret Maja	Brons	1947
Mens tegen macht	Brons	1948
Beeldhouwer	Eikenhout	1962

Kröller Müller Museum Otterlo

Kop	Zandsteen	1915
Vrouwenkop	Teakhout	1916
Liggende vrouwenkop	Zwart hardsteen	1921

Museum Het Valkhof Nijmegen

Kop 'Meisje van heden, moeder van de toekomst'	Kalksteen	1930
--	-----------	------

Museum Kempenland Eindhoven (Historisch Openluchtmuseum Eindhoven)

Zittend vrouwelijk naakt; Flora	Brons	1943
---------------------------------	-------	------

Museum de Wieger Deurne

Staand vrouwelijk naakt	Terracotta	ca.1924
-------------------------	------------	---------

⁴¹¹ http://www.jacobsvandenhof.com/frame_museum_andere.htm

Archivalische bronnen

Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof Leiden

doos 1 t/m 8 (inclusief bouwtekening atelier Broekstraat 20 Arnhem).

Het archief wordt beheerd door Evelien en Odette Stoutjesdijk, de kleindochters van de kunstenaar

In het archief bevindt zich ook de Catalogus basisregistratie Museumregister instellingsnummer 0877.

Sinds 4 december 2009 is Museum Jacobs van den Hof gesloten.

Het Museum was 10 jaar gevestigd in Overveen en 10 jaar in Amersfoort.

Gelders Archief Arnhem

T-2197 Secretarie Gemeente Arnhem, 1940-1949 – I-1259 Principiële beslissing inzake verbouw
woning en atelier aan de Broekstraat door G. Jacobs van den Hof.

T-2045 Werkgemeenschap Arnhemse kunstenaars WAK 1946-1976 Cat. Kunst, Cultuur en
Erfgoedbeheer.

T-2046 Arnhemsche Kunstkring 1918-1928.

T-2049 Vereeniging tot het inrichten van gemeentelijke tentoonstellingen van kunstwerken van
levende meesters te Arnhem.

I-1611 Adresboeken van Arnhem en omgeving – Nieuw Arnhems Adresboek met Velp, Rosendaal,
Oosterbeek en Westervoort.

T-1700 (Ver)bouwtekeningen en Hinderwetvergunningen Gemeente Arnhem, I-3758-0174,
vergunning beeldhouwersatelier Broekstraat, 03-04-1926. Tevens: T-1700 I-3758-0554,
vergunning bergplaatsje, 24-08-1928.

T-1557 I-88 Verslagen van het hof van de Dienst Rijksinspectie Kunstbescherming roerende goederen
Arnhem aan de Rijksinspecteur Kunstbescherming voor de gebieden welke geen contact met
's Gravenhage hebben oktober 1944-1946, Journaal van de plaatselijke Inspecteur van de
Stichting Kunstbescherming, Mr. F.W. van der Haagen, 2 oktober 1944, 27 maart 1945, 14
september 1945.

T-2197 I-1259, brief Gijs Jacobs van den Hof brief d.d. 13 juni 1946 aan College van B&W inzake
Principebeslissing.

T-2197 I-1259, brief Bouwtoezicht en Woningvoorziening Arnhem d.d. 15 augustus 1946 aan College
B&W

T-2199-I-1.854.13, Secretarie Gemeente Arnhem, Beschikbaar stellen van gelden voor het
aanschaffen van beeldhouwwerken.

Bibliotheek en Archief RKD Den Haag

Bibliotheek Sculptuurinstituut Den Haag

Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed Den Haag

Gelderse Wetenschappelijke Bibliotheek Rozet Arnhem

Bibliotheek Kröller-Müller Museum Otterlo

Literatuuropgave

- Akker, P.B.M. van den, 'Tekeningen op de grond', in: Mariette Haveman (red.) e.a., *Ateliergeheimen, over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden* (Lochem/Amsterdam 2006) 145, 157.
- Bank, J en M. van Buuren, 'Gemeenschapskunst', in: *1900. Hoogtij van burgerlijke cultuur* (2000) 194, https://www.dbnl.org/tekst/bank003190001_01/bank003190001_01_0006.php.
- Beek, B. van, 'Een nieuwe penning van het Genootschap', *De Beeldenaar, munt- en penningkundig nieuws* (1982) 6e jaargang no. 3 pp. 101 t/m 108.
- Berends, G, Herman Janse H. en A. Slinger, A., *Natuursteen in monumenten* (Rijksdienst voor de Monumentenzorg Zeist 1982) 11-12.
- Blotkamp, C.H., *De onvoltooide van Cézanne. Korte beschouwingen over moderne kunst* (Warnsveld 2004) 50.
- Bomford, David, Valérie Nègre, Erma Hermens, 'De l'histoire des techniques de l'art à l'histoire de l'art', in: *Perspective : La revue de l'INHA* (2015) 29-42.
- Bondil, Nathalie (red.), *Rodin | Genie aan het werk* (Zwolle 2016).
- Boot, C. en M. van der Heijden, Gemeenschapskunst. In: Carel Blotkamp, *Kunstenaren der idee. Symbolistische tendensen in Nederland ca. 1880-1930* (Den Haag 1978, DBNL 2004) 36.
- Braat, L.P.J., *Uit de werkplaatsen der beeldhouwers. M. Andriessen, J. Bronner, F.J. van Hall, G. Jacobs van den Hof, H. Krop, J. Rüdicker, L.H. Sondaar en H. Wezelaar* (Amsterdam 1942).
- Braat, L.P.J., 'Gijs Jacobs van den Hof', in: *Kroniek van hedendaagse kunst en cultuur* 43 (15 maart 1939).
- Braat, L.P.J., *Het voorlaatste woord* (Amsterdam 1978) 64.
- Braat, L.P.J., *Omkrante hiaten. Levensherinneringen* (Amsterdam 1966) 29-30, 75.
- Braat, L.P.J., 'Inleiding', in: *Tentoonstellingscatalogus Gijs Jacobs van den Hof 1889-1965. Plastieken*. Gemeentemuseum Arnhem, tentoonstelling 21 december 1966-5 februari 1967.
- Burkom, F. van, en Y. Spoelstra, *Kunst van de wederopbouw Nederland 1940-1965; experiment in opdracht* (Rotterdam 2013).
- Burkom, F. van, en Y. Spoelstra, *Monumentale Kunst. Categorieaal Onderzoek Wederopbouw 1940-1965* (Zeist 2007).
- Damen, Jeroen, *Het woord is aan het beeld* (proefschrift Universiteit Leiden 2012).
- Davidts Wouter, 'Mijn studio is waar ik me bevind. Daniel Buren en de afschaffing van de studio', *De Witte Raaf* Editie 113 januari-februari 2005, <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2890>, geraadpleegd 25-01-2020.
- Davidts, Wouter & Kim Paice, red., *The Fall of the Studio: Artists at Work* (Amsterdam 2009).
- Diers, Michael en Monika Wagner, red., *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform* (Berlijn 2010).
- Doel, W. van den, (red.), *Nederland in de twintigste eeuw* (Amsterdam 2005).
- W.F. van Eekelen, 'Nederlandse makers van penningen 22, Gijs Jacobs van den hof', *De Beeldenaar, munt- en penningkundig nieuws* (sept/okt 1982) 6e jaargang no. 5 pp. 191 t/m 197.
- Feeke, Stephen, Wood, Jon, Curtis, Penelope, *Close encounters : the sculptor's studio in the age of the camera* (Henri Moore Institute Leeds 1961, ca. 2001), Available at GW-collecties UB Kunstgeschiedenis (N8520 .C56 2001).
- Furnee, J.H., 'Beleving van de ruimte. De spatial turn en de negentiende eeuw', in: *De Negentiende Eeuw revisited* 36 (2012) 1, pag. 5-7.
- Gerards-Nelissen, Inemie, 'Engagement. De status van de kunst en het beeld van de kunstenaar', in: I. Visser ed. et al, *Kunst. Overlevering, verandering en vernieuwing. Systematisch deel* (Open Universiteit Heerlen 1998) 179-182.

- Gombrich, E.H. , *Kunst und Fortschritt. Wirkund und Wandlung einer Idee* (Keulen 1978b).
- Halbertsma, M. en K. Zijlmans, *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis* (Nijmegen 1993).
- Hammacher, A.M.W.J., *Beeldhouwkunst van deze eeuw en een schets van haar ontwikkeling in de negentiende eeuw* (Amsterdam 1955).
- Hardeman, D. en Elliot, P. et al, *Van Rodin tot Bourgeois. Sculptuur in de 20ste eeuw* (catalogus Gemeentemuseum Den Haag 2016).
- Haren, T.J.M. van, *De architect G. Feenstra en de Cobercofabriek in Arnhem. Een verkenning van de architectuur van een zuivelfabriek en haar architect* (masterscriptie RU Nijmegen 2006) 1, 2, 41, 43, 46.
- Hartog, A., *Moderne deutsche figürliche Bildhauerei, Umriss einer Tradition* (Bremen, Pulsnitz 2009).
- Haveman, M. (ed.), *Ateliergeheimen. Over de werkplaats van de kunstenaar van de Nederlandse kunstenaar van af 1200 tot heden* (Lochem/Amsterdam 2006).
- Heide-Hemsing, A.P. van der, 'Uit de werkplaats. Gijs Jacobs van den Hof' in: *Erica, maandblad van en voor jong Drenthe* 2 (1947) nr. 12, 299-301.
- Hekman, Jan Jaap 'Griekse beeldhouwkunst: bronnen, materialen en technieken' in: idem: 'Artistieke expressie en maatschappelijke functies. Beeldhouwkunst in de Grieks-Romeinse oudheid', in: I. Visser ed. et al, *Kunst. Overlevering, verandering en vernieuwing. Essaydeel* (Heerlen 1998) 15-16.
- Hellenberg Hubar, B.C.M. van, *De Genade van de Stijger. Monumentale kerkelijke schilderkunst in het interbellum* (Zutphen 2013) 73, 74, 81.
- Hermens, Erma en Astrid Kwakernaak, 'Het Atelier [The Studio]', in H. Westgeest et al (eds.), *Kunsttechnieken in Historisch Perspectief* (Brepols, Turnhout 2011) 19-31.
- Erma Hermens, Margaret MacDonald, 'Whistler in the studio', in M. Clarke et al. (eds.), *Art of the Past: Sources and Reconstructions* (Amsterdam and London 2005), pp. 78-84.
- Hermens, Erma, 'Technical Art History: The Synergy of Art, Conservation and Science', in: *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational discourses and National Frameworks* 212 : 4 (Leiden/Boston 2012) 151–165.
- Hermens, Erma en Astrid Kwakernaak, 'Het atelier door de eeuwen heen', ontleend aan:
Hermens, Erma (red.), Het schilderij op het tweede gezicht. Een introductie tot de schilder-en restauratietechniek, ongepubliceerde syllabus, Universiteit Leiden, z.j., website ArtMatters, International Journal for Technical Art History http://www.ac-artwork.eu/mediapool/78/786234/data/Ebook_over_Schildermaterialen_Technieken_en_Historie.pdf en <https://docplayer.nl/2973912-Verhandeling-over-schildermaterialen-technieken-en-historie.html>.
- Hermens, E. en K.J. van den Berg, 'De studiopraktijk van Rubens', in: *ArtMatters, Netherlands technical studies in art*, vol. 4 (2007).
- Hermens, Erma & Joyce H. Townsend (eds), *Study and Serendipity: Testimonies on Artist's Practice*, Proceedings of the Third Symposium of the Art 12-13 June 2008 Universiteit Glasgow (London 2009).
- Hermens, Erma en Tina Fiske (red.), *Art, Conservation and Authenticities; material, concept, context* Congresbundel 12-14 september 2007 Universiteit Glasgow (Londen 2009).
- Hermens, Erma, Laura Raven en Suzanne Veldink, *Matthijs Maris at work* (2017).
- Jacob, Mary Jane and Michelle Grabner ec., *The studio reader: on the space of artists* (Chicago, Ill. 2010).
- Jacobs, G.T.A.J., *Duitsland en Maillol. Een onderzoek naar de invloed van Aristide Maillol op de beeldhouwkunst in de eerste helft van de 20e eeuw in Duitsland en in het bijzonder in de nazi*

- periode* (proefschrift Leiden 2015).
<https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/32624/Front.pdf?sequence=5>
- Jans, L. 'Inleiding. Techniek. Geschiedenis', in: Liesbeth Jans, Henk Scheerder, Felix Villanueva, *A cire perdue* (Amersfoort 1993) 51.
- Jansen, Leo, *Van Gogh's Studio Practice* (2013).
- Jongh, E. de, 'De iconografische voorraadkamer', in: Mariette Haveman (red.) e.a. *Ateliergeheimen, over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden* (Lochem/Amsterdam 2006) Ateliergeheimen, 168, 170, 172-173.
- Jonkman, Mayken en Eva Geudeker (red.), *Mythen van het atelier. Werkplaats en atelierpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar* (Den Haag/Zwolle 2010).
- Koomen, A.R., 'Pictieve bezoekers', in: Mariëtte Haveman (red.), *Ateliergeheimen. Over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden* (Lochem/Amsterdam 2006) 236-237, 252.
- Koomen, A.R., 'Inleiding in de materialen en technieken van de beeldhouwkunst', in: H. Westgeest et al (eds.), *Kunsttechnieken in Historisch Perspectief* (Turnhout 2011) 213
- Koopmans, Y. 'Ten geleide', in: Scheerder, H., *Gijs Jacobs van den Hof (1889-1965) beeldhouwer* (oeuvrecatalogus Museum Arnhem - Overveen 1995) 5-7.
- Koopmans, Y., *John Rädecker 1815-1956, de droom van het levende beeld* (Zwolle 2006).
- Koopmans Y., *Muurvast & gebeiteld. Beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940* (dissertatie VU Amsterdam 1997).
- Koopmans, Y., *Japi en Bavink en de doorbraak van de moderne kunst. Het vroege proza van Nescio in een cultuurhistorische spiegel* (oratie Open Universiteit Heerlen 2013).
- Lagerweij-Polak, E.J., *Hildo Krop: beeldhouwer* (Amsterdam 1992).
- Lampe, Georg en Herman Hahndieck, *Beeldhouwers in beeld* (Utrecht 1961).
- Latour, B., *Reassembling the Social. An introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford/New York 2005),
http://townsendgroups.berkeley.edu/sites/default/files/reassembling_the_social_selections.pdf, geraadpleegd 15-10-2020, pag. 7, 46, 106.
- Latour, B. *Politics of nature. How to Bring the Sciences into Democracy* (Cambridge USA/Londen 2004) 206.
- Laura Overpelt, *Visions and Facts: Vasari's Organization and Representation of his Workshop in the Palazzo Vecchio, Florence* (PhD research project (2012-September 2018) NWO and Open University).
- McHugh, Christopher, 'I've not finished': why studios are still a fundamental requirement in the study of fine art', *Journal of Visual Art Practice* 18 (August 2014) 1-11.
- Perre, S. Van de, 'Fauxtografie: een historische blik op foto's, filters en falsificaties', in: *Hermes* 14 nummer 47 (2010) 44-49.
- Pouls, J.H., 'Foto's als cultuurwetenschappelijke bron; over de noodzaak van beeldvaardigheid', in: *Locus* 14 (2004) 8-17.
- Pouls, J.H., *Kunst en identiteit in het Interbellum* (Open Universiteit Heerlen 2013).
- Redacteur T.K.-R., 'Interview met Gijs Jacobs van den Hof in de rubriek Vraaggesprekken met echtgenoten van artsen', *Arts en Auto* 29 (1963) 9, pp. 525-527.
- Reijn, Th. van, 'Monografie Gijs Jacobs van den Hof' in idem: *Nieuwe Kunst in Nederland 2. Een serie monografieën onder leiding van A. van der Boom en Theo van Reijn* (Amsterdam 1928) 12-13.
- Reijn, Th. van, 'Gijs Jacobs van den Hof', in: idem *Nieuwe beeldhouwkunst in Nederland. Leven en Arbeid der Nederlandsche Beeldhouwers van deze tijd. Een serie monografieën onder leiding van A. van der Boom en Theo van Reijn* (Amsterdam 1929).

- Rijnhart, A., *Gijs Jacobs van den Hof en Pater Gerard Mathot C.S.S.R. Ontwikkelingen in de Nederlandse beeldhouwkunst van de twintigste eeuw* (doctoraalscriptie KU Nijmegen 1997).
- Roelofs, B. *Vernieling en vernieuwing. De wederopbouw van Arnhem 1945-1964* (1995 Utrecht) 14-15.
- Scheerder, H., *Gijs Jacobs van den Hof (1889-1965) beeldhouwer* (doctoraalscriptie Universiteit Leiden 1992).
- Scheerder, H., *Gijs Jacobs van den Hof (1889-1965) beeldhouwer* (monografie met oeuvrecatalogus bij de overzichtstentoonstelling in Museum Arnhem - Overveen 1995).
- Scheerder, H., 'Gijs Jacobs van den Hof en het à cire perdue-gieten', in: Liesbeth Jans (red.), *A cire-perdue* (Amersfoort 1993) 55-79.
- Schiphorst, Lidwien. *Een toevloed van werk, van wijd en zijd: de beginjaren van het Atelier Cuypers-Stoltzenberg, Roermond 1852 – ca. 1865* (Nijmeegse kunsthistorische studies 13 Nijmegen 2004).
- Scholten, F.T., 'Beeldhouwerspraktijken', in: *Kunstschrift* 3 (1991) 26-31.
- Scholten, F.T., 'Beeldhouwpraktijken', in Mariette Haveman e.a. (red.), *Ateliergeheimen. Over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden* (Lochem/Amsterdam 2006) 44-45, 50, 57-58.
- Stoutjesdijk, M., *Gijs Jacobs van den Hof 1889-1965* (tentoonstellingscatalogus 14-28 maart 1980 Openbare Bibliotheek Bodegraven).
- Tibbe, L., 'Wanddecoraties van R.N. Roland Holst in het gebouw van de Hoge Raad', *Jong Holland* 4 (1988) 2-15.
- Teeuwisse, J.B.J., *Han Wezelaar Statuaire* (Zwolle 2003).
- Teeuwisse, J.B.J. Wezelaar statutaire (in eigen beheer, 2004) 104-106,
https://pure.uva.nl/ws/files/3587524/27164_UBA002001523_10.pdf.
- Teeuwisse, J.B.J., *Nederlandse beeldhouwkunst. Een apologie* (Oratie Universiteit van Leiden 17 juni 2013 bij de aanvaarding van de bijzondere leerstoel Geschiedenis, Theorie en Praktijk van de Moderne Beeldhouwkunst, handelsuitgave Zwolle/Den Haag 2014).
- Tilanus, L. (ed.) en J.B.J. Teeuwisse, *Er groeit een beeldhouwkunst in Nederland, Het vrije beeld 1900-1960* (catalogus Frans Hals Museum Haarlem-Gent 1994) 7-37.
- Villanueva, Felix en Jan Teeuwisse, 'Biografie Ed van Teeseling', in: Ingeborg van Teeseling-Brounts et al, *Ed van Teeseling : beeldhouwer. Monografie over de Nederlandse beeldhouwer 1924-2008* (2012).
- Weerd, M. van de, *Liefde en kunst heersen. Emil Eppe beeldhouwer tussen Duitsland en Nederland* (Heerlen 2018).
- Claartje Wesselink, *De kunstenaars van de Kulturkamer: Geschiedenis en herinnering* (doctoraalscriptie UvA 2014) 165-166.
- Van Winkel, C.; Gielen, P.J.D.; Zwaan, K., *De hybride kunstenaar. De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk* (Expertisecentrum Kunst en Vormgeving AKV | St. Joost Breda en Den Bosch 2012) 10-11.
<https://lectoratenakvstjoost.files.wordpress.com/2010/04/eindrapporthybridiseringnlbe.pdf>, geraadpleegd 29-07-2020.
- Wood, Jon, Penelope Curtis, Stephen Feeke (red.), *Close Encounters. The sculptor's studio in the age of the camera* (catalogus Henry Moore Institute Leeds 2001).

Krantenartikelen

- 'Gijs Jacobs van den Hof en de Kunst van het steenhouwen', *Arnhemse Courant*, 12 juni 1924.
- 'Monografie Gijs Jacobs van den Hof' *Arnhemse Courant*, 19 september 1928.
- 'Het bronzen beeld verovert Nederland. Gieterijen kunnen het werk niet aan', *De Volkskrant*,

- 30 januari 1965, over bronsgieterij Joosten in Soest.
- 'Gipsen beelden worden bronzen. Procedé in oude tas over grens gekomen', *Het Vrije Volk*, 3 maart 1967, over de herintroductie van de cire-perdue methode door Jacobs van den Hof.
- 'Tentoonstelling, die een denkbeeld geeft van den verwonderlijken groei der Nederlandsche beeldhouwkunst Werken van leden en genodigden NKvB in het Stedelijk Museum te Amsterdam', *Algemeen Handelsblad* 07-02-1941.
- 'De onderscheidingen op de Parijsche tentoonstelling', in: Verslag betreffende de Nederlandsche inzending op de in 1925 te Parijs gehouden Internationale tentoonstelling van moderne decoratieve en industrieele kunst (1926) 54, www.delpher.nl, geraadpleegd 30-05-2020.
- 'Verhuren van een terrein gelegen aan de Broekstraat aan G. Jacobs van den Hof', *Arnhemsche Courant*, 13 april 1926.
- 'Benoeming tot leraar boetseren aan Genootschap Kunstoefening', *Arnhemsche Courant*, 3 september 1921.
- Harry van der Ploeg, 'Gipsen bovenlijf Gele Ridder gered van afvalberg. Cees Baars schenkt mal van bronzen beeld aan Museum Korps Rijdende Artillerie', in: *De Gelderlander*, 27 februari 2018.
- Harry van der Ploeg, 'Stofjas en alpinopet bij de ruiter te paard' *De Gelderlander*, 23 maart 2018
- 'Gijs Jacobs v.d. Hof: Lange weg van 'beeldhouwer' tot beeldhouwer', *krantenknipsel* 23 april 1960, Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
- 'Expositie van beeldhouwwerken', *Provinciale Zeeuwse Courant*, 5 september 1953.
- 'Gijs van den Hof verliet Kunstoefening. Een gemoedelijk afscheid'. *Gelders Dagblad* 2 april 1954.
- Gijs Jacobs v.d. Hof, *Verliefd op de vorm. De lange weg van beeldhouwer tot beeldhouwer*, 23 april 1960
- 'De sprong', 8 april 1965, *krantenknipsel* uit onbekende krant in Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
- Interview met Jacobs van den Hof in *Het Vrije Volk*, 24 januari 1948.
- 'Gijs Jacobs van den Hof, ambachtelijk beeldhouwer', *Dagblad De Stem*, 4 februari 1967, pag. 13.
- 'Zeventigjarige beeldhouwer Gijs Jacobs van den Hof', *krantenknipsel* onbekende krant Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
- 'Standbeeld van Karel van Gelre onthuld', *De Gooi- en Eemlander*, 14 april 1949.
- Gijs Jacobs van den Hof, 'De techniek van het beeldhouwen', lezing tijdens de expositie van zijn werk in de bovenzaal van Hijman, Stenfert Kroese & v.d. Sande in Arnhem, *Arnhemsche Courant*, 12 juni 1924.
- John Grosman, 'Hij maakte ons klaar voor de reis', *Het Vrije Volk*, 1 april 1954.
- 'Gijs Jacobs van den Hof, ambachtelijk beeldhouwer', *Dagblad de Stem* 4 februari 1967.

Internetbronnen

- Website Universiteit van Amsterdam,
<http://www.uva.nl/content/nieuws/hoogleraarsbenoemingen/2018/03/erma-hermens-hoogleraar-op-rijksmuseum, leerstoel-atelierpraktijken-en-technische-kunstgeschiedenis.html>, geraadpleegd 11-11-2018
- Website Stichting Museum Jacobs van den Hof, www.jacobsvandenhof.com.
- Website Madelon de Keizer, http://www.madelondekeizer.nl/pag_nederlands/lezingen_interbellum.html: 'Een land nog niet in kaart gebracht. Historiografie en beeldvorming van het Interbellum in een cultuurhistorisch perspectief' Madelon de Keizer (NIOD) 16 juni 2000 (herziene versie, 8 januari 2003).
- Website NRC, <https://www.nrc.nl/nieuws/1994/09/15/a-cire-perdue-beelden-van-jacobs-van-den-hof-7238609-a820534>.
- Website Wikipedia, https://nl.wikipedia.org/wiki/Wereldtentoonstelling_van_1937.

Website van de Collectie Gelderland, <http://www.collectiegelderland.nl>.

Website Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis RKD, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=gijs+jacobs+van+den+hof&start=2>.

Website De Witte Raaf, <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3509>, Merel van Tilburg, 'De doorstart van het atelier', 144 (maart/april 2010).

Website De Witte Raaf, <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2386>, Frank Reijnders, 'De tussenkomst van het atelier', 94 (november/december 2001).

Website Zuiderlucht, <https://www.zuiderlucht.eu/pierre-cuypers-terug-in-zijn-atelier/>.

Website KNAW, <https://www.narcis.nl/research/RecordID/OND1348653/Language/nl>, Paul van den Akker, onderzoeksproject Vasari's Enterprise. The study of the daily workshop practice of Giorgio Vasari (1511-1574) in the Palazzo Vecchio (Florence), (2012-2016). Website Website Sculptuurinstituut <http://www.sculptuurinstituut.nl/projects>, geraadpleegd 07-11-2018.

Website RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, <https://rkd.nl/nl/over-het-rkd/actueel/nieuws/464-gebruik-mapping-artists-2>, geraadpleegd 07-11-2018.

Website Wikipedia, https://nl.wikipedia.org/wiki/Wereldtentoonstelling_van_1937, geraadpleegd 27-10-2018.

Website Nederlandse Kring van Beeldhouwers <http://nkvb.nl/index.php/nl/over-de-nkvb>, geraadpleegd 12-08-2018.

Website Arnheems Historisch Genootschap Prodesse Conamur, <https://www.prodesse.nl/lorenz-gekozen-als-grootste-arnhemmer-aller-tijden/>, geraadpleegd 03-03-2019.

Bibliographie des Écrits (1965-2018) de Daniel Buren, <https://www.danielburen.com/pages/archives/bibliographie>, geraadpleegd 31-12-2019.

Website De Witte Raaf, Wouter Davids, 'Mijn studio is waar ik me bevind. Daniel Buren en de afschaffing van de Studio', De Witte Raaf Editie 113 januari-februari 2005, <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2890>, geraadpleegd 25-01-2020.

Website Onderzoekschool Kunstgeschiedenis, <http://onderzoekschoolkunstgeschiedenis.nl/site/index.php>, geraadpleegd 04-11-2019.

Website Gemeente Arnhem, Toelichting bij het besluit tot aanwijzing van beschermd stadsgezicht Van Verschuerwijk Gemeente Arnhem (Gelderland)ex artikel 35 Monumentenwet 1988, Pag. 2-3, niet gedateerd. https://www.arnhem.nl/Inwoners/bouwen_en_verbouwen/monumenten/van_verschuerwijkvan_verschuerwijk, geraadpleegd 15-03-2019

Website Canon van Nederland En Toen.nu, <https://www.entoen.nu/nl/gelderland/arnhem>, geraadpleegd 05-10-2019.

Website Rijksmonumenten, <http://rijksmonumenten.nl/monument/516741/onderstation-pgem:-bedieningsgebouw/arnhem/>, geraadpleegd 16-02-2019.

Website Rijksmonumenten, <http://rijksmonumenten.nl/monument/516826/vestagebouw/arnhem/>, geraadpleegd 16-02-2019.

Website Maria Austria Instituut/Stadsarchief Amsterdam, Collectie Ad Windig, bestandsnaam vol00030002_1_64_00000641, http://www.maibeeldbank.nl/beeldbank/indeling/detail/start/16?q_searchfield=gijs+jacobs+van+den+hof, geraadpleegd 25-08-2019. geraadpleegd 25-08-2019.

Website Anno1900, <https://anno1900.nl/2018/12/23/g-w-dijsselhof-pionier-van-de-boekkunst/>

Website Rijksmonumenten <http://rijksmonumenten.nl/monument/516834/nederlandscheheidemaatschappij-de-bazel/arnhem/>

Website Prodesse Conamur, Hans Middel en Arie van Veldhoven, Historische Herberg Arnhem, ronde 4 van de Verkiezing Grootste Arnhemmer Aller Tijden, 10-11-2017, gepubliceerd 13-11-2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=LImXVynJ-n8>
Website Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis,
<https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=goedeljee+&start=6>, geraadpleegd 28-08-2019.
Website RKD, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/Grosman%2C%20John>, geraadpleegd 10-01-2020.
Website RKD, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=ben+jooosten&start=0>, geraadpleegd 10-01-2020.
Website Rijksmonumenten, <http://rijksmonumenten.nl/monument/516834/nederlandscheheidemaatschappij-de-bazel/arnhem/>, geraadpleegd 02-10-2019
Website Capriolus Amersfoort, <http://www.capriolus.nl/nl/content/daudretsch-kunstzalen>, geraadpleegd 02-10-2019
Website Stichting Beelden in Leiden, http://www.catinkakersten.com/wp-content/uploads/2017/02/catalogus_beelden_in_leiden-ilovepdf-compressed.pdf, geraadpleegd 07-02-2020.
Website De Klank van Klokkenbrons,
<http://www.deklankvanklokkenbrons.nl/klokkentoren/gegotenbrons/index.html>, geraadpleegd 10-02-2020.
Website Maria Austria Instituut/Stadsarchief Amsterdam, Collectie Ad Windig,
http://www.maibeeldbank.nl/beeldbank?q_searchfield=jacobs+van+den+hof,
www.maibeeldbank.nl/beeldbank/indeling/detail/start/16?q_searchfield=gijs+jacobs+van+den+hof, geraadpleegd 25-08-2019.
Website Ritske Dankert, <http://ritskedankert.nl/actor-netwerk-theorie/actor-netwerk-theorie-ant-in-het-kort/> geraadpleegd 25-10-2020.
Website Biografisch Woordenboek Gelderland,
http://www.biografischwoordenboekgelderland.nl/bio/4_Johannes_Jan_Theodoor_Toorop

Illustratieverantwoording

1. Emmy Andriessse, *Gijsbert Jacobs van den Hof in zijn atelier, 1945-1952*, Bron: RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, inv./cat.nr RKD-PF-319.
2. Fotograaf onbekend, *zonder titel*, 1909, bron: privébezit A. Banting-Rädecker.
3. Jan Sluijters, *Beeldhouwersatelier*, 1909, olieverf op doek, 92,5 x 105 cm, bron: particuliere collectie, website RKD.
4. John Rädecker, *Het atelier van de kunstenaar*, 1909, olieverf op doek, 119 x 84 cm, bron: collectie Museum De Fundatie, Zwolle.
5. Gijs Jacobs van den Hof, *Portret de L'artiste*, circa 1920, tekening, gewassen inkt, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, Leiden.
6. Gijs Jacobs van den Hof, *Mannenkop*, 1926, natuursteen, 60 cm, verblijfplaats onbekend, bron: Henk Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof (1889 -1965) beeldhouwer*, monografie en oevrecatalogus bij de overzichtstentoonstelling in Museum Arnhem – Overveen 1995).
7. Onderzoeksmatrix: functies van het atelier.
8. Grondbedrijf gemeente Arnhem, *Wervingsaffiche Handels- en industrieterrein Arnhemse Broek*, 1924, bron: Gelders Archief T-0509 Kaartenverzameling Rijksarchief in Gelderland I-1151.
9. Fotograaf onbekend, *Atelier Broekstraat 20 Arnhem naast terrein transformatorstation P.E.G.M.*, 1928, bron: Gelders Archief T-1501-04 Kaartenverzameling Rijksarchief in Gelderland I-2170.
10. Gijs Jacobs van den Hof, *Mannenfiguur met 'bliksempruik'*, 1925 – 1930, bron: <http://www.transformatiearnhem.nl/site/geschiedenis>.
11. René en Peter van der Krogt, 30 augustus 2008, objectcode GL03bg, *Vesta Gebouw Arnhem met fries en sculpturen van Gijs Jacobs van den Hof*, bron: website: Mens & Dier in Steen & Brons, <https://standbeelden.vanderkrogt.net/object.php?record=GL03bg>.
12. C.F. de Bont, *Gijs Jacobs van den Hof modelleert de Nederlandse Nederlandse leeuw*, 1932, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, Leiden, verblijfplaats Monument Park 1813 Ommen.
13. Fotograaf onbekend, *Gijs Jacobs van den Hof voor zijn herstelde en uitgebreide atelier Broekstraat 20 Arnhem*, 1947, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
14. Fotograaf onbekend, *Onthulling van het Oorlogsmonument door Koningin Juliana*, 17 september 1953, bron: Henk Scheerder, *Gijs Jacobs van den Hof (1889-1965) beeldhouwer* (monografie met oevrecatalogus bij de overzichtstentoonstelling in Museum Arnhem - Overveen 1995).
15. Fotograaf onbekend, v.l.n.r. John Grosman, *Chaos*, Ab Diekerhof, *Zonnekracht*, Jan Teulings, *Ordering*, Gijs Jacobs van den Hof, *Voltooing*, 1954, kalksteen, elk 90 x 90 cm, bron: scriptie Theo (T.J.M. van Haren), de architect G. Feenstra en de Cobercofabriek in Arnhem. Een verkenning van de architectuur van een zuivelfabriek en haar architect (masterscriptie RU Nijmegen 2006).
16. Fotograaf gemeentearchief Arnhem, *De Beeldhouwer Gijsbert Jacobs van den Hof aan het werk aan het beeld 'De Gele Ridder'*, april 1962, bron: Gelders Archief T-1583 Kaartenverzameling Rijksarchief in Gelderland I-8684.
17. Fotograaf gemeentearchief Arnhem, *De Beeldhouwer Gijsbert Jacobs van den Hof aan het werk aan het beeld 'De Gele Ridder'*, april 1962, bron: Gelders Archief T-1583 Kaartenverzameling Rijksarchief in Gelderland I-8684.
18. Fotograaf gemeentearchief Arnhem, *De Beeldhouwer Gijsbert Jacobs van den Hof aan het werk aan het beeld 'De Gele Ridder'*, april 1962, bron: Gelders Archief T-1583 Kaartenverzameling Rijksarchief in Gelderland I-8684.

19. Fotograaf gemeentearchief Arnhem, *De Beeldhouwer Gijsbert Jacobs van den Hof aan het werk aan het beeld De Gele Ridder*, april 1962, bron: Gelders Archief T-1583 Kaartenverzameling Rijksarchief in Gelderland I-8684.
20. Fotograaf onbekend, *voorbeeldvoet*, tussen 1947-1953, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
21. Fotograaf onbekend, *voorbeeldhand*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
22. Fotograaf onbekend, *werkbokken en draaitafels*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
23. Gijs Jacobs van den Hof, *overzicht monogrammen*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
24. Jacobs van den Hof, *pictogram 1*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
25. Jacobs van den Hof, *pictogram 2*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
26. Gijs Jacobs van den Hof, *Het wapen van Arnhem in de Schelmse Brug*, 1923, bron: Gelders Archief T-1501-04 Kaartenverzameling Rijksarchief in Gelderland I-13156.
27. Boekomslag *Kunst en samenleving* 2^e druk 1903 naar Walter Crane, *The claims of decorative art* (1891) vertaling Jan Veth, omslag en illustraties Gerrit Dijsselhof.
28. Gijs Jacobs van den Hof, *trapornament met vissen, lotusbloemen en vogels*, 1955, travertijn, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, nr. 0931, geplaatst op het voormalige PGEM-gebouw in Apeldoorn.
29. Gijs Jacobs van den Hof, *Handspiegel*, Eindhoven, bron: veilingcatalogus 16 mei 2006 (199), Christie's Amsterdam.
30. Gijs Jacobs van den Hof, *Art Deco klokje*, 1918, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
31. Gijs Jacobs van den Hof, *Kop*, 1915, hardsteen, bron: Kroller-Muller Museum Otterlo, Inv. nr. KM 123.734.
32. Gijs Jacobs van den Hof, *Kop*, 1915, hardsteen, bron: Kroller-Muller Museum Otterlo, Inv. nr. KM 118.153.
33. Gijs Jacobs van den Hof, *Kop*, 1915, hardsteen, bron: Kroller-Muller Museum Otterlo, Inv. nr. KM 127.505.
34. Gijs Jacobs van den Hof, *Art nouveau illustratie*, bron: cover tijdschrift Kunst in Arnhem, jaargang 1919.
35. Gijs Jacobs van den Hof, *Offervaardigheid*, ca. 1930, kleimodel uitgevoerd in brons, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, nr. 129, inv. nr. 1250.
36. Fotograaf onbekend, *privé-foto's van een feestje op het atelier aan de Broekstraat*, jaren 1930, bron: Archief Museum Stichting Jacobs van den Hof.
37. Gijs Jacobs van den Hof, *Mannenkop*, ca. 1922, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, afb.nr. 112, inv.nr. 0860.
38. Ad Windig, *Gijs Jacobs van den Hof aan het bronsgieten*, bron: fotocollectie Ad Windig, Stadsarchief Amsterdam 30793/645.
39. Ad Windig, *Gijs Jacobs van den Hof bezig met het gietproces*, bron: fotocollectie Ad Windig, Stadsarchief Amsterdam 30793/645.
40. Ad Windig, *Gijs Jacobs van den Hof in atelier*, bron: fotocollectie Ad Windig, Stadsarchief Amsterdam 30793/645.
41. Ad Windig, *Gijs Jacobs van den Hof in atelier jaren veertig*, bron: fotocollectie Ad Windig, Stadsarchief Amsterdam 30793/644.
42. Aar van de Werfhorst, *bozzetto van monument Mens tegen macht*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.

43. Aar van de Werfhorst, *modello van monument Mens tegen macht*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
44. Aar van de Werfhorst, *kleimodel van monument Mens tegen macht*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
45. Aar van de Werfhorst, *gipsmodel van monument Mens tegen macht*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
46. Aar van de Werfhorst, *gietmal van monument Mens tegen macht* bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
47. fotograaf onbekend, *bronzen uitvoering van monument Mens tegen macht*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
48. Gijs Jacobs van den Hof, *ontwerptekening bouwbeeldhouwwerk*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
49. Gijs Jacobs van den Hof, *ontwerptekening bouwbeeldhouwwerk*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
50. Gijs Jacobs van den Hof, *ontwerptekening bouwbeeldhouwwerk*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
51. Gijs Jacobs van den Hof, *ontwerptekening bouwbeeldhouwwerk*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
52. Gijs Jacobs van den Hof, *Historiepenning 'VAN ZEE TOT LAND'*, 1930, brons, doorsnede 6 cm, bron: collectie Rijksmuseum Amsterdam, objectnummer NG-2004-91.
53. Fotograaf en datering onbekend, *Takelwerkzaamheden in het atelier van Gijs Jacobs van den Hof*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
54. Gijs Jacobs van den Hof, *Zittend vrouwelijk naakt*, 1939, Euville kalksteen, Stichting Museum Jacobs van den Hof, inv.nr. 0220.
55. Fotograaf onbekend, Gijs hakt het tuinbeeld *Staand vrouwelijk naakt*, 1945, Oberkirchner zandsteen, Stichting Museum Jacobs van den Hof, inv.nr. 0560.
56. Brief van Gijs Jacobs van den Hof, omstreeks 1947, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
57. Kurt Kahle, *Gijsbert Jacobs van den Hof in zijn atelier met Aphrodite in gips en Apollo in klei*, bron: RKD Den Haag, cat.nr. RKD-PF-320, afbeeldingsnummer 00000357.
58. Gijs Jacobs van den Hof, *De Geboorte*, 1927, reliëf gips, particuliere collectie, foto Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, inv.nr. 0921.
59. Gijs Jacobs van den Hof, *De Geboorte*, 1927, reliëf, zandsteen, particuliere collectie, foto Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, inv.nr. 0922.
60. Michelangelo Buonarroti, *De heilige Mattheus*, 1506, marmer, Galleria dell'Accademia, Florence.
61. Michelangelo Buonarroti, *De Overwinning*, details, ca. 1530, marmer, Palazzo Vecchio, Florence.
62. Gijs Jacobs van den Hof, *De Beeldhouwer*, 1945, terracotta, Stichting Museum Jacobs van den Hof, inv.nr. 0260, In de linkerhand een beeldje van een rechtop staande vrouw met de handen achter haar hoofd, in de rechterhand zijn gereedschap.
63. Michelangelo Buonarroti, *David*, 1501-1504, marmer, Galleria dell'Accademia, Florence.
64. Fotograaf onbekend, *De Afgrond*, voor 1936, gips, 36 cm, bron: Henk Scheerder, Gijs Jacobs van den Hof (1889-1965) beeldhouwer (monografie met oevrecatalogus bij de overzichtstentoonstelling in Museum Arnhem - Overveen 1995).
65. Fotograaf onbekend, *Kleimodel Rembrand*, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
66. Fotograaf onbekend, *Jacobs van den Hof hakt staand vrouwelijk naakt*, 1945, bron: Henk Scheerder, Gijs Jacobs van den Hof (1889-1965) beeldhouwer (monografie met oevrecatalogus bij de overzichtstentoonstelling in Museum Arnhem - Overveen 1995).

67. Fotograaf onbekend, *Gijs Jacobs van den Hof aan de tekentafel*, 1948, bron: *Het Vrije Volk*: 'In de werkplaats van een beeldhouwer. Gijs Jacobs van den Hof. Verheerlijking van het menselijk lichaam', 24 januari 1948.
68. Gijs Jacobs van den Hof, *Ontwerpschets Drie gratiën*, rond 1957, bron: Archief Stichting Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
69. Gijs Jacobs van den Hof, *Drie gratiën 1957*, travertijn, Stichting Museum Jacobs van den Hof, bruikleen Museum Arnhem.
70. Fotograaf onbekend, *Ontwerptekening De Dans*, 1926-1927, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof.
71. Fotograaf onbekend, *De Dans*, voor 1928, reliëf, gips, 110 x 65 cm, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, afb. nr. 121, inv. nr. 0940.
72. Ad Windig, *Gijs Jacobs van den Hof met de marmerboor*, bron: Uit de werkplaatsen der beeldhouwers.
73. Ad Windig, *Gijs Jacobs van den Hof met leerlingen en model in atelier van Kunstoefening*, ca. 1939, bron: Maria Austria Instituut/Stadsarchief Amsterdam, Collectie Ad Windig, BestandsnaamWINA00011000041_002, *Beeldhouwer*
http://www.maibeeldbank.nl/beeldbank/indeling/detail/start/13?q_searchfield=gijs+jacobs+van+den+hof.
74. Fotograaf onbekend, *Achtergrond foto van een naaktmodel op de wand van het atelier*, circa 1950, bron: Archief Stichting Museum Jacobs van den Hof, foto nr. 155001.