



LOCUS

Lizzy Ansingh, succesvol kunstenaar op eigen kracht

De inbedding van een vrouwelijke kunstenaar in een door mannen gedomineerd kunstveld

Caroline Schuurman

Abstract

Historically, female artists like Ansingh have been marginalized in dominant art historiography, often dismissed as mere media phenomena or defined solely by their gender rather than their artistic merit. While earlier biographical accounts exist, they frequently rely on limited sources and overlook the structural mechanisms through which women gained artistic legitimacy. This study investigates the extent to which Lizzy Ansingh (1875–1959), a prominent member of the ‘Amsterdamse Joffers’, was embedded within the art field between 1880 and 1920. A social network analysis reveals that despite the patriarchal constraints of the early twentieth century, Ansingh secured a central position in the art world through a unique convergence of individual artistic skills, material wealth, institutional recognition, and an extensive social network. This study argues that Ansingh independently acquired substantial artistic legitimacy well before being categorized as part of the Amsterdamse Joffers collective. She played a pioneering role among her female contemporaries, creating work that was recognized by her peers as original and praiseworthy. Ultimately, the research demonstrates that Ansingh’s trajectory challenges traditional narratives of female marginalization, illustrating how an intersectional perspective is vital for rewriting art history to accurately reflect the agency and contributions of female artists.

Keywords:

Lizzy Ansingh, Amsterdamse Joffers, Intersectionality, Bourdieu’s Field Theory, Social Network Analysis

Locus—Tijdschrift voor Cultuurwetenschappen 29 (2026).

E-ISSN 2665-914X, uitgegeven door de Open Universiteit

DOI: <https://doi.org/10.62513/ferwkv29>

Inleiding

De 39-jarige Lizzy Ansingh schreef op 12 januari 1914 in haar agenda: ‘In het Stedelijk Museum hangt Verstootene doek afgrijselijk’.¹ Ze was inmiddels een succesvol kunstenaar, maar haar schilderij was nauwelijks te zien door de plek waar het hing. Dat was voor het werk van vrouwelijke kunstenaars niet uitzonderlijk.² Hoewel begin 20ste eeuw de eerste feministische golf aanzienlijke invloed had, was voor vrouwen de uitoefening van het beroep van kunstenaar problematisch. Wanneer ze tijdens hun leven toch succesvol werden, raakten ze vervolgens in de vergetelheid of werden na verloop van tijd niet langer als kunstenaar serieus genomen.

Over Ansingh werd beweerd dat ze haar bekendheid ontleende aan dat ze een van de Amsterdamse Joffers was. Dit was een groep van acht vrouwelijke kunstenaars, die als mediafenomeen werden gezien. Zo schreef in 1983 Volkskrantrecensent Pieter Milder dat de Joffers het vak uitstekend verstonden, maar het zonder veel fantasie uitoefenden en hun succes bovenal te danken hadden aan hun ‘vrouw-zijn’, en ‘verder aan de pers’.³ Lizzy Ansingh (1875–1959) is dan ook een voorbeeld van die vele vrouwelijke kunstenaars die door het dominante masculiene perspectief eeuwenlang consequent werden achtergesteld, genegeerd en minder erkenning kregen dan hun mannelijke collega’s. Om dit onrecht in de kunstgeschiedenis te herstellen, stel ik de vraag in hoeverre Lizzy Ansingh tussen 1880 en 1920 in het kunstveld was ingebed.

In de reguliere kunstgeschiedenis waren tot voor kort nauwelijks vrouwen opgenomen.⁴ Kathy Hessels heeft in 2022 laten zien dat het mogelijk is om een kunstgeschiedenis zonder mannen te schrijven.⁵ Ook in Nederland bleek dat de rol van vrouwen in het kunstveld veel groter is dan eerder gedacht.^{6, 7} Over Lizzy Ansingh schreef typograaf Johan van Eikeren (1900–1969) een beknopte biografie in zijn boek *De Amsterdamse Joffers* (1947).⁸ Vervolgens nam auteur Adriaan Venema (1941–1993) in 1977 daaruit grote stukken tekst over in zijn boek met dezelfde titel, die hij aanvulde met citaten van anderen.⁹

In *Met verve* (1991) gaf student kunstgeschiedenis Saskia Wolda een schets van Ansinghs leven en werk in samenhang met de culturele conventies van de tijd waarin ze leefde. Wolda concludeerde dat Ansingh door en door een kunstenaar was en stelde op basis van beperkt bronnenmateriaal dat ze geen geldzorgen kende.¹⁰

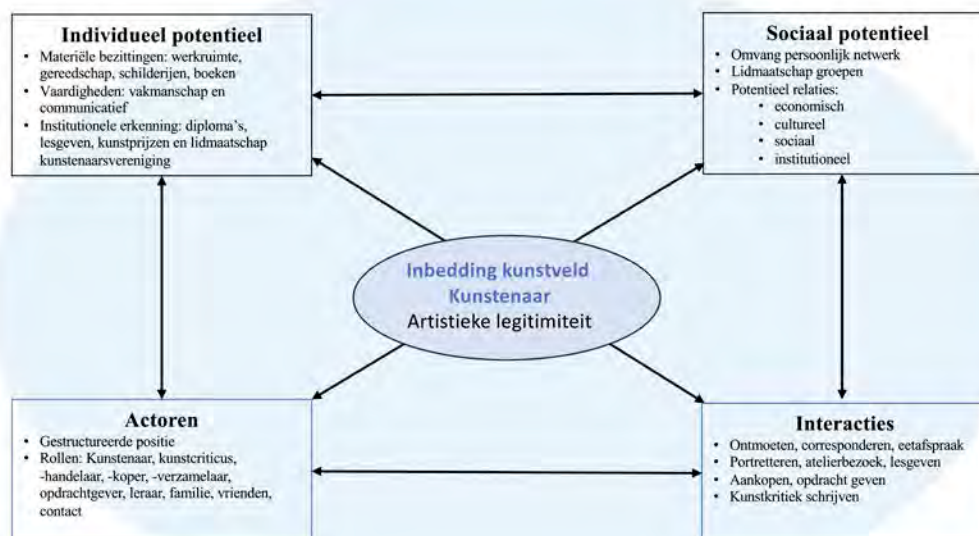
De historiografie toont dat steeds meer biografische informatie voorhanden is, maar hoe vrouwelijke kunstenaars rond 1900 artistieke legitimiteit verwierven was nog nauwelijks onderwerp van studie. Nieuwe theoretische kaders, zoals het concept *intersectionaliteit* en de *veldtheorie*, maken onderzoek mogelijk waardoor tot nu toe verborgen patronen en structuren

-
- 1 Archief Thérèse Schwartz, *Lizzy Ansingh en familie*, nummer toegang NL-HaRKD-0251-Fonds, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis Den Haag.
 - 2 Kees van der Geer e.a., *Suze Robertson (1855–1922). Toegewijd, eigenzinnig, modern* (Den Haag 2022) 154.
 - 3 Pieter Milder, ‘Expositie doorbreekt de taboes rond de Amsterdamse joffers’, *De Volkskrant* (25 oktober 1983).
 - 4 Linda Nochlin, *Why have there been no great women artists?* (jubileumeditie Londen en New York 2021; Art News 1971).
 - 5 Kathy Hessel, *The story of art without men* (Londen 2022).
 - 6 Hannah Klarenbeek, *Penseelprinsessen & broodschilderessen. Vrouwen in de beeldende kunst 1808–1913* (Bussum 2012).
 - 7 ‘Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland (DVN)’, 2022, <https://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon>.
 - 8 Johan H. van Eikeren, *De Amsterdamse joffers. Maria E. van Regteren Altena, Ans van den Berg, Jo Bauer-Stumpff, Nelly Bodenheimer, Lizzy Ansingh, Coba Ritsema, Coba Surie, Betsie Westendorp-Osieck* (Bussum 1947).
 - 9 A. Venema, *De Amsterdamse Joffers* (Baarn 1977).
 - 10 Saskia Wolda, ‘Lizzy Ansingh’, in: Nio Hermes red., *Met verve* (Amsterdam 1991) 30–39 en 52–53.

kunnen worden blootgelegd en eerder onzichtbare actoren in beeld kunnen komen. Daarbij kan door historisch netwerkonderzoek (Historical Network Research, HNR) nieuw bronnenmateriaal worden ontsloten.¹¹

Theoretisch kader en methode

Het concept *intersectionaliteit* van de Amerikaanse juriste Kimberlé Crenshaw wijst erop dat het juist de wisselwerking tussen meerdere factoren is, die machtsstructuren, zoals privileges, discriminatie en onderdrukking versterkt.¹² In dit onderzoek analyseer ik de rol van gender en klasse, twee factoren die werkzaam waren in het kunstveld rond 1900. Op basis van de *veldtheorie* van de socioloog Pierre Bourdieu (1930-2002) kan het kunstveld worden gedefinieerd als een door rolposities sociaal gestructureerde ruimte, waarin verschillende actoren strijden om artistieke legitimiteit te verwerven.¹³ Het verwerven van een steviger inbedding in dit krachtenveld hangt samen met het individueel potentieel en dat van de andere actoren (sociaal potentieel). De posities in dit veld zijn voortdurend aan verandering onderhevig, ook omdat artistieke legitimiteit historisch en cultureel bepaald is. Om de inbedding in het kunstveld systematisch te kunnen onderzoeken, heb ik deze netwerkstructuur van interpersoonlijke verbindingen waarin diverse actoren – al dan niet bewust – intentioneel handelen om zowel materieel als symbolisch potentieel te vergaren en te benutten, samengevat in een schema. (fig. 1)



Figuur 1: Samenhang van factoren die de inbedding van actoren in het kunstveld beïnvloeden. Op basis van de veldtheorie van Pierre Bourdieu.

- 11 Marten Düring en Ulrich Eumann, 'Historische Netzwerkforschung. Ein neuer Ansatz in den Geschichtswissenschaften', *Geschichte und Gesellschaft* 39 (2013) 3, 369-390.
- 12 Kimberlé Crenshaw, 'Demarginalizing the intersection of race and sex. A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics', *University of Chicago Legal Forum*, (1989) url: <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>.
- 13 P. Bourdieu en R. Johnson, *The field of cultural production. Essays on art and literature* (New York 1993) 6.

In dit artikel plaats ik allereerst Lizzy Ansingh in de context van de tijd waarin ze leefde en werkte; vervolgens geef ik bijzondere aandacht aan het sociaal en individueel potentieel van Ansingh. De vraag in hoeverre gender en klasse haar inbedding in het kunstveld hebben beïnvloed, loopt als een rode draad door dit artikel heen.

Lizzy Ansingh in 1914

Wie Lizzy Ansingh was binnen de sociale, culturele en economische context schets ik op basis van haar agenda, brieven en artikelen uit 1914. Zij werd geboren op 3 maart 1875 in het krankzinnigengesticht in Utrecht; de officiële woonplaats van haar ouders Clara Theresia Schwartz (1849-1874) en Edzard Willem Ansingh (1826-1910) was Amsterdam.¹⁴ Ansinghs moeder was frequent opgenomen in verschillende psychiatrische ziekenhuizen en Ansingh werd tijdens een van deze opnames geboren.¹⁵

Uit haar werk en schrijven komt Ansingh naar voren als een intelligente, ondernemende en veelzijdige vrouw met een krachtige persoonlijkheid en een sterk inlevingsvermogen. Dat inlevingsvermogen zien we terug in haar portretten. Met name de gelaagdheid in haar vrije werk – vooral poppenschilderijen – toont haar speelsheid, ironie, scherpe waarnemingsvermogen en diepgang. Dat ze in 1914 een bekend en professioneel kunstenaar was, blijkt overduidelijk uit de map met reproducties die kunstcriticus Albert Plasschaert (1874-1941) samenstelde,¹⁶ haar notities en haar verkoopcijfers uit dat jaar in haar agenda. Ze werkte bijna dagelijks. Met de verkoop van haar kunstwerken, lesgeven en een kunstprijz verdiende ze in 1914 ruim 4120 gulden. Daarmee had ze een behoorlijk inkomen, vier tot zes keer het bedrag dat een geschoolde arbeider in die tijd verdiende. (tab. 1)

Titel	Datum	Koper opdrachtgever	Verkoopdatum	Bedrag in guldens
De ongenode gast	1912	Bruun	8-jan	428
Verstoten	1913	Edwin vom Rath	1-feb	
Kind Kappeijne	1914	Fam. V. Kappeijne	30-mrt	
De poppen aan 't dansen	1913	Hr. Buma (Parijs)	22-apr	650
Portret mevr. Begeer	1914	Willem Knap	7-mei	100
De berisping (gele pop)	1913	Herman Baanders	23-mei	200
Kinderen Van Dien	1914	van Dien	5-jun	1000
Grote schilderij met de klok (de juffers en de klok)	1914	Spronck	7-nov	
Kinderportret	1914	Hr. Nevers	15-nov	150
De luchthartige juffers/juffers met de kaars	1914	Herman Baanders	7-dec	275
De zeven hoofdzonden	1914	Dordrechts museum	15-dec	800
Anna Samkalden	1914	Joseph Samkalden	8-aug	100

Tabel 1: Overzicht van werken waar Ansingh in 1914 een betaling voor ontving.

14 Geboorte Maria Elisabeth Georgina Ansingh, 13-03-1875, Burgerlijke stand, nummer toegang 481-120-01 Utrecht 1875, *Utrechts Archief*, <https://hetutrechtsarchief.nl/collectie/2BA3CD13B96D4D919F5D0E60C426072F>.

15 Vanaf begin 1875 tot 1910 zijn er meer dan 25 opnames geregistreerd van enkele dagen tot soms enkele maanden in verschillende psychiatrische ziekenhuizen. Zie onder andere: Patiëntenregisters. Periode 1885, nummer toegang 5268, inventarisnummer 2491, *Stadsarchief Amsterdam*, <https://archief.amsterdam/archief/5268/2491>.

16 A. Plasschaert, *Lizzy Ansingh. Map met reproducties van haar werk*. (Amsterdam 1914).

Het Dordrechts Museum kocht in dat jaar haar schilderij *De zeven hoofdzonden*. (afb. 1) Over de totstandkoming schreef ze eind 1913 al aan Plasschaert: 'Ik heb dag in dag uit gezelschap der zeven doodzonden gruwelijk om te zeggen: Zij behagen mij buitengemeen. Op 3 na – nooit zal er uit mijn pen of over mijn lippen komen welke – ben ik met alle behept. U ziet hieruit hoe het met mij gaat. Ik voel mij recht gelukkig'.¹⁷ Ansingh had goede en slechte periodes en stemmingswisselingen die soms binnen één dag volledig omsloegen.



Afbeelding 1: Lizzy Ansingh, *De zeven hoofdzonden*, 1914. Olieverf op doek, 135,5 x 140,6 cm. DM/914/14 Dordrechts Museum, aankoop, 1914.

Haar eigen atelier was op de zolder van architectenbureau Baanders aan de Herengracht 495 in Amsterdam. (afb. 2) Architect Herman Baanders (1876-1953) was naast de schilder Rudolf Gudden (1863-1935) een van de twee mannen met wie ze een romantische relatie had. Met beiden onderhield ze tot aan hun dood contact. Op Guddens laatste brief aan haar schreef ze – waarschijnlijk veel later in haar leven – dat hij in Rome (1898) een liefde van haar was en: 'Hij is een der twee mannen die mijn leven mee beheerschten'.¹⁸

17 L. Ansingh, *Archief Albert C.A. Plasschaert. Brieven Lizzy Ansingh aan Albert Plasschaert 1914*. RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis Den Haag.

18 Deze brief van Gudden aan Ansingh, gedateerd 9 september 1935, bevindt zich in het Literatuurmuseum, zie: Hermes, *Met verve*, 38 en 93.

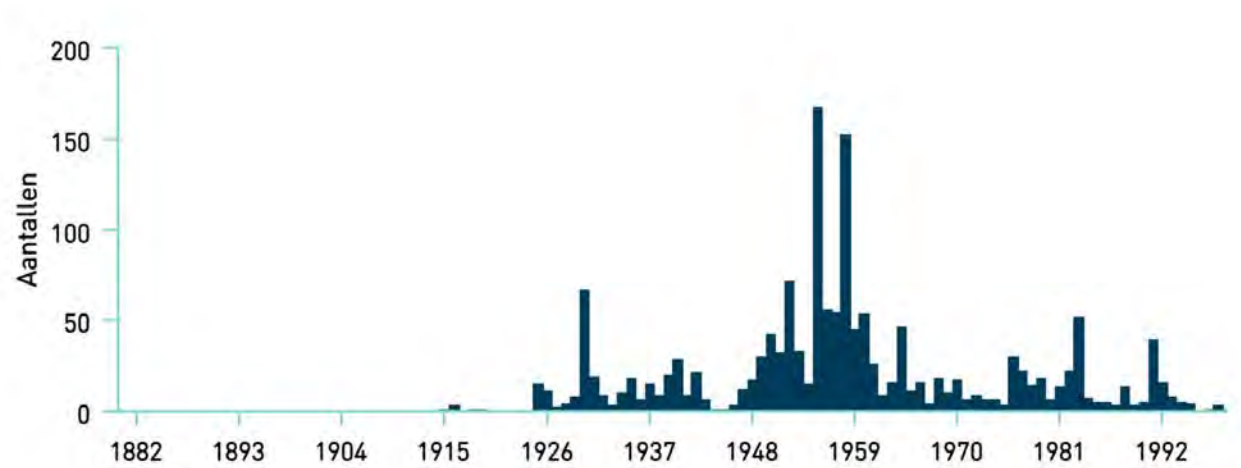
Baanders schreef haar op 22 december 1917: 'Zou je nu vanmiddag maar niet weer eens op je atelier komen? – ik verlang daar zoo naar - Laat ik het nu eindelijk dan maar bekennen: het maakte mij zoo diep rampsalig als je je zoo lang afsijdig houdt' ... 'en ik herinner mij toch, dat het zoo stom is, maar we geconstateerd hebben, het verlangen te negeren'.¹⁹ Gezien haar latere aantekeningen op eerder in haar leven geschreven brieven en gemaakte notities was Ansingh zich bewust van de betekenis van wat er over en uit haar leven bewaard werd. Onder andere schreef ze in een aantekeningenboek van haar grootvader de opmerking: 'dit boekje was van J. Geo Schwartz Misschien interesseert het één van zijn nakomelingen Ik gooi het dus niet weg. Lizzy 1956'.²⁰ Op basis van de door haar achtergelaten aantekeningen en brieven is mijn conclusie dat Ansingh van haar relatie met Baanders een beeld wilde achterlaten van een intense, liefdevolle en steunende relatie met een erotische ondertoon die in de dagelijkse realiteit mogelijk een platonisch karakter had.



Afbeelding 2: Atelier Lizzy Ansingh aan de Heerengracht 495 in Amsterdam.

19 L. Ansingh, *Archief Ansingh, M.E.G. (Lizzy). Brieven van en aan Lizzy Ansingh*, Literatuurmuseum Den Haag.

20 Notitieboekje John George Schwartz (1814-1874) met aantekeningen van Lizzy Ansing, *Archief Thérèse Schwartz, Lizzy Ansingh en familie*, nummer toegang NL-HaRKD-0251-Fonds, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis Den Haag.



Figuur 2: Aantal treffers met als zoekterm *Amsterdamse of Amsterdamsche Joffers* in kranten. Bron Delpher, geraadpleegd op 30 maart 2025.*

Ansingh maakte deel uit van de groep vrouwelijke kunstenaars, die uit de schilders Nelly Bodenheimer, Coba Ritsema, Betsy Osieck, Coba Surie, Ans van den Berg, Marie van Regteren Altena en Jo Stumpff bestond. Pas in 1915 is hun door Plasschaert gegeven groepsnaam de *Amsterdamse Joffers* in een eerste krantenartikel terug te vinden, maar nog niet in verband met Ansingh. (fig. 2) Ze is dan als individu een succesvol kunstenaar met een uitgebreid netwerk en maakt een voor die tijd geëmancipeerde indruk. Ze trad mannen assertief tegemoet en nam het initiatief om afspraken met hen te maken.

Individueel potentieel

Ansingh woonde vanaf haar vijfde levensjaar tot haar dood in het Schwartz-huis aan de Prinsengracht 1091.²¹ (afb. 3) Tot de Lutherse kunstenaarsfamilie Schwartz behoorden haar tantes Thérèse Schwartz (1851-1918, veelgevraagd societyschilder) en Georgine Schwartz (1854-1909, beeldhouwer), en haar grootvader Johan George Schwartz (1814-1874, Thérèses leraar en evenals zijn dochter in zijn tijd een succesvol portretschilder). Doordat Ansingh in deze gegoede kunstenaarsfamilie opgroeide, beschikte ze in ruim voldoende mate over materiële bezittingen en kon ze de benodigde vaardigheden ontwikkelen. Ze kon er haar tantes zien werken en leerde er de eerste beginselen van het kunstenaarschap. Zo werd haar habitus – diepgewortelde gewoonten, manieren van denken, en onbewuste gedragspatronen – van jongs af aan gevormd vanuit het besef een schilderes te worden.



Afbeelding 3: Opschrift boven de voordeur van Het Schwartz-huis, Prinsengracht 1091.

* Op 30 maart 2025 werd deze grafiek met Delpher gemaakt, zie: 'Delpher', <https://www.delpher.nl/>, laatst geraadpleegd op 6 november 2025.

21 Maria Elisabeth Georgina Ansingh, geboren 13-03-1875, Archiefkaarten, Begraafregister, Stadsarchief Amsterdam.

Ze had ook de middelen om tentoonstellingen en musea in binnen- en buitenland te bezoeken en kunstenaars te ontmoeten, al werkte ze nooit voor langere tijd buiten Nederland. Institutionele erkenning verkreeg ze door haar diploma van de Rijksakademie voor Beeldende Kunsten in Amsterdam (1897), de kunstprijzen die ze won, haar lidmaatschap van drie gerenommeerde kunstenaarsverenigingen en haar lesgeven. Op de Vierjaarlijkse tentoonstellingen won ze vier keer een medaille, zoals in 1913 een gouden medaille voor een van haar beste schilderijen, *Het Gele Gevaar* (1906).²² Ze gaf ook les, bijvoorbeeld in 1912 teken- en schilderles aan de Dagteken- en Kunstambachtsschool voor Meisjes in Arnhem en in 1914 noteerde ze vijf leerlingen.

Vrouwen waren beperkt in hun onderwerpen, ze konden niet alleen naar buiten om een stad-gezicht of een landschap te schilderen. Er bleef voor hen dan vaak niets anders over dan portretten, dieren, huiselijke taferelen en bloemstillevens en dat terwijl nog veel kunstcritici een hiërarchie hanteerden waarbij mythologische en Bijbelse stukken bovenaan stonden en bloemstillevens onderaan. Hoewel het vrouw-zijn haar dus in haar onderwerpskeuze beperkte, creëerde Ansingh met haar poppenschilderijen een uniek en actueel genre. Al was ze geen actief feministe, ze kende de vrouwen uit de vrouwenbeweging wel. Haar opmerkingen en gedrag wijzen erop dat ze zeker deels achter hun opvattingen stond. Die opvattingen sloten aan bij de idealen van de klasse met haar burgerlijke cultuur waartoe ze behoorde: vrijheid, tolerantie, autonomie en individualiteit.²³

Sociaal potentieel

In archieven, in de literatuur en in Delpher zijn 669 interacties tussen Ansingh en één of meerdere van 333 betrokken actoren gevonden. Vanaf 1900 worden interacties gevonden, die vervolgens in 1912 toenemen en vanaf 1916 tot 1920 een dalende tendens laten zien. Ansinghs netwerk was omvangrijk en zal nog aanzienlijker geweest zijn, omdat met name over opvallende interacties werd geschreven of bronmateriaal ervan werd bewaard. (afb. 4)



Afbeelding 4: De jury van de najaars-tentoonstelling van vereniging St Lucas in het Stedelijk Museum, met v.l.n.r. zittend Sam van Beek (1878-1957), E.R.D. Schaap (1862-1939), G. Westermann (1880-1971), Bernard van Beek (1875-1941), Lizzy Ansingh (1875-1959), Thérèse Schwartz (1851-1918), H.M. Krabbé (1868-1931) en Ed. Gerdes (1887-1945) en staande C.M. Garms (1863-1944), Christiaan Huidemaker (1878-1939) en drie onbekenden, Amsterdam 1919.

²² Albertine de Haas, 'Lizzy Ansingh', *Onze Kunst* 14 (1915) januari-juni, 145-156, 146.

²³ R. Aerts en H. 't Velde, *De stijl van de burger. Over de Nederlandse burgerlijke cultuur vanaf de middeleeuwen* (Kampen 1998).

De interacties vonden hoofdzakelijk in haar woonplaats Amsterdam plaats. (fig. 3) Daar ontwikkelde eind jaren 80 van de negentiende eeuw het kunstenaarsveld op economisch, sociaal en cultureel gebied veel sterker dan in Den Haag.²⁴



Figuur 3. *Interacties tussen Ansingh en actoren*; grootte van de knopen wordt bepaald door het aantal afzenders en ontvangers op een plaats.

De man-vrouw verdeling van de 333 actoren is 173 mannen en 91 vrouwen, van 69 actoren is het gender niet te achterhalen. Hoewel de meerderheid uit mannen bestond, volgden steeds meer vrouwen een opleiding (tab 2.) Tot 1863 hadden vrouwen geen toegang tot kunstacademies, maar rond 1900 begonnen ze aan een inhaalslag.

Opleiding	Aantal actoren (127)	Vrouw (38)	Man (87)	Onbekend (2)
Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Amsterdam)	49	21	28	
Podiumkunsten	12	4	8	
Medisch	9	1	8	
Rechten	7	1	4	2
Rijksnormaalschool voor Teekenonderwijzers	7	2	5	
Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (Den Haag)	6	2	4	
Architectuur	5		5	
Académie des Beaux-Arts (Brussel)	5	1	4	
Kunstnijverheid-teekenschool Quellinus (Haarlem)	5	1	4	
Polytechnische School	4	1	3	
Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (Antwerpen)	4		4	
Wetenschappelijke opleiding (geen specificatie bekend)	4		4	
Dagteeken- en Kunstambachtsschool voor Meisjes	4	4		
Academie voor Beeldende kunsten (Rotterdam)	4	3	1	
Alle overige tekenopleidingen samen genomen: Polytechnische School, Dagtekenschool voor kunstambachten, Kunstnijverheid-teekenschool Quellinus, LO-akte, MO-akte, Teekenschool (Breda), Teekenschool voor kunstambachten, Teken- en Schilderacademie Ars Aemulae Naturae, Tekenacademie, Tekenacademie (Antwerpen), Tekenacademie (Brussel)	30	8	22	

Tabel 2: *Opleidingen die door vier of meer actoren werden gevolgd en de verdeling tussen vrouwen en mannen*. Bovenaan de kolom in schuine letters het totaal aantal actoren.

24 Kees van der Geer e.a., *Suze Robertson (1855-1922). Toegewijd, eigennig, modern* (Den Haag 2022) 66.

De meeste kunstenaars rond 1900 kwamen uit de hogere klassen en kenden elkaar van de kunstacademie. Veel van de gevonden kwalificaties van actoren duiden op een functie in het kunstveld. Het aantal kunstenaars nam in de tweede helft van de negentiende eeuw sterk toe, waardoor de concurrentie onder kunstenaars groot was en het hebben van de juiste connecties erg belangrijk. Lid zijn van een kunstenaarsvereniging was voor kunstenaars essentieel om te kunnen exposeren en voor kopers om het werk te kunnen zien. (tab. 3) Kunstenaars beseften zich daarnaast terdege dat hun feesten, naast het verstevigen van de onderlinge band, het verkrijgen van connecties bevorderden. Zeker wanneer mensen uit andere kringen deelnamen, ze zichtbaar waren voor het publiek en aandacht kregen in de pers.²⁵ Zoals het kunstenaarsfeest bij Hotel Hamdorff in Laren NH waar Ansingh in de zomer van 1917 heen ging, gekleed in een Louis XV-jurk met pruik gelijkend op een van haar poppen.²⁶

Kunstenaarsvereniging/groep	Aantal actoren	Vrouw	Man
Arti et Amicitiae	71	25	46
St. Lucas	43	13	30
Pulchri Studio	25	11	14
Jours Maris	11	4	7
Molen zonder wieken	9	2	7
Amsterdamse Joffers	8	8	
Nederlandsche Etsclub	7	2	5
Hollandsche Teekenmaatschappij	6		6
Haagsche kunstkring	5		5

Tabel 3: Lidmaatschap kunstenaarsverenigingen en deelname aan groepen met vier of meer actoren.

Naast de omvang van haar netwerk en haar deelname aan kunstenaarsverenigingen is het potentieel van Ansinghs relaties in het kunstveld een heel belangrijke indicator voor haar sociaal potentieel. Het potentieel van andere actoren binnen het kunstveld is een bepalende factor voor haar inbedding in het kunstveld. (tab. 4) Dit waren in hoofdzaak mensen afkomstig uit kringen van de gegoede burgerij van wie het *cultureel, economisch, sociaal en institutioneel potentieel* aanzienlijk was.

25 Annemieke Hoogenboom, “‘Een echt artistiek, een zinverheffend feest’. Het 25-jarig jubileum van de Maatschappij Arti et Amicitiae in 1864, en andere kunstenaarsfeesten”, *Documentatieblad Werkgroep 19e eeuw* (2002).

26 ‘Uit het Gooi’, *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (31 augustus 1917).

Rol	Aantal actoren (333)	Vrouw (91)	Man (173)	Onbekend (69)
Cultureel potentieel	242	58	147	37
Kunstenaar	103	32	70	1
Kunstkriticus	55	5	23	27
Actoren podiumkunsten	20	6	14	1
Economisch potentieel	52	16	33	3
Kunstverzamelaar	18	5	13	
Kunsthandelaar	13	2	11	
Opdrachtgever	7	1	6	
Kunstkoper	6		5	1
Sociaal potentieel	37	21	16	
Vriend Ansingh	14	6	8	
Familie Ansingh	16	9	7	
Institutioneel potentieel	23	6	17	
Medecommissie-/bestuurslid	53		10	
Politiek ambtsdrager	7		7	
Cultuursectordirecteur	6		5	
Hoogleraar	5			
Koninklijk Huis	4	3	1	

Tabel 4: Aantal actoren cultureel, economisch, sociaal of institutioneel potentieel, hun rol en verdeling qua gender.

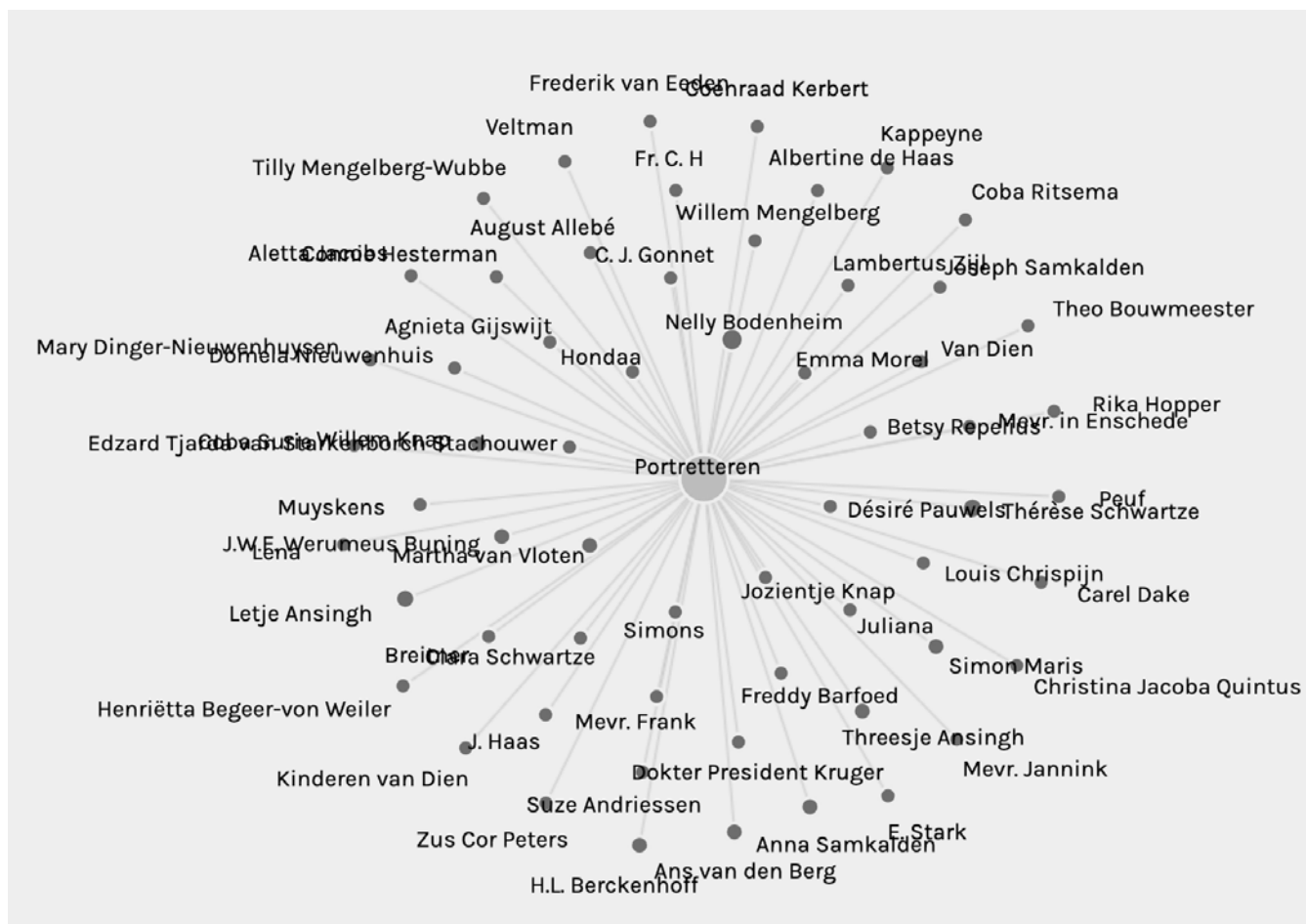
De groep kunstenaars bevatte relatief veel vrouwen (32) ten opzichte van het aantal mannen (70). Van 19 van de 103 kunstenaars (4 vrouwen en 15 mannen) is bekend dat zij ook lesgeven. Kunstkritici bezaten veel *cultureel potentieel*, zij konden met hun kunstkritieken een kunstwerk breed onder de aandacht van het publiek en potentiële kopers brengen. Ansingh wist dat goed en schreef in een brief aan Plasschaert, d.d. 22 december 1914: ‘maak me maar beroemd’.²⁷ In dit onderzoek zijn 219 kunstkritieken van 55 actoren opgenomen, die als kunstkriticus actief waren onder hun naam, initialen of een pseudoniem. Daarvan konden er 5 als vrouw en 23 als man geïdentificeerd worden. Die vijf vrouwen schreven 40 kunstkritieken en de negentien mannen 125. Het waren dus vooral mannen die het werk van Ansingh bespraken. Kunstkritici waren zich eveneens zeer bewust van het belang om kunst onder de aandacht te brengen. In 1915 schreef kunstkriticus Albertine de Haas daarover in haar stuk *Lizzy Ansingh* in het tijdschrift *Onze Kunst*: ‘LAA T ons beseffen wat wij bezitten! De uitroep zou er een van wrevel kunnen zijn, nu er over een schitterend stuk coloriet op de ledententoonstelling in Arti – schilderij van Coba Ritsema – vrijwel werd gezwezen’.²⁸

Nogal wat kwalificaties van actoren wijzen op een hoge sociaaleconomische status, zoals academieleraren en op mensen die naast hun werk als fabrieksdirecteur of bestuurder een rol als kunstverzamelaar vervulden. Van een relatief grote groep actoren (52) mag verwacht worden dat zij *economisch potentieel* bezaten. Daarnaast is een klein deel van de actoren afkomstig uit ondernemerskringen, zoals handelaren, fabrikanten en bankiers met contacten buiten het kunstveld. Zo zijn minstens zes actoren afkomstig uit de financiële of bedrijfs-wereld. Dit waren evenals de kunsthandelaren bijna uitsluitend mannen, wel kwamen meerdere vrouwelijke verzamelaars (5) naar voren.

27 L. Ansingh, *Archief Albert C.A. Plasschaert. Brieven Lizzy Ansingh aan Albert Plasschaert 1914*, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis Den Haag.

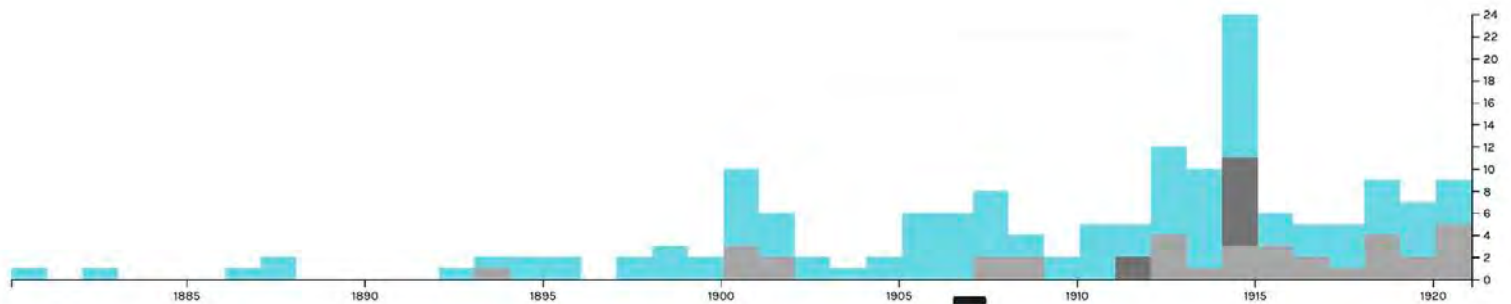
28 Albertine de Haas, ‘Lizzy Ansingh’, *Onze Kunst* 14 (1915) januari-juni, 145-156, 145.

Hoewel onder Ansinghs opdrachtgevers minstens één vrouw was, waren de meeste van de 70 portretten – die Ansingh minstens in deze periode schilderde – van vrouwen. (fig. 4 en 5) In de beginjaren waren dit met name portretten van Joffers, vrouwelijke familieleden of vrouwelijke vrienden. Vanaf 1901 portretteerde ze ook mannelijke actoren en actoren van buiten haar directe kring, zoals het portret van de dokter van de Zuid-Afrikaanse President Kruger dat Ansingh in 1901 schilderde en in 1910 dat van Juliana.²⁹



Figuur 4: Door Ansingh gemaakte portretten; grootte van de knopen wordt bepaald door aantal interacties.

29 Brief Ansingh aan Maurice Fromkes, d.d. 4 november 1901, zie nr. 405 in: 'Het nichtje van tante Thérèse', *Christine Karman*, 2021, <https://www.schwartze-ansingh.com/>.



Figuur 5: Door Ansingh gemaakte portretten door de tijd heen; blauw vrouwen, donkergrijs mannen en lichtgrijs gender onbekend.

Plasschaert was naast kunstcriticus ook een vriend. Ze schreef aan hem over haar werk, maar ook over haar ziek zijn. Een overlap tussen *sociaal potentieel* en andere vormen van potentieel is ook bij andere vrienden en familie terug te vinden, zoals bij de al eerder genoemde Herman Baanders die haar ook veel sociale steun bood. Daarnaast waren academiegenoten Piet Mondriaan en Simon Maris goede vrienden van haar. Zeker de laatste wiens *jours* ze bezocht en met wie ze ook over haar kleding en huiselijke onderwerpen correspondeerde.³⁰

Actoren met *institutioneel potentieel* hebben vaak zelf aanzienlijk sociaal potentieel en kennen bijvoorbeeld veel potentiële kunstliefhebbers en kunstverzamelaars. Zij vervullen een brugfunctie naar andere actoren. Voorbeelden zijn enkele hooggeplaatste functionarissen bij musea, academies, organisatoren van hoog aangeschreven tentoonstellingen en leden van het Koninklijk Huis. Ansingh was een van de commissieleden van de prestigieuze Prix de Rome, een in navolging van Frankrijk door Koning Willem I ingestelde staatbeurs. Hoewel het er niet veel waren, waren ze wel invloedrijk. In deze groep actoren werden alleen vrouwen gevonden onder de leden van het Koninklijk Huis, zoals Koningin Wilhelmina.

Conclusie

Lizzy Ansingh beschikte over kunstzinnige en sociale individuele vaardigheden, materiële bezittingen en institutionele erkenning, en een omvangrijk netwerk. Daarmee veroverde ze ondanks de heersende machtsstructuren tussen 1880 en 1920 een centrale plaats in het kunstveld. Op volwaardige wijze ingebed in het kunstveld, nam ze een gelijkwaardige positie in ten opzichte van haar mannelijke tijdgenoten. Mede omdat ze opgroeide in een gegoede kunstenaarsfamilie versterkte dit haar individueel potentieel en verwierf ze, ondanks de beperkingen vanuit haar vrouw zijn, in ruime mate sociaal potentieel. Hoewel het beoefenen van kunst niet ongebruikelijk was voor een vrouw uit de gegoede klasse, was het professioneel uitoefenen ervan en er intens en volledig voor leven wel ongebruikelijk.

Uit Ansinghs sociaal potentieel blijkt ook dat vrouwen – onder invloed van de eerste feministische golf – een belangrijker rol speelden in een door mannen gedomineerd kunstveld tussen 1870-1920 dan eerder verondersteld. De interactie tussen vrouw-zijn en haar afkomst uit de gegoede burgerij had voor Ansingh zowel profijtelijke als beperkende gevolgen. Mede door de klasse waaruit ze afkomstig was, had ze contacten die ze kon inzetten voor een kunstenaarschap. Volgens kunsthistoricus Marlite Halbertsma was dit een belangrijke factor om als kunstenaar succesvol te zijn.³¹ Zij moest binnen haar klasse voldoen aan vrouwspecifieke normen.

30 Brief Ansingh aan Simon Maris d.d. 10 juni 1900, zie: *Archief Simon Maris en familie*, nummer toegang NL-HaRKD-0257.1, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis Den Haag.

31 M. Halbertsma e.a., *Beroep: kunstenaars. De beroepspraktijk van beeldend kunstenaressen in Nederland 1898-1998* (Nijmegen 1998).

Deze interactie tussen gender en klasse zal eraan hebben bijgedragen dat ze niet in het buitenland heeft gewerkt en dat Ansingh veel tijd moest besteden aan het zowel op sociaal als financieel vlak zorgdragen voor familieleden en kennissen. Een kenmerk van haar sociaal potentieel was, dat haar omvangrijke netwerk grotendeels bestond uit een homogene groep van familie, vrienden en collega-kunstenaars uit dezelfde kringen met onderling hechte banden. Dat zal haar ontvankelijkheid voor artistieke vernieuwing hebben beperkt.

Bourdieu's veldtheorie helpt te verklaren waarom vrouwelijke kunstenaars voortgingen op de door hen gekozen weg en maakt inzichtelijk hoe gender en traditionele rolpatronen via instituties in stand worden gehouden. Het model beperkt echter – door de nadruk op de reproductie van structuren – het zicht op de werking van machtsstructuren en de rol die gender daarbij speelt, zoals in de omslag naar de moderniteit. Intersectioneel onderzoek naar de bepalende factoren voor de ontwikkeling van Ansinghs reputatie en de receptiegeschiedenis van haar oeuvre zou een vervolgstap kunnen zijn. Door middel van historisch netwerkonderzoek konden eerder als onbelangrijk of niet noemenswaardig terzijde geschoven actoren en acties worden opgenomen. Mede daardoor draagt dit onderzoek ertoe bij dat actoren die door hun vrouw-zijn of hun sociale klasse eerder uit de kunstgeschiedenis werden buitengesloten, hun rechtmatige plaats daarin niet meer ontszegd kan worden.

Ansinghs artistieke waarde werd na haar dood door kunsthistorici en kunstcritici als beperkt verondersteld, maar voordat zij door kunstcritici – voornamelijk mannen – als onderdeel van de Amsterdamse Joffers werd gezien, had zij al geruime tijd zelfstandig artistieke legitimiteit verworven. Ze verwierf tussen 1880 en 1920 op eigen kracht bekendheid en vervulde ook een voortrekkersrol binnen deze groep vrouwelijke kunstenaars. Dat zij voornamelijk als onderdeel daarvan werd gezien zal in haar nadeel hebben gewerkt. Hoewel zij was aangewezen op bij vrouwen passende onderwerpen, was haar werk in de ogen van tijdgenoten origineel en prijzenswaardig. Daarmee vormt zij een treffend voorbeeld van de vele vrouwelijke kunstenaars die door de overheersende masculiene blik eeuwenlang consequent zijn achtergesteld, genegeerd en minder gewaardeerd dan hun mannelijke collega's. In bredere zin draagt dit onderzoek bij aan de herwaardering van vrouwelijke kunstenaars en onderstreept het de noodzaak van een herziening van de kunstgeschiedenis vanuit een intersectioneel perspectief.

Over de auteur

Caroline Schuurman is psycholoog en behaalde in 2026 de master Kunst- en cultuurwetenschappen aan de Open Universiteit. Dit artikel is gebaseerd op haar masterscriptie 'Lizzy Ansingh. De inbedding van een kunstenaar in een door mannen gedomineerd kunstveld'.

Dit artikel wordt gepubliceerd onder de licentie Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC-BY 4.0).

© 2026 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0).

Zie <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>