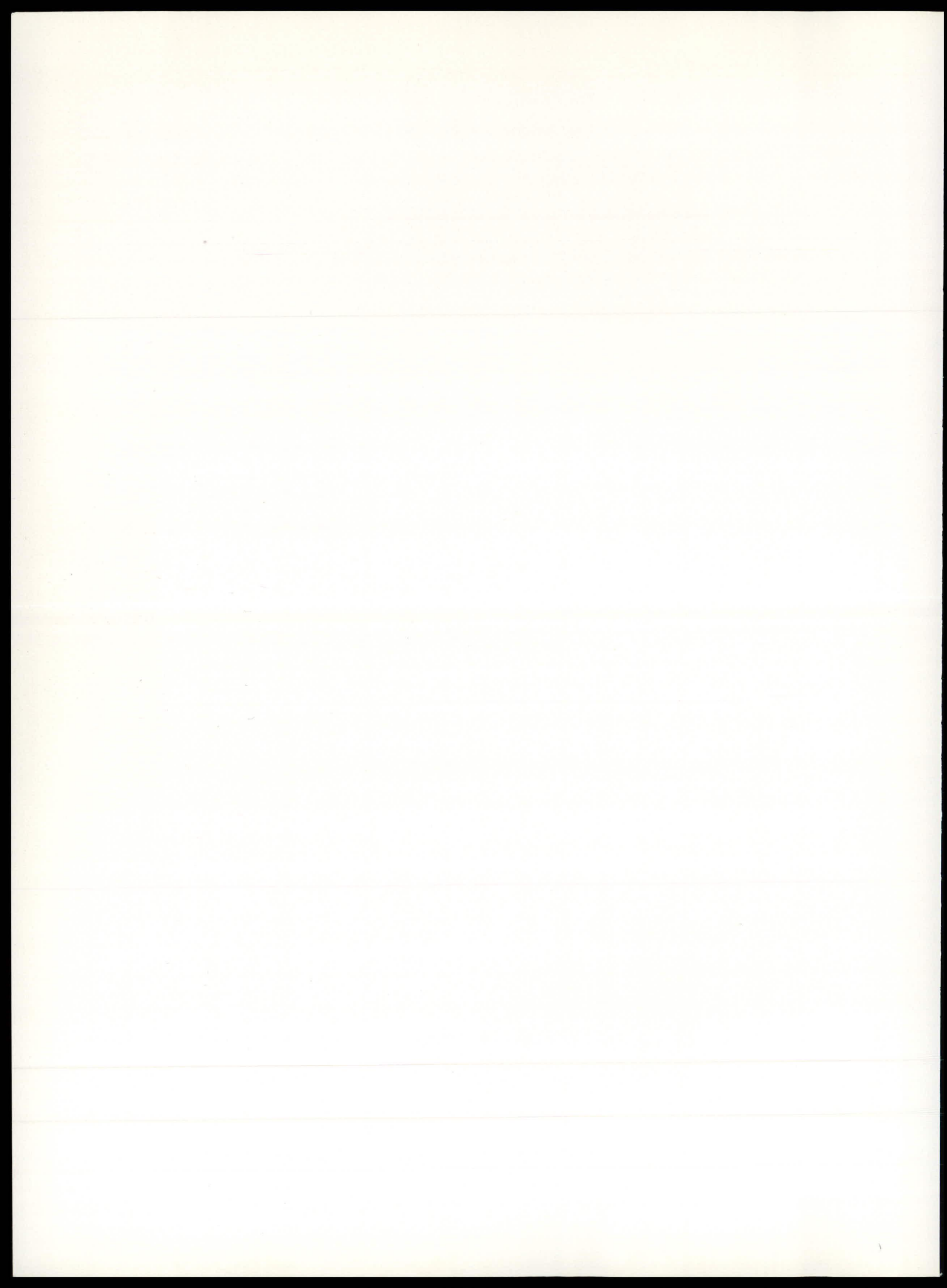


een schilderij centraal



centraal museum utrecht



Een schilderij centraal

**Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht
van Anthon G.A. van Rappard**

Hans Schopping

Ludger Smit

Vijfde tentoonstelling in een reeks van zes in samenwerking met het Kunsthistorisch Instituut Rijksuniversiteit Utrecht.

Centraal Museum Utrecht, 7 juni – 20 juli 1980

Ten geleide

In de laatste jaren is er een duidelijke accentverschuiving binnen het takenpakket van een museum opgetreden. Lag tot kort na de laatste wereldoorlog de nadruk op het wetenschappelijke onderzoek en de daarbij horende wetenschappelijke publicaties, sinds enkele decennia zijn de musea zich duidelijk meer gaan richten op de functie die zij ten opzichte van het publiek hebben. Dit komt onder andere in veelvuldig wisselende tentoonstellingen, educatieve projecten en uitgebreide publieksbegeleiding tot uiting. Het is duidelijk dat hierdoor het wetenschappelijk onderzoek binnen het museum in het gedrang komt.

Het is daarom verheugend wanneer er een samenwerking ontstaat tussen de Universiteit – in dit geval het Kunsthistorisch Instituut te Utrecht – en het museum, waarbij enerzijds de studenten de mogelijkheid geboden wordt in de praktijk het opzetten en organiseren van een tentoonstelling mee te maken en anderzijds het museum de gelegenheid krijgt kennis te nemen van de resultaten van het wetenschappelijk onderzoek van een aantal stukken uit de verzameling.

De serie van zes tentoonstellingen die rond een belangrijk schilderij uit de collectie van het Centraal Museum wordt gemaakt is het resultaat van een dergelijke samenwerking. Gedurende een jaar zal telkens in een periode van twee maanden, een schilderij vanaf de 15de tot en met de 20ste eeuw, centraal staan, waarbij verschillende aspecten, zoals toeschrijving, stilistische en iconografische problemen etc. belicht worden.

Het idee voor een dergelijke opzet is afkomstig van professor E. de Jongh, hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit te Utrecht. Voor de uitwerking van dit idee werd een werkgroep geformeerd bestaande uit studenten onder leiding van professor De Jongh, in nauwe samenwerking met drs J.A.L. de Meyere, conservator van de afdeling schilderijen van het Centraal Museum.

Met deze opzet wordt tevens getracht het publiek een beter inzicht te geven in de wijze waarop een breed kunsthistorisch onderzoek tot stand komt.

Adeline M. Janssens

Voorwoord

Een schilderij centraal is de titel van een reeks van zes kleine tentoonstellingen, waarin steeds één schilderij een centrale plaats inneemt. De schilderijen, die deel uitmaken van de verzameling van het Centraal Museum, dateren uit zes achtereenvolgende eeuwen en zijn alle geschilderd door Utrechtse kunstenaars.

Bij iedere tentoonstelling behoort een tekst (volgend op dit voorwoord), die meer een op zichzelf staand artikel is over het desbetreffende schilderij, dan een catalogus in de gebruikelijke zin. De teksten werden geschreven door studenten in de kunstgeschiedenis, ter voltooiing van hun studie aan de Rijksuniversiteit Utrecht. De meesten van hen debiteren er mee als onderzoeker en kunsthistorisch auteur.

Elk van de zes gekozen werken wierp zijn eigen problematiek op en stelde, vanzelfsprekend, zijn eigen eisen met betrekking tot de tentoonstelling die er omheen moest worden gebouwd. Elke keer valt het accent dan ook anders. Een uitgangspunt bij alle tentoonstellingen was de voor de hand liggende gedachte dat kunstwerken iets te maken kunnen hebben met andere cultuurfenomenen. Daarbij is wel enige reserve in acht genomen. Niet aangehangen werd bijvoorbeeld de stelling dat kunst een weerspiegeling is van zoiets als "de geest van de tijd", of van "de geest van de maatschappij" waaruit die kunst is voortgesproten. Deze in de 19de eeuw ontwikkelde, in sommige kringen nog steeds gerespecteerde en zelfs populaire visie, heeft een zo alles omvattende pretentie, dat er tegelijk alles en niets mee wordt beweerd.

De aanvechtbaarheid van dit gezichtspunt tekent zich des te scherper af, als we ons realiseren dat de verhouding tussen kunst en samenleving in wezen uiteenvalt in talloze verhoudingen van zeer uiteenlopende aard. Zoals er allerlei gebeurtenissen plaatsvinden op eenzelfde moment, maar geheel onafhankelijk van elkaar, zo komen er vele kunstwerken tot stand, die met vele gelijktijdig geldende ideeën en zich gelijktijdig voordoende maatschappelijke verschijnselen geen enkel verband blijken te houden.

Dat wil niet zeggen dat kunstwerken ooit in een luchtledig zouden ontstaan: met sommige ideeën, maatschappelijke verschijnselen en gebeurtenissen zijn er wel degelijk relaties. Want hoe persoonlijk de maker van een kunstwerk zich ook mag uitdrukken,

zich geheel onttrekken aan zijn omgeving kan hij nooit, evenmin als hij meestal onaangeroerd blijft door de ontwikkelingen binnen zijn vakgebied. Met andere woorden: het kunstwerk ontstaat in een zekere culturele bedding, een bedding van beperkte, zij het niet duidelijk te onderscheiden afmetingen. Daarvan kan het in verschillende opzichten sporen dragen, hetgeen iets anders is dan het weerspiegelen van zulke abstracte grootheden als de geest van de tijd of de geest van de maatschappij.

De objecten op de tentoonstellingen (kunstwerken en documenten), die gezamenlijk steeds een context vormen rondom het centrale schilderij, hebben de bedoeling toelichtingen op dat kernstuk te geven. Zo'n context kan gemakkelijk een verkeerde suggestie wekken, bijvoorbeeld dat de schilder van het centrale schilderij alle hier geëxposeerde voorwerpen binnen zijn bereik heeft gehad.

Het verschil tussen de "natuurlijke context", zoals we de culturele bedding waarin de kunstenaar zijn schilderij maakte eveneens kunnen noemen, en de context die voor deze gelegenheid in elkaar werd gezet, moet steeds in het oog worden gehouden. De geconstrueerde context dient te worden beschouwd als een kader van oriëntatie, als niet veel meer dan een richtingaanwijzer.

Problematisch was steeds het bepalen van de omvang van deze context. In wezen valt hij niet precies te begrenzen. De ontworpen samenhangen hadden uitgebreider kunnen zijn of juist beperkter en al of niet voorzien van andere accenten. In elk geval heeft een geconstrueerde context het nadeel afhankelijk te zijn van de inzichten, de kennis en de vondsten van de constructeur.

In de toelichting op het centrale schilderij tenslotte ligt de nadruk voor een belangrijk deel op de betekenis ervan. Ook het begrip "betekenis" is problematisch, onder andere omdat een kunstwerk in principe net zoveel betekenissen kan krijgen als er zich kijkers naar dat kunstwerk aandienen. Hier gaat het er echter in de eerste plaats om zoveel mogelijk te achterhalen van de betekenis die de kunstenaar, of zijn eventuele opdrachtgever, aan het werk in kwestie heeft toegekend. Daartoe bood het ene schilderij meer gelegenheid dan het andere.

E. de Jongh
Kunsthistorisch Instituut
Utrecht



1
Anthon G.A. van Rappard, *Arbeiders
op steenfabriek Ruimzicht*, 1885.
Utrecht, Centraal Museum.

Inleiding

*Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht*¹ (afb. 1) laat op bijna ware grootte zien hoe de baksteen zijn vorm krijgt in een arbeidsproces, waaraan deelgenomen wordt door mannen, vrouwen en kinderen. Het is, met afmetingen van bijna twee bij drie meter, het grootste schilderij dat Anthon Gerard Alexander, ridder van Rappard ooit maakte. Hij schilderde het in de zomer van 1885. Door de duidelijke wijze, waarop de werkzaamheden op de steenplaats zijn weergegeven, heeft het schilderij een grote documentaire waarde. Het is dan ook vaak gebruikt als illustratie bij publicaties, die de sociaal-economische geschiedenis en met name kinderarbeid in de vorige eeuw tot onderwerp hebben.

Het veelvuldig gebruik dat men van *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* gemaakt heeft als document, staat in sterk contrast met de belangstelling voor het werk als schilderkunstige prestatie. In de kunstgeschiedenis is er nooit uitvoerig aandacht aan besteed; in het Centraal Museum is het een depotstuk.

Van Rappard is voornamelijk bekend vanwege het feit dat hij bevriend is geweest met Vincent van Gogh, met wie hij een tijd lang correspondentie voerde. De brieven van Van Gogh aan Van Rappard zijn bewaard gebleven en leveren, zij het indirect, waardevolle gegevens over Van Rappard op. Jammer genoeg zijn Van Rappards brieven aan Van Gogh, op één na, verloren gegaan.² Van Rappards vriendschap met Van Gogh heeft tot gevolg gehad dat zijn werk altijd behandeld is in vergelijking met dat van Van Gogh, waardoor aan de eigen waarde van Van Rappards werk wel eens tekort is gedaan.

Van Rappard had wat betreft kunst uitgesproken opvattingen, die hij in zijn kunstkritieken verwoordde. Totnogtoe waren slechts twee artikelen aan hem toegeschreven, maar in de loop van het onderzoek is nu vast komen te staan, dat hij een veel groter aantal artikelen geschreven heeft. Dit nieuwe materiaal heeft het mogelijk gemaakt om van Van Rappards opvattingen een duidelijker omschreven beeld te geven dan voorheen en dit ook in verband te brengen met *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht*.

Dat *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* gekozen werd om in de serie "Een schilderij centraal" de 19de eeuw te vertegenwoordigen, ligt vooral aan de voorstelling. De arbeidende mens is in die tijd een betrekkelijk nieuw onderwerp, dat van meet af aan de vraag heeft opgeroepen, vanuit welke beweegredenen kunstenaars voor dit thema kozen: was het sociale bewogenheid of niet?

In dit artikel wordt allereerst aandacht besteed aan de concrete aspecten van het schilderij: hoe kwam het tot stand, wat waren de compositorische problemen.

Vervolgens wordt ingegaan op de kunstbeschouwelijke aspecten van het schilderij aan de hand van Van Rappards opvattingen over kunst, die hij in zijn kritieken verwerkte en die hem af en toe in conflict brachten met zijn omgeving.

Tenslotte worden betekenisaspecten van de voorstelling behandeld, waarbij de vraag aan de orde is, die oorspronkelijk leidde tot de keuze van het schilderij: hoe moet de voorstelling geïnterpreteerd worden, welke beweegredenen heeft Van Rappard gehad bij het kiezen van de werkzaamheden op een steenfabriek als onderwerp voor zijn grote schilderij.



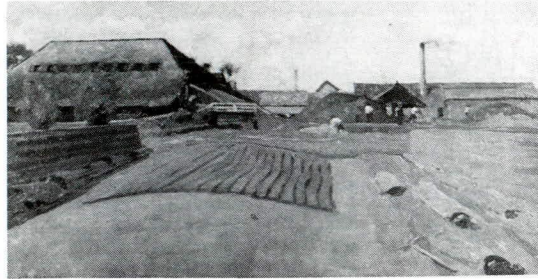
²
Anthon G.A. van Rappard buiten aan
het werk. Utrecht, Centraal Museum

De steenbakkerij Ruimzicht

Twee zandsilo's en een vestiging van de bouwmaterialenhandel "Wickes" markeren tegenwoordig de plaats waar zich ooit steenbakkerij Ruimzicht bevond heeft; het terrein zelf, aan de Jutfaseweg naast de huidige Zuiderbrug, is nagenoeg verlaten. Alleen een vervallen theekoepel en een aantal voormalige arbeiderswoningen herinneren hier nog aan de "zeer beklante Utrechtse steenfabriek Ruimzicht, vanouds gedreven onder de firma Munnicks van Cleeff".³ (afb. 3)

En dan is er ook nog het schilderij van Anthon van Rappard, waardoor een duidelijk beeld van de dagelijkse werkzaamheden op de steenplaats bewaard is gebleven.

³
Anthon G.A. van Rappard, *Gezicht op steenfabriek Ruimzicht* (voorstudie), 1885. Particuliere collectie



De steenindustrie in Nederland maakte in de tweede helft van de 19de eeuw een snelle ontwikkeling door als gevolg van de grote activiteit in het bouwbedrijf.⁴ Dit uitte zich sterker in een toename van het aantal steenbakkerijen dan in uitbreidingen van bestaande bedrijven. Het opzetten van een steenbakkerij vergde dan ook weinig investeringen: een stuk grond langs een rivier, waarmee men zich verzekerd wist van klei en gemakkelijk transport, wat simpel gereedschap en een oven. Vervolgens had men alleen nog maar grote hoeveelheden turf – als brandstof – en arbeidskracht nodig, maar beide waren goedkoop en in ruime mate voorhanden. Vakbekwaamheid was overbodig, want het werk was eenvoudig van aard.

De werkzaamheden op de steenbakkerij vielen uit-

een in het opgraven, vervoeren en prepareren van de klei, het vormen van stenen uit die klei en het drogen en bakken van de stenen. Het fabricageproces kon zowel in de open lucht als in fabriekshallen plaatsvinden en geschiedde met handkracht of machines. In de zeventiger jaren van de vorige eeuw kwam in Nederland de mechanisatie in de grotere bedrijven op gang, maar de kleinere steenbakkerijen hielden zich nog veelal aan de traditionele methode van het handwerk.⁵ (afb. 4) Uit Van Rappards schilderij valt op te maken dat Ruimzicht behoorde tot de laatste categorie.

De belangrijkste schakel in het handwerk-proces was de vormer, de man die de stenen maakte door klei in een vorm te persen.⁶ Zo'n vorm was een rechthoekige houten bak, zonder bodem en met metaal versterkt. Voorafgaand aan het vormen werden vorm en klei nat gemaakt of met zand bestrooid om te voorkomen dat de klei aan de vorm zou blijven plakken. De vormer vulde de vorm, drukte de kleimassa stevig aan en streek haar glad met een houtje, de "plaan"; een goede vormer deed dit 7 à 8000 keer per dag. De gevulde vorm werd vervolgens door de helpers, meestal kinderen of vrouwen, naar het droogveld gebracht en leeggestort. Na enige tijd drogen werden de stenen naar de ovens gekruidd om gebakken te worden. Steenbakkerij Ruimzicht had de beschikking over een gesloten oven en een veldoven. De gebakken stenen waren rood van kleur, en de mooiste kregen de naam "appelbloesem". Van deze stenen is o.a. de boerderij gebouwd, die aan het Houtensepad staat bij de toegang tot de grote laan van Heemstede.⁷

In de tijd dat Van Rappard *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* schilderde (1885), was het bedrijf eigendom van zijn neef Alexander van Rappard;⁸ deze was ook de eerste eigenaar van het schilderij.⁹ Anthon van Rappard heeft zich nogal wat moeite gegeven voor het maken van het grote schilderij: hij huurde een huisje op de steenplaats en liet dit verbouwen tot atelier met licht van boven.¹⁰ Hier maakte hij een groot aantal studies ter voorbereiding van het uiteindelijke schilderij. Toen dit af was exposeerde Van Rappard het in 1886 op de tentoonstelling "Kunstwerken van Levende Meesters", bij welke gelegenheid hij er het respectabele bedrag

⁴
Vormer en zijn helpers, ca. 1900. Sint-Niklaas (België), Koninklijke Oudheidkundige Kring van het land van Waas





van f 1.500,- voor vroeg.¹¹ Daarna belandde het schilderij – hoe is onbekend – in het kantoor van neef Alexander op Ruimzicht, waar het tot diens overlijden in 1922 bleef hangen.¹² In april van datzelfde jaar werd de steenbakkerij failliet verklaard en, met alle opstallen, publiekelijk verkocht door notaris Immink te Houten.¹³ Van hem kocht het Centraal Museum enkele maanden later het toen in zeer slechte staat verkerende *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* voor het luttele bedrag van f 60,50.¹⁴

De voorstelling

De voorstelling van Van Rappards *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* laat zich gemakkelijk aflezen: we zien het droogveld van de fabriek waarop twee ploegen arbeiders, mannen, vrouwen en kinderen, bezig zijn met het vormen en te drogen leggen van de stenen – een beeld, dat in Van Rappards tijd langs vele rivieroeveren te zien was.

Wanneer het schilderij een waarheidsgetrouwe afbeelding geeft van de situatie anno 1885, dan valt daaruit af te leiden dat Ruimzicht een van die kleine bedrijven was, waar men in die dagen nog steeds de eeuwenoude methode van handfabricage volgde.¹⁵ Links vooraan bukt een jongen zich om hompen te maken van de gereed liggende kleimassa. Achter hem staat de vormster aan de vormbank klei in de vorm te duwen; het meisje rechts van de vormbank schept het vormzand. Achter de vormbank wacht een jonge helper op de gevulde steenvorm om deze "af te dragen". Twee helpsters zijn, rechts op het schilderij, bezig met het dragen van de stenen naar het droogveld en het terugbrengen van de vorm. Op de achtergrond verricht een tweede ploeg arbeiders dezelfde werkzaamheden; de beide steendraagsters daar bukken zich juist om de steen uit de vorm op het droogveld "neer te slaan".¹⁶

De compositie

Uit de compositie van *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* blijkt dat Van Rappard er belang aan

hechtte de werkzaamheden op de steenplaats in de juiste volgorde weer te geven; de kijkrichting is in die zin bepaald. De kleimassa doet dienst als repoussoir – een element dat de suggestie van diepte in het schilderij versterkt – waarlangs men de voorstelling als het ware binnenkomt. Het repoussoir trekt de blik allereerst iets naar links, naar de bukkende jongen op het voorste plan, die de eerste schakel in het arbeidsproces is; op ditzelfde plan is ook het meisje met de schep neergezet. Direct daar achter, op het volgende plan, staat de vormster en weer iets verder naar achteren lopen de meisjes die de steenvormen af en aan dragen. De houding en plaatsing van deze afdraagsters trekken de aandacht naar een tweede ploeg arbeiders, die Van Rappard rechts achteraan in het veld gesitueerd heeft. De afdraagsters op de voorgrond zijn zó neergezet dat ze als het ware een omlijsting vormen van die tweede ploeg; tevens ontstaat hierdoor een rechthoek, waarvan de zijden ongeveer dezelfde verhoudingen hebben als die van het gehele schilderij. (afb. 5) De liggers van het afdak boven de vormtafel lopen evenwijdig aan de rijen stenen die op het droogveld liggen en hebben daarom ook hetzelfde verdwijnpunt; zo wordt de dieptewerking versterkt en de aandacht van de ploeg op de voorgrond naar de ploeg op de achtergrond geleid.

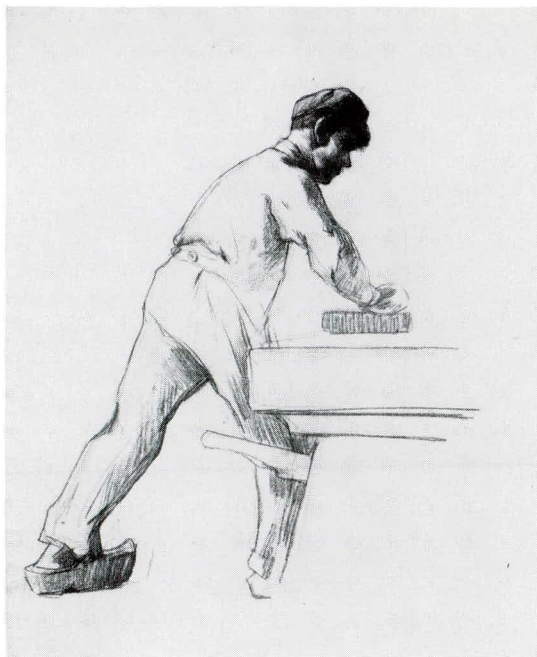
Zoals gezegd maakte Anthon van Rappard voor *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* ter plekke een groot aantal voorstudies: 18 tekeningen en olieverfschetsen.¹⁷ In de voorstudies zijn vrijwel alle onderdelen van het uiteindelijke schilderij terug te vinden: zoals bijvoorbeeld de vormster in verschillende houdingen, de werkbank, het lege terrein en vijf schetsen voor de compositie van de arbeidersploegen tegen wisselende achtergronden. (afb. 3, 6 t/m 10, 31 t/m 34)

Een van de compositieschetsen zond Van Rappard aan Vincent van Gogh. Deze schreef terug dat hij het motief mooi vond, de compositie evenwichtig en verstandig en het hele plan sympathiek.¹⁸ In bescheiden bewoordingen waagde hij zich daarna ook aan enkele kritische opmerkingen, waarbij zijn belangrijkste bezwaar de handeling van de figuur in het midden van de schets gold; hij sprak abusievelijk

5
Uitsnede van *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht*. (zie afb. 1) Deze uitsnede laat zien dat Van Rappard voor de tweede ploeg arbeiders op de achtergrond wel rekening heeft gehouden met de adviezen van Van Gogh. De maten van deze rechthoek verhouden zich tot de afmetingen van het gehele schilderij, als 1 staat tot 3. De schoorstenen markeren de verticalen van de uitsnede

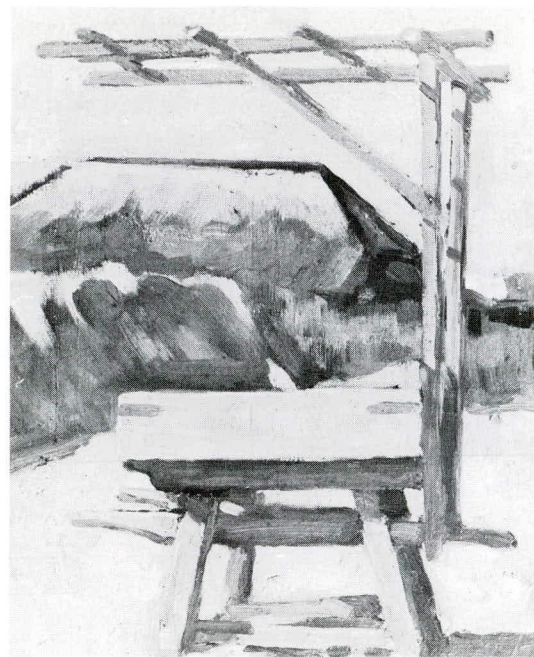
6

Anthon G.A. van Rappard, *Arbeider aan een werkbank* (voorstudie), 1885. Potlood. Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum



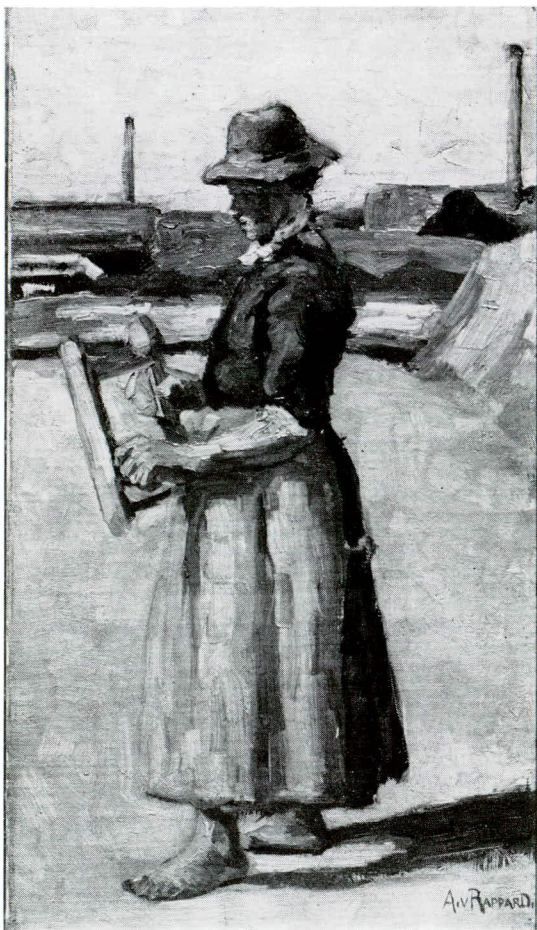
8

Anthon G.A. van Rappard, *Werkbank* (voorstudie), 1885. Utrecht, Centraal Museum



7

Anthon G.A. van Rappard, *Arbeidster met steenvorm* (voorstudie), 1885. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen



9

Anthon G.A. van Rappard, *Fabrieksterrein met arbeiders* (voorstudie), 1885. Potlood. Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum



van "de vrouw met de hark" en schreef: "het ophar- ken van de plaats is een actie die dunkt me te zeer *bijzaak* is dan dat een *hoofdfiguur* ze moet verrich- ten". Hij stelde voor deze figuur te verwisselen met de steendraagster op het tweede plan: "dat eene ac- tie zijnde hier zeer expressief en karakteristiek ge- motiveerd door 't ensemble", een oplossing die vol- gens hem ook het "evenwicht der lijnen" niet in ge- vaar zou brengen. In een postscriptum voegde Van Gogh daar nog aan toe: "Ik vind het goed dat op uw compositie er althans één reeds bukt — het *aan den gang zijn* van het werk is iets misschien wat veel ver- ticale lijnen in de compositie moeilijker uit te druk- ken zou maken." Uit Van Goghs opmerkingen blijkt dat hij vooral het karakteristieke van de arbeid, de actie en het arbeidsproces, uitgedrukt wilde zien en dat zijn voorstellen tot wijziging van de compositie voornamelijk daarmee te maken hebben; op begrip- pen als expressief en karakteristiek komen we later nog terug.

Het voltooide schilderij laat zien dat Van Rappard zich van Van Goghs opmerkingen weinig heeft aan- getrokken. Zijn opvattingen (waarover later ook meer) dwongen hem ertoe om in een compositie van een zó groot formaat, met een horizon van drie meter, enkele verticale elementen te zetten als te- genwicht: op het schilderij wordt de horizontale ver- deling van het beeldvlak — de steenplaats en de lucht — ritmisch onderbroken door de staande figu- ren, de staanders van de vormbank en de schoorste- nen in de verte.

Van Rappard is ook niet ingegaan op Van Goghs aarzeland advies om "de vrouw met de hark" ofte- wel het meisje met de zandschep te verwisselen met een van de steendraagsters. Van Gogh gaf zelf al in zijn brief aan dat deze verandering bezwaren zou kunnen oproepen: "Kan dit? in respect tot de gang van 't werk?" Afgezien van het feit dat er toch al sprake was van een misverstand zou de consequen- tie van deze verwisseling voor Van Rappard zijn dat hij ook het droogveld op de voorgrond zou moeten plaatsen, hetgeen wel een heel ingrijpende wijziging betekend zou hebben.

Techniek

Van Rappards werkwijze wordt gekenmerkt door studieuze degelijkheid: niet zelden construeerde hij zijn schilderijen aan de hand van een groot aantal uitvoerige voorstudies van alle afzonderlijke onder- delen. *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* is een voorbeeld van deze werkwijze, maar ook *De tegel- schilders* (afb. 11) en het onvoltooide *Blinde borstel-*



10
Anthon G.A. van Rappard, *Fabrieksterrein met arbeiders* (voorstudie), 1885. Utrecht, Centraal Museum



12
Anthon G.A. van Rappard, *Drie borstelmakers en een boekhouder in de blindeninrichting in Utrecht* (voorstudie), 1888-1891. Gewassen tekening. Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum.

makers (afb. 12); in de katoenververij Van de Poll maakte Van Rappard vele getekende en geschilderde studies (afb. 47, 48, 49), maar hier ontbreekt het eindproduct.¹⁹

Deze werkwijze van Van Rappard hangt ten nauwste samen met het grote belang dat hij hechtte aan technische perfectie; hij probeerde deze te bereiken door nauwgezette studie en zorgvuldige arbeid. Hij was er van overtuigd dat een goede techniek, vooral tekenvaardigheid, onontbeerlijk was voor ieder kunstwerk van betekenis.

Zelf bezocht Van Rappard meerdere malen kunstacademies en hij bleef zich ook daarbuiten steeds oefenen. Van 1876 tot 1882 genoot hij achtereenvolgens onderwijs aan de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam, bij de Franse academist J.L. Gérôme (afb. 19), aan de Brusselse Académie Royale des Beaux Arts en de Academie van St. Joost-ten-Noode in de omgeving van dezelfde stad.²⁰

In 1886, een jaar na de voltooiing van *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht*, ging hij zelfs weer terug naar de Amsterdamse Rijksacademie "om over te doen wat naar hij meende eerst veel te vluchtig was gedaan."²¹ Tussen de bedrijven door probeerde Van Rappard de op de academies verworven vaardighe-

11
Anthon G.A. van Rappard, *Tegelschilders*, 1884. Middelburg, Zeeuws Museum





13
Anthon G.A. van Rappard, *Tekenavond van het genootschap "Kunst zij ons doel"* in Haarlem, 1892. Potlood. Haarlem, Frans Halsmuseum

den op peil te houden door het bezoeken van tekenavonden, die georganiseerd werden door de kunstgenootschappen waarvan hij lid was.²² (afb. 13)

De invloed die Van Rappard onderging van zijn academische opleiding en zijn daarmee samenhangende streven naar technische perfectie brachten hem meer dan eens in conflict met Vincent van Gogh en waren uiteindelijk funest voor hun vriendschap. Van Gogh vond dat techniek weliswaar een hulpmiddel kon zijn om "beter juister inniger" tot uitdrukking te brengen wat men als kunstenaar voelde, maar dat men zich verder niet om techniek hoefde te bekommeren. Volgens Van Gogh was kunst "iets grootter en hooger dan onze eigen handigheid of kunde of wetenschap".²³ Al enkele maanden na het begin van de briefwisseling tussen Van Rappard en Van Gogh werd deze onderbroken na een uitputtende discussie over de voor en tegens van Van Rappards gang naar de Academie van St. Joost-ten-Noode. "Ge hoort daar niet mijns inziens en wat betreft 'de technische vaardigheid' die ge hoopt op de academie op te doen, ge zult daarin vrees ik bedrogen uitkomen", vond Van Gogh.²⁴ De vriendschap overleefde de crisis die daarop volgde, maar werd vijf jaar later

14
Vincent van Gogh, *De aardappeleters*, 1885. Litho. Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh



verbroken naar aanleiding van een brief van Van Rappard, vol kritiek op een litho van *De aardappeleters* (afb. 14). Van Rappard kwetste Van Gogh dan ook diep door dit werk alleen maar op technische aspecten te beoordelen, en wel in de volgende bewoordingen: "Ge zult me toestemmen dat zulk werk niet ernstig gemeend is. Ge kunt meer dan dit gelukkig; maar waarom dan alles even oppervlakkig bekeken en behandeld? Waarom de bewegingen niet bestudeerd? Nù poseeren ze. Dat kokette handje van die achterste vrouw hoe weinig waar! en welke betrekking bestaat er tusschen den koffieketel, de tafel en de hand die boven op 't hengsel ligt? (. . .) En durf je dan nog bij zulk een manier van werken de namen van Millet en Breton aan te roepen? Kom! De kunst staat dunkt me te hoog om zoo nonchalant behandeld te worden".²⁵ Van Gogh op zijn beurt herkende in deze woorden een "zekeren schrikkelijk pedanten Rappard van zekere academie".²⁶ Zes jaar later, na de dood van Vincent van Gogh, zag ook Van Rappard in de grote invloed, die de academies in die tijd op hem uitoefenden, de oorzaak van zijn negatieve oordeel over de litho.²⁷

Ondanks de bovenbeschreven wederzijdse kritiek waren Van Rappard en Van Gogh het in theorie over het wezen van de kunst wel eens. Hun verschil van mening betrof eigenlijk alleen de wijze waarop goede kunst tot stand moest komen: was technische perfectie en tekenvaardigheid daarbij nu een voorwaarde of niet? Van Gogh beweerde dat het soms nodig was voorbij te gaan aan correcte tekening, zoals door de academies onderwezen, terwille van de expressie van het eigene, het karakteristieke van mensen, dingen en handelingen. Van Rappard daarentegen schreef aan Van Gogh: "Men moet eerst dan iets in de wereld zenden als dat iets aan de strenge eischen der techniek kan voldoen".²⁸ Van Rappard nam in deze discussie, die in de kunstgeschiedenis — ook toen al — veel langer speelde, het meer conservatieve standpunt in. Maar ook hij was er wel degelijk van overtuigd dat het middel, de techniek, nooit het enige doel van de kunstenaar moest zijn.

Uit de discussies tussen Van Rappard en Van Gogh blijkt dat voor beiden kwesties van compositie en techniek nauw verband hielden met hun opvattingen over datgene wat kunst tot Kunst maakt: het wezen van de kunst. Het is dan ook voor een goed begrip van Van Rappards *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* noodzakelijk ruim aandacht te schenken aan de opvattingen, die aan dit werk ten grondslag liggen. In het volgende hoofdstuk zullen we nader ingaan op de kunstbeschouwelijke aspecten, waarbij Van Rappards bemoeienissen met het Genootschap Kunstliefde en zijn kunstkritieken zullen dienen als uitgangspunt om zijn opvattingen over kunst te verduidelijken.

Van Rappard en het Genootschap Kunstliefde

In vrijwel iedere, zichzelf respecterende stad bestonden destijds één of meer kunstgenootschappen, meestal aan het begin van de 19de eeuw opgericht door en ten behoeve van kunstenaars.²⁹ Zij konden hier tijdens tekenavonden hun vaardigheden oefenen en ideeën uitwisselen met vakgenoten, die ze er tegenkwamen. Feesten en gezellige avonden bevorderden het persoonlijk contact en elkaars werk leerde men kennen tijdens de kunstbeschuwingen. Op dergelijke bijeenkomsten bekeek en besprak men tekeningen en aquarellen uit "portefeuilles". De inhoud van deze mappen werd samengesteld uit collecties van particulieren of handelaren; ook stuurden de kunstgenootschappen elkaar portefeuilles op met werk van eigen leden. De kunstgenootschappen vormden al gauw een trekpleister voor de bourgeoisie. Het werd "bon ton" om er lid van te zijn en op de kunstbeschuwingen gezien te worden. Voor de kunstenaars had de aanwezigheid van gefortuneerde leken in het ledenbestand zekere voordelen: het schiep de mogelijkheid om in direct contact te komen met potentiële opdrachtgevers en kopers. De invloed die de niet-werkende leden al snel op de gang van zaken kregen, bleek een nadeel: binnen de verenigingen werd het accent verlegd van op het vak gerichte bezigheden naar mondain sociaal verkeer met kunst als alibi. Ten gevolge hiervan kregen de kunstgenootschappen een meer conservatief karakter.

Deze ontwikkeling voltrok zich ook binnen het Utrechtse Kunstliefde. Weliswaar komen in de annalen van dit genootschap namen voor van bekende schilders als C. Rochussen, W. Roelofs en H. Breitner en van lokale grootheden als L.W.R. Wenckebach en Anthon van Rappard,³⁰ maar het waren vooral de dilettanten en leken, plaatselijke notabelen, die er de dienst uitmaakten. "Toen na 1876 dames op alle kunstbeschuwingen werden toegelaten, begon Kunstliefde misschien wel de meest gefrequenteerde vereniging van de stad te worden. (...) De zalen van Kunstliefde werden de plaats waar de beau-monde van het Oude Sticht zich rendez-vous gaf en de uitgestalde tekeningen achter de mensenhaag, die er zich buigend en babbelend voor posteerde, schuil gingen. Ook de werkende leden waren op die avond in het zwart aanwezig, opdat hun maatschappelijke onbeduidendheid den glans van het uitgaand kunstbeschermend Utrecht niet zou verminderen".³¹

Van Rappard hield zich binnen Kunstliefde vooral bezig met de tekenavonden; hij was de "steller" van het model, wat wil zeggen dat hij bepaalde hoe en in welke houdingen het model zou poseren. Hij wist te bewerkstelligen dat men in plaats van een gekleed model een mannelijk naaktmodel kreeg, hetgeen hij van "onschatbaar meer nut" achtte voor het modeltekenen.³² Maar toen hij daarna ook nog bij het bestuur toestemming probeerde te krijgen voor het tekenen naar vrouwelijk naakt ging hij te ver. Hoewel aanvankelijk, door afwezigheid van een groot aantal leden, het voorstel werd aangenomen, moest het bestuur later onder druk van juist de leden niet-kunstenaars op dit besluit terugkomen onder het motto: "De kunst behoort in de zedelijkheid haar grens te vinden." Van Rappard en Wenckebach, die medeverantwoordelijk was voor het onzedelijk voorstel, lieten zich hierop van de ledenlijst schrappen.³³ Waarschijnlijk was Van Rappard zich al eerder bewust geworden van de te grote macht van de leken binnen het Genootschap Kunstliefde. In 1883 vinden we hem in de archieven als mede-oprichter van

de "Utrechtse Kunstkring" (afb. 15). Deze vereniging had vrijwel dezelfde doelstellingen als Kunstliefde, maar in de statuten stond de bepaling dat in het zeven man sterke bestuur minstens vijf kunstenaars zitting moesten hebben. In het eerste jaarverslag schreef Van Rappard: "Nauwe aaneensluiting van alle artisten is zeker een eerste waarborg: maatregelen moeten verder genomen worden, die aan het kunstenaarselement het moreel overwicht verzekeren en die den Kunstkring doen blijven wat het moet zijn: een vereniging aan kunst en kunstleven gewijd".³⁴

15
Anthon G.A. van Rappard, Uitnodiging, 1887. Utrecht, Centraal Museum



Van Rappard was ook mede verantwoordelijk voor het ontstaan van een olijke zijtak van de Kunstkring, de Shelfish-club, waarbinnen de anders zo serieuze Kunstkringleiden zich op geregelde tijden konden laten gaan. Hoe leuk men dan wel was, blijkt al uit de berijmde notulen, die de oprichting van de Shelfish-club verhalen:

"Van Rappard ontving ons in zijn uitdragerswinkel ik wil zeggen in zijn atelier.

Daar vind je nu van alles: een kinderbel, een stoof, een pantalon met een sous-pied".³⁵

Op het gebied van de kunsten hielden de "Shelfish-en" er ruime opvattingen op na. Hun artistiek credo was "dat de innerlijke schoonheid en beteekenis van kunstwerken niet aan tijd en mode gebonden is, maar dat men zich moet eigen maken de onafhankelijke blik, die de schoonheid weet te waarderen van de kunstwerken van alle tijden en richtingen".³⁶

Van Rappards kunstbeschuwingen

Eenzelfde opvatting als in de hierboven geciteerde passage spreekt voortdurend uit een reeks artikelen, die tussen 1883 en 1886 met een zekere regelmaat verschenen in het *Utrechtsch Provinciaal en Stede-*

J. Linder. *Réverie*. Aquarel en gouache. Haarlem, Teylers Museum
 "... zijn werk, dat tot de echte coquette boudoir-kunst behoort: de kunst die niet dieper gaat dan die op chocolade en bonbondozen. Handigheid en enige charme in de manier van teekenen kan men aan de aquarel van Linder niet ontzeggen, maar anders — de kunst staat te hoog voor dergelijk effectbejag". Anthon van Rappard, 28 maart 1884



Angiolo Achini, *Zittende dame*, laatste kwart 19de eeuw. Aquarel. Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum
 "Is het mogelijk oppervlakkiger te zijn dan Achini in dat zwakke vrouwenkopje." Anthon van Rappard, 7 april 1886



lijk *Dagblad* onder de titel *Kunstbeschuwing in Kunstliefde*. In deze anonieme stukjes werden de, tijdens kunstbeschuwingen in *Kunstliefde* getoonde werken besproken. Over het algemeen heeft de kritiek een mild karakter, maar in de laatst verschenen bespreking wordt met name het werk van een aantal Italianen genadeloos afgekraakt. "Boudoir-kunst" wordt dit werk genoemd: "Kunst die uitstekend tot haar recht komt temidden van satijn en peluche, van aardige 'bibelots' en 'quincaileries'; kunst die wordt gekenmerkt door leegte aan gevoel en karakter, door oneerlijkheid, omdat zij den oningewijde uitvoerig toeschijnt, wat zij in het geheel niet is; omdat zij het doet voorkomen een kolo-riet te bezitten, wat zij niet heeft, omdat zij goed getekend schijnt, waar slechts handigheid bestaat".³⁷ (afb. 16, 17)

De rel die hierop volgde bracht niet alleen aan het licht wie de auteur van het bewuste artikel was, maar ook wie het grootste deel van de besprekingen in de drie voorgaande jaren geschreven had: het was Anthon van Rappard.

Het bestuur van *Kunstliefde* haastte zich om zich tegenover de leden te distantiëren van het stuk en toen men op de algemene ledenvergadering eiste dat de auteur zich bekend zou maken, deelde Van Rappard mee dat hij het stuk geschreven had, gebaseerd op de beginselen die hij op het gebied van de kunst als de ware huldigde.³⁸

In een ingezonden brief in het *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* gaf een onbekende scribent, die met "een lid van *Kunstliefde*" ondertekende, aan hoe het talrijke publiek dat wél van de gewraakte kunstbeschuwing genoten had, dit genot verwoord had willen zien. Hiertoe citeerde deze uit een bespreking van dezelfde portefeuille in het *Dagblad van 's Gravenhage*: "Achini en Conconi weten met enkele trekken coquette gelaatsuitdrukking of een paar sentimentele ogen uit te drukken; van Van Esben was er een jong schoon meisje, het gekwetste voetje omzwachtelend, in haar schuchtere naaktheid hoogst *delicaat gepenseeld*." In dezelfde brief werd bovendien gesteld dat de besprekingen van de portefeuilles alleen al waarderend van toon moesten zijn om de verzamelaars, die deze portefeuilles welwillend voor de kunstbeschuwingen afstonden, niet af te schrikken.³⁹

Van Rappard, die niet de behoefte had zijn standpunt ten aanzien van de kunst te verdedigen, reageerde wel op de brief om de beschuldiging, dat hij *Kunstliefde* met zijn scherpe kritiek benadeeld zou hebben, te weerleggen: "Men eische van den verslaggever niet, dat hij iets anders in het oog houde dan de kunst alleen. Dat zou van een ziekelijke liefde voor die kunst getuigen, even ziekelijk als die, welke verlangt dat men 't werk van dilettanten die in 't publiek optreden, anders, welwillender beoordele dan dat van kunstenaars van beroep". De verantwoordelijkheid voor een eventuele benadeling van *Kunstliefde* lag volgens Van Rappard bij het bestuur zelf: in het verleden had men immers van die kant geen enkel bezwaar geuit tegen de verslaggever, "die nu drie jaren achtereen wel niet alle, maar toch de meeste kunstbeschuwingen van onze schilderkunstige vereniging aan die kritiek onderwerpt".⁴⁰

De laatste aangehaalde passage uit Van Rappards reactie levert het onomstotelijk bewijs dat hij de schrijver is geweest van de meeste artikelen uit de reeks *Kunstbeschuwingen in Kunstliefde*. Omdat ze anoniem zijn is niet met zekerheid, maar wel met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid vast te stellen welke stukjes aan Van Rappard moeten worden toegeschreven. Een aantal stukken vertoont grote consistentie in strekking, opbouw en woordkeus; het laatste artikel van de reeks, waarvan vaststaat dat het van Van Rappard is, maakt duidelijk

onderdeel uit van dat geheel. In de bijdragen, die aan Van Rappard kunnen worden toegeschreven, wordt de helft van de tekst steeds besteed aan de behandeling van een bepaald kunstkritisch of esthetisch probleem, meestal naar aanleiding van een of meer van de getoonde werken. De begrippen die daarbij direct of indirect gehanteerd worden, zoals "sentiment" en "karakter", keren steeds terug; daarnaast worden bij voortduring dezelfde standpunten ingenomen ten aanzien van onder andere veelzijdigheid in de kunst of kunst en sociale bewogenheid.

Het is ook duidelijk welke artikelen niet door Van Rappard zijn geschreven: ze gaan niet veel verder dan de opsomming van alle getoonde werken met een enkel bijvoegelijk naamwoord, beschrijvend of lovend van aard.⁴¹

De door Van Rappard geschreven *Kunstbeschouwingen* leveren waardevolle gegevens op die van veel nut kunnen zijn bij het verkrijgen van inzicht in de opvattingen, die hij ten aanzien van kunst huldigde. In het volgende hoofdstukje zal geprobeerd worden enkele begrippen, die daarin een belangrijke rol spelen, nader toe te lichten.

"Dat zekere iets"

"Sentiment het is dat zekere iets dat treft, boeit en toch onzichtbaar is, sentiment, het is dat zekere iets dat in een kunstwerk tot ons spreekt en dat we niet kunnen aanwijzen; sentiment, het is daar, waar niet de werkmanshand alleen den arbeid verrichtte, doch waar deze geleid werd door het hart; sentiment, het is de taal van een kunstenaarsgemoed".⁴²

Onder de begrippen die Van Rappard in zijn kunstkritieken hanteert nemen sentiment en karakter een centrale plaats in. Het hierboven aangehaalde citaat geeft al aan dat hij een kunstwerk pas dan waardeerde als hij dit sentiment er in kon vinden, maar dat hij niet in staat was om in concrete termen uit te drukken wat hij ermee bedoelde. Door na te gaan in welke context Van Rappard het begrip gebruikt heeft, is wel bij benadering te achterhalen welke factoren volgens hem een bijdrage konden leveren in de uiteindelijk aanwezigheid van sentiment in een kunstwerk.

Het begrip sentiment (letterlijk vertaald "gevoel") komt al voor in 17de en 18de eeuwse kunsttheoretische en literaire verhandelingen en wordt daarin als

ondergeschikt aan de rede beschreven. Pas aan het einde van de 18de eeuw wordt sentiment, onder invloed van schrijvers die tot de Romantiek gerekend worden, een belangrijk begrip; bij enkele auteurs verdringt het zelfs de rede naar een ondergeschikte plaats. Het gevoel, de indruk die een waarneming op de ziel van de kunstenaar maakt, wordt voor de romantici van meer betekenis dan het reageren met het verstand, dat ten tijde van de Verlichting de benaderingswijze bepaald had.⁴³

Over de ontwikkeling van het begrip sentiment en de daarvan afgeleide termen sentimenteel en sentimentaliteit bestaat niet veel duidelijkheid. Uit het weinige onderzoek dat ernaar gedaan is, blijkt dat er verschil van mening bestaat over het moment waarop de woorden sentimenteel en sentimentaliteit de negatieve klank gekregen hebben, die ze ook nu nog bezitten.⁴⁴ Volgens sommigen zou sentimenteel al rond het begin van de 19de eeuw "overdreven gevoelig", "tranenrijk" of zelfs "valsgevoelig" betekenen, maar andere onderzoekers veronderstellen dat sentimenteel heel wat langer een positieve gevoelswaarde heeft gehouden dan doorgaans gesuggereerd wordt.⁴⁵ Deze mening wordt gestaafd door het eerder aangehaalde citaat uit het *Dagblad van 's Gravenhage*, waarin de sentimentele ogen in een Italiaanse tekening als een kwaliteit worden aangemerkt. Hoe zich de termen sentimenteel en sentimentaliteit verhouden tot het begrip sentiment is vrij duister. Dit is des te spijtiger gezien het feit dat het woord sentiment veelvuldig voorkomt in de Nederlandse kunstkritiek en kunsthistorische verhandelingen uit het einde van de 19de eeuw.⁴⁶ Met name de kunstcritici van de *Nieuwe Gids* poneerden de stelling dat kunstkritiek alleen bedreven kon worden door diegenen, die het juiste gevoel hadden voor kunst. Men moest zich openstellen voor een kunstwerk en niet zoeken naar de mogelijke literaire betekenis of de "boodschap" die erin verbeeld zou kunnen zijn. Kunst moest gemaakt worden om de kunst en kon alleen beoordeeld worden volgens normen, die uit die kunst zelf voortkwamen.⁴⁷

Het woord sentiment werd overgenomen uit Franse bronnen, waarin het meestal gevoel zonder meer betekent, maar ook regelmatig gebruikt wordt als kunsttheoretisch begrip met een wijdere strekking.

In de kunstkritieken van Van Rappard neemt het begrip sentiment, zoals gezegd, een uiterst belangrijke plaats in; het wordt door hem veelvuldig gebezigd en beschouwd als de belangrijkste kwaliteit van een kunstwerk (afb. 18 t/m 23). Naar aanleiding van



18
Otto Eerelman, *Liggende hond*, laatste kwart 19de eeuw. Haarlem, Teylers Museum.

"Van Eerelman een niet onverdienstelijke hond." Anthon van Rappard, 7 april 1886



19
Jean-Léon Gérôme, *De leeuw en de maan*, 1883. Milwaukee (U.S.A.), The Milwaukee Art Center, Layton art gallery collection.
"Dit werk is een heerlijk kunstwerk; zelden is de woeste eenzaamheid van de streken, waar de koning der dieren heerscht, treffender uitgedrukt; het is van bijna overweldigende grootsheid!" Anthon van Rappard, 24 december 1883



20
Louis Apol, *Het Haagse Bos bij winter*, laatste kwart 19de eeuw. Utrecht, Centraal Museum.
"In 't schilderij van Apol treft ons weer 't zelfde intieme sentiment, dat bijna aan alle Hollandsche schilders, in meer of minder mate, eigen is." Anthon van Rappard, 24 december 1883



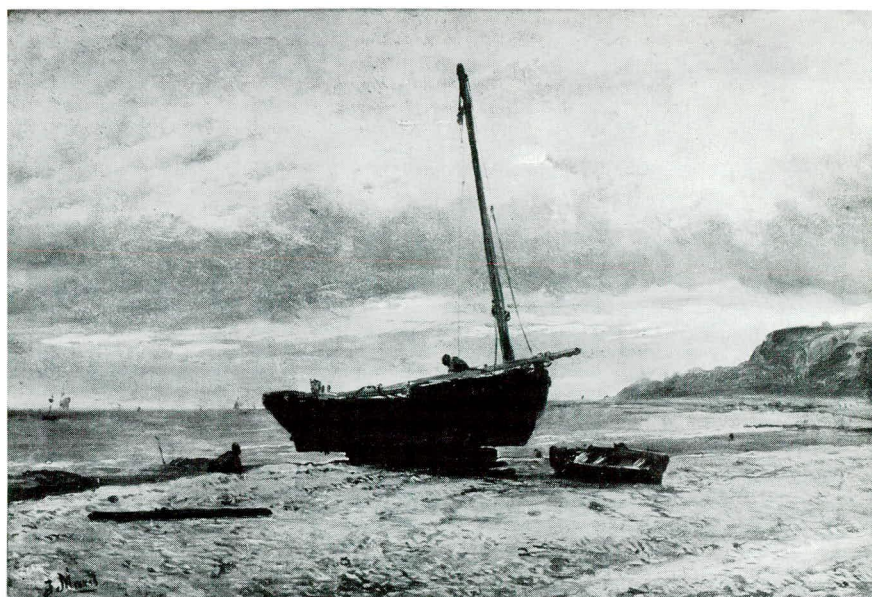
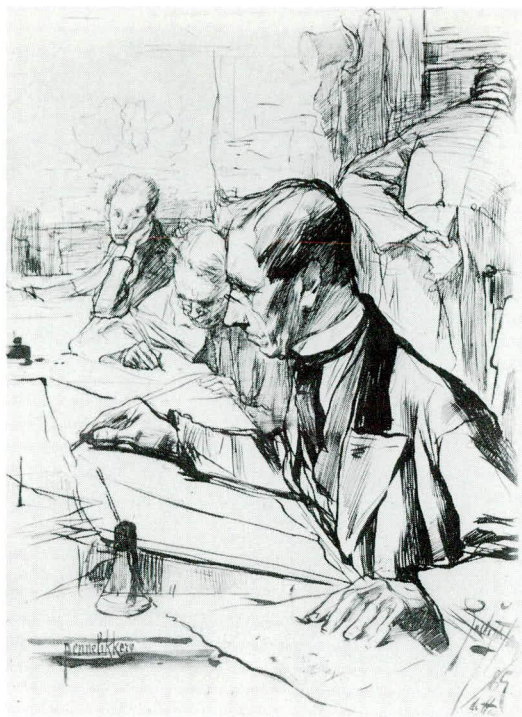
21
Margaretha Roosenboom, *Rozen*, laatste kwart 19de eeuw. Utrecht, Centraal Museum.
"... 't sentiment in haar werk is intiem en uiterst gevoelig en ontwikkeld vaak groote kracht." Anthon van Rappard, 4 januari 1885

een tentoonstelling in Kunstliefde in 1883 zei hij bijvoorbeeld over een schilderij van Jacob Maris: "Hoe intiem, hoe diep melancholiek (. . .) 't Sentiment ligt voorzeker uitgedrukt in die oneindige kleur", over een werk van P. Oyens: "daar alles leven en kleur en uitstekend geschilderd. Zonder sentiment, meenen misschien velen. Voorzeker niet! Waar leven, waar karakter is, daar is meer dan nabootsing, daar is ook sentiment, men kan immers slechts dat in de schilderkunst kopiëren wat zichtbaar is, 't leven, 't karakter, dat is sentiment", en over een schilderijtje van Diaz: "Een geheel anderen indruk, wat sentiment aangaat, maakt het schilderijtje van Diaz. Men zou 't een kleine Idylle kunnen noemen. Dat sentiment vindt zijne uitdrukking niet in groote waarheid, hoewel deze volstrekt niet geheel ontbreekt; maar zij werd hier en daar gewijzigd en veranderd, zoodat de kunstenaar kreeg, wat hij geven wilde: een geschilderd, fraai gedichtje!"⁴⁸

Uit de aangehaalde passages blijkt, dat de constatering dat een kunstwerk sentiment bezit door Van Rappard gekoppeld wordt aan opsommingen van kwaliteiten van verschillende aard, die niet aan stijl gebonden zijn. Ook tijd speelt daarin geen rol: bij de portretten van Dürer bijvoorbeeld manifesteert het sentiment zich in "mysteriën van den omtrek", bij de portretten van Van Scorel in "karakter", bij een naakt van Ingres in "gevoelig modelé" en bij een advocatenfiguur van Daumier in "beweging" en "expressie".⁴⁹ Kortom, om met Van Rappards eigen woorden te spreken: "Elke manier van schilderen is goed, indien zij slechts het sentiment tot ons doet doordringen".⁵⁰

Opvallend vaak komt in verband met het begrip sentiment ook de term karakter voor in Van Rappards kritieken. Van alle kwaliteiten die in een kunstwerk het sentiment kunnen bepalen, lijkt karakter Van Rappards voorkeur te hebben. Toen hij Van Gogh probeerde duidelijk te maken waarom hij zoveel belang hechtte aan techniek, schreef hij: "het publiek zou anders struikelen over misteekening voor 't het karakter ziet".⁵¹

Wat hij ermee bedoelde, wordt duidelijker uit de omschrijving van het sentiment, die hij in 1884 geeft naar aanleiding van een tekening van Offermans: Het sentiment van " 't karakter der vormen, vooral



van de innerlijke eigenschappen der wezens, ja van voorwerpen, van 't geen die vormen (en kleuren ook) te voelen en te denken geven".⁵² De term karakter moet hier niet worden opgevat in psychologische zin, als aard of inborst. Het karakter waar Van Rappard op doelde, is datgene, wat het meest typerend of karakteristiek is voor een persoon, een handeling of een voorwerp. In de tekening *De schoenlapper* van Offermans (afb. 25) blijkt het karakter volgens deze opvatting dus niet uit de verbeelding van 's mans individuele eigenschappen als bijvoorbeeld vriendelijkheid, norsheid, nauwgezetheid. Het gaat juist om die eigenschappen van de schoenlapper, die hij gemeen heeft met elke andere schoenlapper: bijvoorbeeld de voor dit beroep kenmerkende houding, kleding, attributen en omgeving.

Van Rappards bronnen

In een van zijn artikelen voor het *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* geeft Van Rappard aan dat zijn opvattingen over sentiment ontleend zijn aan het boek *Reflexions et menus propos d'un peintre genevois* van de Zwitserse kunstenaar Rodolphe

Töpffer, bij velen waarschijnlijk beter bekend als de schepper van *Mijnheer Prikkebeen*.⁵³ Van Rappard schrijft over hem: "Töpffer zegt het zoo goed (in zijne uitstekende Menus Propos) 'un tableau est l'ouvrage de trois personnes distinctes, mais inséparables: le procédé, l'imitation et l'art'." (Een schilderij is het werk van drie afzonderlijke, maar tevens onafscheidelijke personen: het procédé, de imitatie en de kunst).⁵⁴ Töpffer geeft van die drie zogenaamde personen, die samen een schilderij maken, uitgebreide karakteristieken. Hij beschrijft het procédé, waarmee hij de ambachtelijke kant van het schilderen oftewel de schilderwijze bedoelt, als een dik mannetje, dat een schort voordoet, zijn potje met verf ter hand neemt en fluitend een rustieke bank, een luik of een gieter beschildert. Ook de imitatie, waarmee hij de nabootsing door middel van techniek bedoelt, is volgens Töpffer een sukkel, maar geduldiger en in zijn arbeid meer nauwgezet: hij gebruikt een palet en schildert naar de natuur een stuk kaas en twee suikerbroden op de winkelruit van de kruidenier. De imitatie veracht het procédé en noemt zich kunstenaar; hij wordt vanwege zijn handigheid en technische perfectie door de mensen dan ook vaak voor kunst aangezien, maar dat is een misverstand. Over de derde persoon "L'art" (de ware kunst), vertrouwt Töpffer zijn lezers toe: "Ik kan je,



24 Jacob Maris, *Strandgezicht*, 2de helft 19de eeuw. Utrecht, Centraal Museum.

"— hier een oneindige rijkdom aan kleur. Hoe intiem, hoe diep melancholiek! 't is niet overweldigend bij den eersten aanblik, maar hoe langer men er voor staat, hoe meer men er al de groote poëzie van voelt. 't Sentiment ligt voorzeker uitgedrukt in die oneindige kleur, maar 't sentiment zelf — men voelt het, men ziet het niet." Anthon van Rappard, 24 december 1883

22 Pieter de Josselin de Jong, *Pennelickers*, 1885. Tekening, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum. "Van Josselin de Jong de beste teekening, die we tot nu toe van hem kennen: kantoor-schrijvers, een werk met veel karakter geteekend en goed behandeld." Anthon van Rappard, 7 april 1886

23 Hendrik Willem Mesdag, *Strandgezicht*, 3de kwart 19de eeuw. Utrecht, Centraal Museum. "Van Maris naar Mesdag is de overgang zo groot niet. Mesdag, een van de grootste zeeschilders van dezen tijd, heeft grootscher werken gemaakt dan dit schilderijtje, maar toch heeft dit zeer veel moois; hoe goed is de tintelende zilverachtige atmosfeer van dit strand weergegeven, hoe ruim is 't er en hoe ademt alles er een zekeren gemoedelijken weemoed." Anthon van Rappard, 24 december 1883

25 Tony Offermans, *De schoenlapper*. Aquarel. Haarlem, Teylers Museum

gewone man, de kunst niet laten zien noch laten aanraken. Voor haar een gestalte te zoeken zou haar al verlagen; ze heeft slechts eigenschappen: macht, vrijheid, oneindigheid".⁵⁵

Van Rappard is het met Töpffer eens dat procédé en imitatie over het algemeen ten onrechte voor kunst worden aangezien: "Men ziet het procédé; men ziet de imitatie; maar de kunst, die adem is, sentiment, gedachte, hoe zou me haar kunnen zien?", en: "Dat procédé, en nabootsing, en sentiment met elkander in nauw verband staan is zeker waar, doch dat de waarde van een kunstwerk bestaat in — zooals onder andere woorden veel beweerd wordt — dik of dun, glad of ruw schilderen, wordt op elke tentoonstelling (...) geloogenstraft. Elke manier van schilderen is goed, indien zij slechts het sentiment tot ons doet doordringen".⁵⁶ Van Rappard vervangt het begrip "l'art", zoals dat door Töpffer gehanteerd wordt, door "sentiment"; kennelijk vond hij dit de meest treffende aanduiding voor "dat zekere iets" dat een schilderij tot meer maakt dan een doek met een imitatie in verf erop.

In hoeverre Van Rappards belangstelling voor karakter in de schilderkunst ook terug te voeren is op de invloed van Töpffer, is minder duidelijk dan in het geval van sentiment. Van Rappard noemt Töpffer niet direct in dit verband, maar de zin waarin deze het woord karakter gebruikt, komt verregaand overeen met de wijze waarop Van Rappard het hanteert. Töpffer zegt bijvoorbeeld: "De vormen staan in de natuur alle in direct verband met hun object of met hun doel; het is dat verband dat er het karakter aan toekent (...). Eenmaal begrepen door de kunstenaar, en op een min of meer levendige wijze door hem gevoeld, gaat dat karakter op een meer of minder gelukkige manier, maar onvermijdelijk, over in zijn imitatie, en het karakter openbaart zich daarin door die bepaalde bekooring, waaraan wij de naam expressie geven. De expressie is dus de maat, niet van de werkelijke vorm van het model, maar van het persoonlijke sentiment van de kunstenaar, waarvan de vorm de oorzaak is".⁵⁷ De kunstenaar moet dus eerst, door middel van een combinatie van zien en aanvoelen, het karakter van zijn onderwerp doorgronden, namelijk de relatie tussen de uiterlijke verschijningsvorm en doel of functioneren van datgene wat hij wil afbeelden. Vervolgens moet hij, in de wijze waarop hij zijn onderwerp imiteert, tot uitdrukking brengen wat hij persoonlijk als het karakter ervan heeft ervaren. De afbeelding van het onderwerp, die aldus ontstaat, vindt weliswaar z'n aanleiding in de uiterlijke verschijningsvorm, maar bezit ook iets extra's, dat er door het persoonlijk gevoel van de kunstenaar aan is toegevoegd. Deze "meerwaarde", die Töpffer hier expressie noemt, maakt een schilderij tot kunst ("l'art" bij hem); bij Van Rappard smelt dit samen tot "dat zekere iets", het sentiment en, zoals we zullen zien, met name het sentiment van het karakter.

Een ander geschrift, dat meer nog dan dat van Töpffer in aanmerking komt als bron voor de betekenis die Van Rappard hecht aan het begrip karakter is *Grammaire des arts du dessin* van Charles Blanc.⁵⁸ Dit boek werd door kunstenaars uit de tijd van Van Rappard veel geraadpleegd en hijzelf had het in zijn bezit. Vooral Blancs opvattingen over de middelen waarmee karakter tot uitdrukking gebracht kan worden, klinken bij Van Rappard door. Sprekende over oude meesters zegt Blanc bijvoorbeeld: "Deze meesters bij uitstek hielden zich in de eerste plaats bezig met het puur geestelijke element: de expressie (...). De compositie was wat hen betreft goed, zodra de lijnvoering ervan trefzeker was, zodra de massa's erin maar in evenwicht waren en goed neergezet, en ze zorgden ervoor haar expressief te doen

zijn door middel van *het karakter van de vormen*, door de taal van de lijnvoering, de keuze van de contour".⁵⁹

De nadruk die Blanc legt op het karakter van de vormen, verkregen door de lijnvoering en de keuze van de contour correspondeert, zoals zal blijken, met voorkeuren die Van Rappard in het werk van anderen en hemzelf aan de dag heeft gelegd.

Lijn versus kleur

Opmerkingen van Blanc als: "De lijn staat boven de kleur, omdat deze zonder haar alle gedachten tot uitdrukking kan brengen" en "De natuur heeft dus de lijn gebruikt om objecten te definiëren, de kleur om ze te nuanceren"⁶⁰ laten aan duidelijkheid niets te wensen over. Het belang dat hij hechtte aan vorm, lijn en contour kwam voort uit de academische doctrine en hij stond hierin dan ook bepaald niet alleen. Ook Töpffer achtte lijn superieur aan kleur en sprak er over als een van de "meest verheven middelen van de kunst, die in de mens of in levende wezens het karakter, de uitdrukkingen van de ziel, de gemoedsbewegingen weergeven: (...). Wel-aan, het is de lijn, die bovenal deze dingen imiteert".⁶¹

Dat ook Van Rappard, die als gezegd het werk van zowel Töpffer als Blanc goed kende, aan lijn boven kleur de voorkeur gaf als uitdrukkingsmiddel, blijkt onder meer uit zijn kritiek op de portefeuille van het Genootschap *Arti et Amicitiae* te Amsterdam, op 3 februari 1884 getoond op een kunstbeschouwing in Kunstliefde. In dat artikel begroet Van Rappard met vreugde "eene school (...), die thans — door de Rijksacademie — in Amsterdam groote vorderingen maakt en reeds met ere optreedt naast de zogenaamde Haagsche School..."; hij typeert de nieuwe stroming als "de school van de teekening of den vorm, hoe men 't noemen wil". Deze nieuwe school was in de portefeuille van *Arti* tot Van Rappards spijt gebrekkig vertegenwoordigd door twee tekeningen van Willem Steelink, een tekening van Piet Meiners en een tekening van Hendrik Haverman.⁶²

Sentiment van het karakter

Volgens Van Rappard kon sentiment zich, zoals gezegd, op veel verschillende manieren manifesteren. Hij waardeerde weliswaar elk kunstwerk, waarin hij sentiment bespeurde, maar zijn voorkeur ging duidelijk uit naar die werken, die dit sentiment voornamelijk door middel van "karakter-tekening" op de beschouwer overbrachten. Van Rappard sprak in dit verband over het "sentiment van het karakter". Het sentiment van het karakter ontbrak volgens Van Rappard in eigen land te zeer. Hij achtte karakter in ieder goed kunstwerk aanwezig, maar " 't blijft meestal ondergeschikt aan iets anders". Kunst echter, die zich in de eerste plaats met karakter bezighield, kon het niet stellen zonder tekening en kleur "maar 't schoon der uiterlijke vormen is geheel nevenzaak (...); immers 't is slechts om het karakter dier vormen te doen, en vooral om de innerlijke eigenschappen der wezens, ja van voorwerpen, van 't geen die vormen (en kleuren ook) te voelen en te denken geven".⁶³

Uitdrukking geven aan karakter en een impressionistische schilderwijze gingen in Van Rappards ogen niet samen. Toen hij kunstenaars opsomde die karakter vooropstelden, onder wie tijdschriftillustratoren als G.H. Boughton (afb. 30) en de schilder Alma Tadema, haastte hij zich ook om over hun stijl op te merken: "in geen enkel opzicht behoren (zij) tot de impressionistische school". Het impressionisme was, aldus Van Rappard: "eene leer, die de natuur in eene violetgamma wil zien, die alleen uitvoerig-

heid vereischt in dat ééne punt, waar 't oog zich op vestigt, omdat de omgeving niet even duidelijk gezien kan worden".⁶⁴

Gezien Van Rappards geloof in de uitdrukingskracht van de lijn hoeft zijn interesse voor tijdschrift-illustraties geen verbazing te wekken. Het was Van Gogh die hem er de ogen voor opende en een groot deel van hun correspondentie gaat over de uitwisseling van prenten en over hun kwaliteit. Ondanks het feit dat de illustraties in *The Graphic*, *Illustrated London News* en vergelijkbare tijdschriften houtgravures waren naar tekeningen van gerenommeerde kunstenaars als H. Herkomer, G.H. Boughton en F. Holl, bestond er in Nederland weinig belangstelling voor; in die zin vormden Van Rappard en Van Gogh dus een uitzondering.⁶⁵



28
Vincent van Gogh, *Spittende boerin*, ca. 1880. Zwart krijt. Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh

26
Vormer en zijn helpers, ca. 1900. Sint-Niklaas (België), Koninklijk Oudheidkundige Kring van het land van Waas.

Van Rappard vond de aanwezigheid van "stoute contours" een opvallend kenmerk in het werk van de Engelse illustratoren en schreef dit aan Van Gogh. Deze sloot zich van harte bij die opmerking aan en voegde eraan toe dat ook in de gravures van Dürer en in het werk van Millet, zoals de ets *Les Bêcheurs* en de houtsnede *La Bergère*, de contour zoveel uitdrukte. Van Gogh stak zijn vriend een pluim op de hoed: "En zoo als ge zegt men voelt dan 'zoo heb ik 't altijd willen doen als ik altijd mijn eigen weg had gevolgd etc.'. Dat is mooi gezegd van u kerel en mannelijk gesproken".⁶⁶ Van Rappard moet in de tijdschriftillustraties, die op zijn werk veel invloed uitoefenden, een bevestiging gezien hebben van de gedachte dat de lijn en de contour de middelen bij uitstek waren om karakter en uiteindelijk ook sentiment in een kunstwerk te bewerkstelligen.

In de illustraties werd veelvuldig gebruik gemaakt van standaard typen, poses en motieven, die als karakteristiek golden voor een persoon, een handeling of een situatie.⁶⁷ Op het eerste gezicht lijkt waardering hiervoor strijdig met Van Rappards eigen nijvere schetsen naar 't leven (afb. 26), maar ook die standaard typen, poses en motieven vonden wel degelijk hun oorsprong in de observatie, het onderkennen van karakter, de imitatie en de expressie daarvan door een kunstenaar. (afb. 27, 28, 29)

27
Ernst Witkamp, *Vrouw in het veld*, 1883. Amsterdam, Stedelijk Museum



29
Pieter de Josselin de Jong, *Arenlezen-vrouw*, ca. 1900. Pastel, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum

Terug naar "Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht"

Na een lange omtrekkende beweging, waarbij de opvattingen over kunst van Anthon van Rappard tijdelijk centraal stonden, moet nu worden teruggekeerd naar het schilderij *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* om na te gaan in hoeverre Van Rappard zijn opvattingen in dit werk tot uitdrukking heeft gebracht. De vraag is of hij in dit schilderij het door hem zo hoog geprezen sentiment ook heeft nagestreefd en zo ja, welke middelen hij daartoe gebruikte; wat is zijn procedé geweest, op welke wijze kwam de imitatie tot stand, en blijkt uit dit werk ook de prioriteit die Van Rappard gaf aan lijn, vorm en contour boven kleur?

In het algemeen kan worden gezegd dat een kunstenaar, die blijkens zijn kritieken zulke uitgesproken eisen aan het werk van anderen stelt, niet zal nalaten deze eisen ook aan zijn eigen werk te stellen. Ongetwijfeld is Van Rappard erop uit geweest zijn schilderij ook "dat zekere iets" mee te geven, dat het moest uitheffen boven simpele, technisch vaardige nabootsing.

Uit commentaren van Johan de Meester en Hendrik Haverman, beiden vrienden van Van Rappard, kan men opmaken dat zij in elk geval in de voorstudies voor *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* enkele van de kwaliteiten herkenden, die voor Van Rappard zwaar telden: "Het karakter van zulke arbeiders en arbeidsters; hun houding, hun geaardheid, den invloed van het bedrijf op hen — hoe vol belangstelling was hij daarvoor".⁶⁸ en: "Hij is zoo niet de eerste, een der eersten onder onze moderne Hollanders geweest die alleen streefde naar zuiver — argelooze — karaktertèkening, naar het de dingen maken om het intense van den vorm, om het zielgevoelige in beide, de inner- en uiterlijke eigenschappen".⁶⁹

De hierboven aangehaalde commentaren komen in hun bewoordingen vrijwel overeen met Van Rappards omschrijvingen van sentiment en dan met name het sentiment van het karakter.

De wijze waarop Van Rappard in *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* karakter tot uitdrukking heeft gebracht, houdt ten nauwste verband met de wijze waarop de imitatie tot stand kwam. Al bij het maken van de vele voorstudies ter plekke, en zeker bij het maken van het schilderij, moet een wisselwerking hebben plaatsgevonden tussen datgene wat hij op de steenplaats zag en wat hem al bij voorbaat als karakteristiek voor ogen stond, dankzij zijn bekendheid met reeds bestaande afbeeldingen van mensen aan het werk, in de beeldende kunst en in de tijdschriftillustraties.

Hij heeft vooral gebruik gemaakt van poses: bukken (om kleballen te maken), persen (om de steen te vormen) en sjouwen (om stenen te vervoeren). Iedereen die dergelijke houdingen ziet zal ze zonder moeite associëren met inspanning; dergelijke houdingen kunnen dan ook kenmerkend voor arbeid genoemd worden. Dat Van Rappard zich, in zijn wens om de inspanningen van de werknemers op Ruimzicht op karakteristieke wijze uit te beelden, liet inspireren door prenten, blijkt duidelijk uit de treffende overeenkomst, die één van de steendraagsters vertoont met de figuur op een prent van Boughton (afb. 30, 31).⁷⁰ Waar geen direct voorbeeld voorhanden was, zocht Van Rappard zelf naar de houding, die het meest karakteristiek was voor de arbeid van zijn figuren. Vooral de houding van de steenvormer, een in de illustraties weinig voorkomend type, is door Van Rappard in verschillende studies uitgeprobeerd. (afb. 32, 33, 34)

Ook Van Gogh vond in de eerste plaats de houding van de steendraagster heel karakteristiek voor de werkzaamheden; hij schreef hierover aan Van Rappard: "dat eene actie zijnde hier zeer expressief en karakteristiek gemotiveerd door 't ensemble".⁷¹ Natuurlijk zijn ook de andere figuren, zoals de bukkende jongen en het zand scheppende meisje, kenmerkend voor het werk op een steenfabriek, maar hun houdingen zijn ook in het algemeen karakteristiek voor de inspanning die met arbeid gepaard gaat.

30
G.H. Boughton, *Landarbeidster in Brabant*, illustratie uit: "Illustrated London News". 3 mei, 1884

31
Anthon G.A. van Rappard, *Meisje met steenvorm* (voorstudie), 1885. Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum





Het door Van Rappard in *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* toegepaste procedé en de wijze van imiteren, rechtvaardigt de veronderstelling dat het hem hier te doen is geweest om het sentiment van het karakter. Het schilderij wordt gekenmerkt door een schilderwijze, die zo ongeveer tegengesteld is aan het impressionisme van een grote groep tijdgenoten. De vormen zijn afgebakend door krachtige contouren en de kleurvlakken onderscheiden zich duidelijk van elkaar.

Ondanks het feit dat het hele tafereel in *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* een lichte en zonovergoten atmosfeer heeft, is alles en iedereen daarin ferm begrensd en zonder moeite herkenbaar, ook de arbeiders en gebouwen op de achtergrond. Volgens de opvattingen van Van Rappard was het dan ook onmogelijk om, wanneer men het uitdrukking geven aan karakter vooropstelde, iets anders dan de lijn als voornaamste middel te hanteren.

Eigenlijk kan van *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* wel gezegd worden dat het schilderij in alle opzichten een demonstratie is van de regels van de kunst, zoals Anthon van Rappard zich die voorstelde. De artistieke kwaliteit ervan bleek echter niet voldoende om het een eigen plaats in de kunstgeschiedenis te doen veroveren. Dat Van Rappards werk toch regelmatig aan de vergetelheid ontrukkt werd, lag niet aan de schilderkunstige verdiensten, die eraan werden toegekend, maar aan de waarde die gehecht werd aan de aard van het onderwerp. In de geschiedenis van de waardering van *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* speelt de vraag naar de betekenis van de voorstelling een belangrijke rol; het volgende hoofdstuk is dan ook aan deze vraag gewijd.

32

Anthon G.A. van Rappard, *Arbeider aan een werkbank* (voorstudie), 1885. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

33

Anthon G.A. van Rappard, *Arbeider aan een werkbank* (voorstudie), 1885. Particuliere collectie

34

Anthon G.A. van Rappard, *Arbeider aan een werkbank* (voorstudie), 1885. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

DE VOORSTELLING: BETEKENISASPECTEN

In de vorige hoofdstukken is de betekenis van *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* in kunsttheoretische zin aan de orde geweest. In dit hoofdstuk wordt nagegaan wat de betekenis is van het feit dat Van Rappard het werk op een steenfabriek als onderwerp voor een schilderij koos: had hij hiermee bepaalde bedoelingen, en zo ja, welke?

In zijn kunstkritieken ging Van Rappard zelden in op de betekenis van de voorstelling van werken die hij besprak. Deed hij dat wel, dan was het hoogstens om te waarschuwen tegen verkeerde interpretatie. De aard van zijn kunstkritiek werd, zoals eerder is opgemerkt, bepaald door de opvatting dat kunst omwille van de kunst bestond; hij toetste kunstwerken in de eerste plaats aan zijn eigen schilderkunstige idealen.

Dat wil niet zeggen, dat het Van Rappard om het even was, welk onderwerp hij schilderde. Zijn voorkeur voor de arbeidende mens komt in zijn oeuvre duidelijk naar voren, is zelfs hoofdthema in zijn werk.

In het geval van *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* levert een verklaring van de voorstelling als zodanig weinig meer op dan de titel al zegt; er is geen sprake van een duidelijk afleesbare boodschap, noch van een literaire of allegorische betekenis. Wel kan de keuze van het thema arbeid in verband gebracht worden met de aandacht, die het fenomeen arbeid op dat moment in de maatschappij voor zich opeiste; deze aandacht weerspiegelde zich vanaf ongeveer het midden van de 19de eeuw ook in de kunst. Wat dit betekenisaspect betreft levert de voorstelling van *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* tal van kunsthistorische problemen op.

Waardering en interpretatie van Van Rappards onderwerpen

De waarderingsgeschiedenis van *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* laat zien dat het accent bij de beoordeling ervan verschoof van de kunstbeschouwelijke aspecten naar de betekenisaspecten in verband met het onderwerp. Iedere tijd heeft z'n eigen bril op, en in de loop van deze eeuw heeft men *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* in toenemende mate willen zien als een uiting van sociale bewogenheid van de maker.

Het is in dit verband veelbetekenend dat zelfs de huidige naam van het schilderij, die uit 1974 dateert, een gevolg is van de hierboven beschreven accentverschuiving. Toen het namelijk voor het eerst geëxposeerd werd, in 1886, was het in de catalogus vermeld als *De steenvormer*.⁷² De huidige naam legt het accent op het werk dat gaande is en geeft beter dan de oorspronkelijke titel weer, wat er allemaal op het schilderij te zien is. De benaming *De steenvormer* suggereert veeleer dat het om een schilderij gaat, waarop een persoon met een bepaald beroep geïsoleerd is weergegeven, zoals b.v. *De schoenlapper* van Tony Offermans en *De pennelikker* van Pieter de Josselin de Jong. Toch drukt *De steenvormer*, als pars pro toto, beter dan *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* uit wat Van Rappards schilderkunstige bedoelingen waren; karaktertekening speelde daarin tenslotte een heel belangrijke rol.

In de besprekingen van de tentoonstelling in 1886 wordt niet gerept van speciale belangstelling van Van Rappard voor het wel en wee van arbeiders. Een in *Het Vaderland* schrijvende criticus veronderstelde dat *De steenvormer* "waarschijnlijk een studie of een carton voor een muurschildering in een of andere fabriek" was; "Zoals het daar hangt", schreef hij, "schijnt het met grove kwast op bordpa-

pier geschilderd".⁷³ De Amsterdamse correspondent van het *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* oordeelde iets positiever: "Den omvang van het stuk zoowel als de bewerking der figuren, getuigt van den ijver en de zorg, door den vervaardiger eraan besteed. Het is een eenvoudig tafereel, doch op verdienstelijke wijze gepenseeld. Vergis ik mij niet, dan is de heer Van Rappard nog een jong schilder; het door hem geëxposeerde belooft echter veel".⁷⁴

Pas in 1913 werd voor het eerst uitvoerig en op niveau aandacht aan Van Rappard besteed. In het blad *Onze Kunst* verscheen toen een aan hem gewijde monografie van de schilderes G.H. Marius, die tegelijk met hem aan de Rijksakademie in Amsterdam had gestudeerd. Volgens haar was bij Van Rappard de figuur hoofdzaak maar "zocht hij toch tegelijk het verband van zijn personen met de omgeving", in tegenstelling tot Josselin de Jong, die zijn figuren "geïsoleerd" en "heroïsch" weergaf.⁷⁵ Uit het feit dat Marius Van Rappard vergeleek met zowel Josselin de Jong als Van Gogh, blijkt dat inmiddels ook Van Rappards onderwerpen de aandacht trokken; daaruit vloeide dan ook direct de vraag voort, vanuit welke belangstelling die schilders de arbeidende mens als thema hadden gekozen. In dit opzicht zag Marius verschil tussen Van Rappard en Van Gogh. In het werk van Van Gogh bewonderde zij "de expressie", "het grootsche sentiment" en "de openbaring van dat menselijke". Dit laatste zocht Van Rappard naar haar mening nooit: "Hij stond zuiver tegenover zijn onderwerp en de arbeider in zijn milieu; de behandeling, de bijkomstigheden, het licht soms, waren, ondanks dat in de teekeningen van blinden, een oog juist door de waarheid zeer pathetisch kan zijn, wel zijn grootste zorg".⁷⁶

In de opmerkingen van Johan de Meester over zijn vriend Van Rappard ligt het accent even anders: "Deze jonker, in welvaart opgegroeid (...), was gelukkig zich op te sluiten in de bedomptheid van Brabantse weversstulpen en 't branden van de zon te delen met werkers en werksters op steenfabrieken".⁷⁷ Duidelijk klinkt in deze woorden de wens door om Van Rappard op een lijn te stellen met Van Gogh, van wie de persoonlijke betrokkenheid bij zijn onderwerpen medebepalend was geweest voor de snelle mythevorming rondom zijn persoon.⁷⁸ In artikelen, die in 1917 en 1931 resp. in de *N.R.C.* en de *Maasbode* verschenen, wordt de vergelijking met Van Gogh die als een rode draad door de waarderingsgeschiedenis van Van Rappard heenloopt, opnieuw gemaakt. In de *N.R.C.* worden de beide schilders over een kam geschoren. Ze zouden eenzelfde mededogen gekend hebben, "ontstaan uit een innige, zelfs heftig-innige gevoelswarmte. Als broeders hebben Vincent van Gogh en Anthon van Rappard gestaard op de levens, welker vertolking zij als een kreet van opstand-in-medelijden hebben geuit".⁷⁹ Veertien jaar later wordt in de *Maasbode* toch weer een verschil geconstateerd. *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* wordt hier typerend genoemd voor Van Rappards "pleinair-schilderingen, die knap zijn van compositie, gevoelig van kleurbehandeling, maar waarin het licht wat droog en blakerend aandoet en de arbeidende figuren weinig activiteit of dramatische beweging vertoonen. Van Rappard beziet de arbeiders met merkbaar mededogen, maar hij geeft geen diepte van ziel, geen fel sociaal protest ook, gelijk Van Gogh".⁸⁰

De meest recente uitspraak over het werk van Van Rappard kent hem weer zonder aarzeling een grote sociale bewogenheid toe. Over Van Rappard en Van Gogh wordt in de flaptekst van de oeuvrecatalogus van Van Rappard uit 1974 vermeld: "Terwijl hun tijdgenoten de pijnloze overgang van de Romantiek naar het even gemakkelijk te verkopen Impressionisme van de Haagse School en Amsterdamse School ondergingen, zochten zij naar wegen om hun



35

Vincent van Gogh, *Zakkendragende vrouwen*, 1881. Pen, potlood en penseel. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

Over een aquarel met hetzelfde onderwerp als deze tekening schreef Van Gogh aan zijn broer Theo: "Heb weer eens gewerkt aan mijnwerkersvrouwen, die zakken kolen dragen in de sneeuw, aquarel. Vooral echter heb ik er een stuk of 12 studies voor geteekend van figuren, en 3 koppen, en ik ben nog niet klaar. In de aquarel heb ik toch geloof ik wel het effect, maar het is mij nog niet groot genoeg van karakter. De werkelijkheid is iets als *Les glaneuses* (de arenleesters) van Millet, streng, dus begrijpt ge dat men niet een effect de neige er van maken moet, 't welk maar een impressie zou zijn, en slechts dan *raison d'être* zou hebben, als 't om 't landschap te doen ware". (brief 242)

diep sociale bewogenheid uit te drukken in kunst van compromisloze kwaliteit".⁸¹

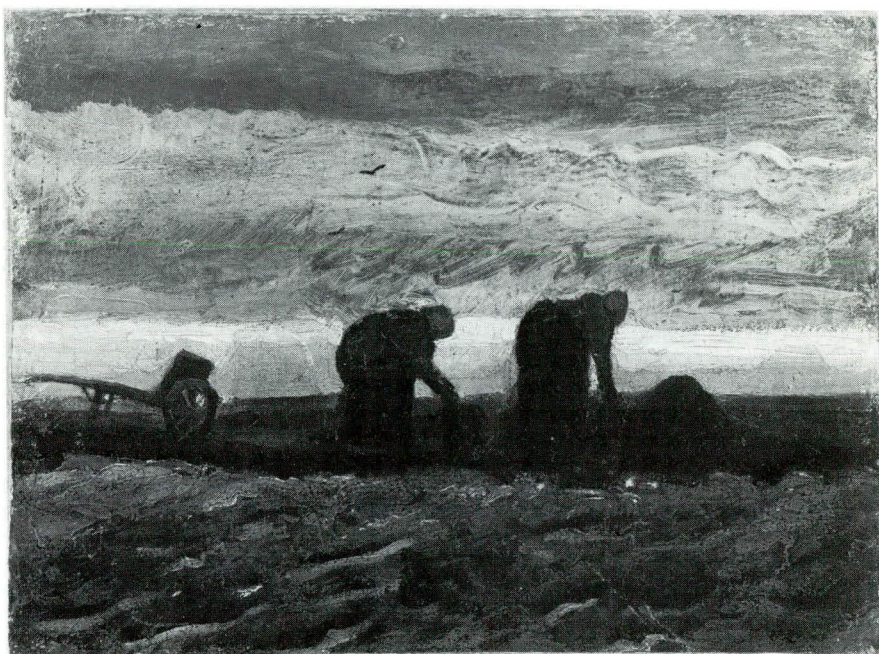
De veronderstelling dat Van Gogh en Van Rappard sociaal bewogen zouden zijn geweest wordt zeker ingegeven door de onderwerpen van hun kunst, maar vooral door de bekendheid met Van Goghs diepe belangstelling voor de slecht bedeelde arbeidende klasse; zijn brieven laten hierover geen twijfel. Hij beschreef hierin o.m. zijn werk als lekenpriester in een Belgische mijnstreek, de Borinage, en zijn diepe ontzag voor de boeren die hij schilderde in Drente en Brabant (afb. 35, 36). Dat hieruit zonder meer volgt dat het ook zijn wens was om met zijn kunst te protesteren tegen de ellende die hij aantrof is minder vanzelfsprekend. Nog minder kan men op grond hiervan zomaar aannemen dat Van Rappard door dezelfde gevoelens werd gedreven. Diegenen die spreken over Van Rappards sociale bewogenheid, doen dit altijd in één adem met die van Van Gogh. Daarmee wordt dan voorbijgegaan aan het feit dat de twee vrienden in vele opzichten van elkaar verschilden.

Alvorens verder in te gaan op de vraag of in het geval van Van Rappard kan worden gesproken van grote sociale bewogenheid, zal nu eerst aandacht worden besteed aan de vraag in hoeverre de omstandigheden voor de arbeiders op steenfabriek Ruimzicht aanleiding konden zijn tot sociale bewogenheid.

Arbeiders op Ruimzicht, de harde realiteit.

Fabrieken waren in de 19de eeuw niet de plaatsen waar arbeidsvreugde hoogtij vierde; dit geldt zeker ook voor de steenbakkerijen. Over de omstandigheden waaronder arbeiders destijds moesten werken, wonen en leven zijn boekdelen vol geschreven. Samenvattend kan erover worden gezegd, dat de ellende slechts overleefd kon worden met behulp van alcohol, liefdadigheid en gebed, in die volgorde.

W.G. van de Hulst, schoolmeester van de Diakonieschool no. 4, aan dezelfde Vaartse Rijn, waaraan Ruimzicht lag, schreef in zijn *Herinneringen van een schoolmeester*: "Zoals in verre tijden om de oude ridderskastelen zich de hutten der horigen groeften, stonden hier de kleine, armelijke éénkamerwoning-



36

Vincent van Gogh, *In het veld*, 1883. Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh

en om de grote velden, waar de stenen gedroogd en verwerkt werden (. . .). 't Hoge huis van de ovenheer troonde in meer of minder luister met zijn tuinen aan de straatweg, of met zijn oude koepels (. . .) aan de waterkant. Die mensen, de werkers, de zwoegers (. . .) waren door inteelt en alcoholmisbruik aan degeneratie toegekomen".⁸²

De hygiënische omstandigheden op de steenplaatsen waren abominabel en vormden een bron van vele, al dan niet besmettelijke ziekten. De cholera-epidemie die in 1866 de gemeente Jutfaas teisterde, begon o.a. op Ruimzicht en maakte vele slachtoffers.⁸³ De lonen, die de mannen in de steenindustrie verdienden, lijken op het eerste gezicht niet zo slecht. Voor Utrecht wordt rond het jaar 1880 een bedrag vermeld van f 0.30 tot 4.50 per dag, terwijl arbeiders in de — vergelijkbare — textielbedrijven per week f 1.80 tot 4.50 verdienden. Voor dit loon echter werkte op de steenbakkerij in de regel het hele gezin, of moest de arbeider andere hulpkrachten onderhouden.⁸⁴ Bovendien was het werk op de steenbakkerijen seizoengebonden, zodat in de wintermaanden niet werd verdiend. Vaak waren de

arbeiders geheel afhankelijk van hun ovenheer. Door het derven van inkomsten in de winter waren ze soms gedwongen geld te lenen van hun baas, dat ze dan de volgende zomer terug moesten betalen. Daar kwam nog bij dat de arbeiders meestal gehuist vest waren op het terrein van de steenbakkerijen in arbeiderswoningen, die eigendom waren van de ovenheer.

Werkdagen van twaalf uur waren in die dagen eerder regel dan uitzondering. Op de steenbakkerijen was het, zoals gezegd, gebruikelijk dat een arbeider met zijn hele gezin werd ingehuurd. Hijzelf vormde de stenen, terwijl zijn vrouw en kinderen assisteerden bij het delven en transporteren van de klei; voor het afdragen en opzetten van de stenen werden voornamelijk kinderen ingezet.

Het is vooral de kinderarbeid, die de steenindustrie van destijds berucht heeft gemaakt (afb. 37, 38). In een studie over kinderarbeid in de vorige eeuw staat over de situatie in Utrecht: "Utrecht 1872: . . . kinderen van acht jaar en ouder moesten daar in het voorjaar en de zomermaanden den ganschen dag werken, Reeds vòòr het krieken van de morgen, des ochtends te drie à vier uur werden zij met veel moeite uit hunnen nachtrust gewekt en naar de steenbakkerijen gezonden, waar zij op hunne bloote voeten

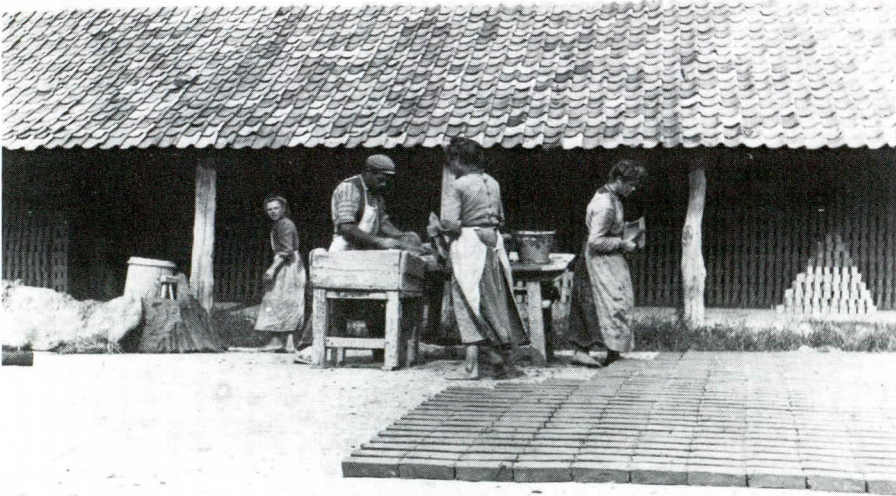
de gansche dag steenen moesten dragen, in drukke tijden dikwijls tot acht à tien uur des avonds".⁸⁵ In 1872 was in de provincie Utrecht meer dan 50% van de kinderen in loondienst werkzaam in de klei-industrie.⁸⁶

Kinderarbeid was één van de weinige sociale misstanden, die al vroeg in de 19de eeuw bedenkingen opriep, in Nederland en daarbuiten. Met name schrijvers en illustratoren van de al eerder genoemde tijdschriften als *The Graphic* en *Illustrated London News* besteedden aandacht aan dergelijke wan-toestanden; *The Graphic* publiceerde in 1871 een serie artikelen, waarin de kinderarbeid in Engelse steenfabrieken werd aangeklaagd.⁸⁷ In ons land was de eerste wettelijke maatregel tegen sociale misstanden een wet op de kinderarbeid, het "kinderwetje" van Van Houten van 1874. Omdat in het wetje zelf al de nodige ontsnappingsmogelijkheden waren ingebouwd door de politieke tegenstanders van A. van Houten en controle op de uitvoering ervan grotendeels achterwege bleef, veranderde er voorlopig niet veel. Zo kon het gebeuren dat een parlementaire enquête in 1886 nog gegevens over kinderarbeid opleverde, die als schokkend en onthullend werden ervaren.⁸⁸

In publicaties uit onze eeuw is *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* vaak gebruikt om het verschijnsel kinderarbeid te illustreren. Meestal moet het schilderij voor zich spreken, soms is het van commentaar voorzien, zoals b.v. in de *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*: "Bij de zware arbeid in de steenbakkersbedrijven langs de grote rivieren maakten ook zeer jonge kinderen en vrouwen lange werkdagen".⁸⁹ De schrijfster van een boek over de geschiedenis van kinderen laat het schilderij de volgende opmerking ondersteunen: "Zeer lange werkdagen, zware lichamelijke arbeid en minimale beloning: het lot van deze kinderen op een steenfabriek".⁹⁰

Het is wel duidelijk dat de arbeidsomstandigheden in de 19de eeuw in 't algemeen en op de steenfabrieken in 't bijzonder, miserabel genoeg waren om sociale bewogenheid teweeg te brengen. Toch blijft het vooralsnog een open vraag of *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* moet worden opgevat als een aanklacht tegen sociale misstanden. Het beeld dat Van Rappard van de werkzaamheden op de steenplaats heeft geschilderd, laat niets zien van de

38
Vormer en zijn helpers, ca. 1900. Sint-Niklaas (België), Koninklijke Oudheidkundige Kring van het land van Waas.



37
Groepsfoto van werklieden in een steenbakkerij, ca. 1900. Sint-Niklaas (België), Koninklijke Oudheidkundige Kring van het land van Waas.



39
Matthijs Maris naar Jean-Francois Millet, *De zaaier*. Ets. 's Gravenhage, Haags Gemeentemuseum

hierboven beschreven wantoestanden. De mannen, vrouwen en kinderen op het schilderij gaan niet zichtbaar gebukt onder hun zware lot; ze vertonen geen duidelijke tekenen van armoede of vermoeidheid, ze lijken eerder vredig en efficiënt te doen wat nu eenmaal gedaan moet worden.

Van Rappard, kunst en sociale bewogenheid

Van Rappard besteedde in zijn kunstkritieken, zoals gezegd, zelden aandacht aan de betekenis van voorstellingen van werken die hij besprak. Naar aanleiding van een ets echter, die Matthijs Maris maakte naar *De zaaier* van Millet (afb. 39), ging hij uitvoerig in op de interpretatie van Millets werk.⁹¹

De Franse schilder Jean Francois Millet (1814-1875) was al tijdens zijn leven – ook in Nederland – een invloedrijk kunstenaar. Hij was één van de eerste 19de eeuwse schilders, die de arbeidende mens een prominente plaats gaven in hun werk. Soms laten zijn schilderijen heel duidelijk zien hoezeer de arbeiders leden onder hun lot; zijn *Rustende wijngaardnier* (afb. 40) toont een totaal uitgebluste, moedeloze figuur, die tijdens de onderbreking van zijn werk alleen nog maar zwijgend, met openhangende mond voor zich uit kan staren. Dit werk werd in de vorige eeuw zelfs tot symbool van de uitgebuide arbeiders.⁹²



40
Jean-Francois Millet, *De wijngaardnier*, ca. 1870. Pastel. 's-Gravenhage, Museum Mesdag.

Op grond van Millets eigen verklaringen echter, moet betwijfeld worden of het inderdaad zijn bedoeling was de uitbuiting van arbeiders aan de kaak te stellen. "Mijn programma", schreef hij, "is de arbeid, want ieder mens is gewijd aan inspanning. 'Gij zult Uw brood verdienen in het zweet uws aanschijns', staat er al eeuwen geschreven; onveranderlijk lot dat zich niet zal wijzigen".⁹³ Millet gaf hiermee aan dat zijn werk een religieuze grondslag had, die in ieder geval destijds niet strookte met protest of aanklacht tegen de door God opgelegde kwellingen van het dagelijks bestaan. De kerk beschouwde menselijk verzet tegen het van bovenaf beschikte lot op dat moment nog als goddeloos.

Van Rappard was kennelijk op de hoogte van Millets standpunt en onderschreef dit. Hij wees erop dat de sombere beelden van Millet, waarmee deze zijn religieus fatalisme tot uitdrukking bracht, soms verkeerd geïnterpreteerd werden. Hij sprak van "... de dwaze beschuldiging als zou hij (Millet) voor 't socialisme propaganda hebben willen maken, iets waaraan hij, de bedaarde, godsdienstige, zich met niets dan met zijne kunst bezig houdende Millet zeker nooit gedacht heeft".⁹⁴ Over *De zaaier* van Millet schreef Van Rappard: "... daar is zo'n diepe weemoed in de stemming, zoo'n weemoed in 't ge-laat van den zaaier dat het ons begrijpelijk voorkomt, dat men in een tijd, toen men overal wat achter zocht, den kunstenaar van revolutionaire en goddelooze neigingen verdacht, omdat men in dezen zaaier een figuur zag, "qui semblaît lancer au ciel des poignées de mitraille, comme pour protester contre la misère du travailleur (die handen vol kogels naar de hemel leek te slingeren, als om te protesteren tegen de misère van de arbeider)". De ellende van de arbeider was volgens Van Rappard in Millets schilderij niet aan de orde. Hij meende beter te weten dan sommige "kwaad willende artisten en critici" hoe deze kunst moest worden benaderd. "Wij, die in dat kunstwerk niets anders zien dan de verheven uitdrukking van eene hoge kunstenaars-ziel, van het werk van een kunstenaar, die, tegen 't donker over 't veld dwalende, den zwoegende landman zijne laatste zaadkorrels zag uitwerpen, de langzame ossen den ploeg voorttrekken en daarna op 't doek bracht wat er in zijn gemoed was omgegaan; wij kunnen genieten en — zwijgen".⁹⁵

Bij het werk van Millet kon Van Rappard zich dus nog enigszins voorstellen dat het dienst kon doen als "vehikel voor andermans protest";⁹⁶ het werk van Mauve en andere meesters van de Haagse School leenden zich in zijn ogen hiervoor nog minder. Ook zij schilderden dikwijls de arbeidende mens, hetgeen voor Van Rappard aanleiding was om Mauve met Millet te vergelijken: " 't Is waar, ook hij geeft ons de arbeidende klasse en wel meestal — en hierin nadert hij den grooten Franschen schilder — dat gedeelte van die klasse, dat een pover bestaan voort-sleept; 't zij dat hij ons een armoedig, gebogen we-vertje laat zien, (. . .), 't zij dat hij in 't eenzame bosch typische houthakkertjes bespied heeft, (. . .), of den armen heiboer, die, na weder heel wat ge-zwoegd te hebben, om aan den armen grond te ont-rukken, wat elders bijna hem niet gegeven wordt, bij moeder de vrouw een kommetje koffie komt halen — altijd is de inhoud van zijn werk wat melancholiek getint, maar het is niet de wanhopige, die alles over-spelende zwaarmoedigheid van Millet (. . .). De menschen die hij (Mauve) ons schildert, leven kalm-pjes hun leven af, berustende in 't geen zij altijd zoo gekend hebben en tot op zekere hoogte nog blij-moedig".⁹⁷ (afb. 41, 42).

De strekking van Van Rappards betoog is duidelijk: wat het onderwerp ook is, er wordt naar zijn mening geschilderd om het schilderen en niet om iets anders als b.v. het uitdrukken van sociale bewogenheid. Bij

42

Anton Mauve, *Interieur van een boer-derijte in Laren*, 3de kwart 19de eeuw. Aquarel. Amsterdam, Rijks-museum



41

Anton Mauve, *Houthakkers met mal-lejan*, 3de kwart 19de eeuw. Aquarel. Amsterdam, Rijksmuseum



het beantwoorden van de vraag wat Van Rappards bedoelingen zijn geweest met het schilderen van *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* is dit een belangrijk gegeven.

Sociaal engagement kon zich in Van Rappards dagen niet alleen manifesteren in beschrijvingen en uitbeeldingen van of protesten tegen wantoestanden, maar ook in heroïsering van de arbeidende klasse, als de pijler waarop het hele maatschappelijke bestel rustte. In dat geval werden in de schilderkunst aan de arbeider de nobele trekken, de stoere lichaamsbouw en de levenskrachtige houdingen toebedeeld, die vroeger voor helden waren gereserveerd. Goede voorbeelden van deze benadering van de arbeidende mens levert het werk van de Belgische kunstenaar Constantin Meunier.⁹⁸ Het merendeel hiervan geeft de arbeiders te zien als helden: stoere, gespierde mannen, verlicht door de gloed van de ovensvuren (afb. 43, 44). Lijdzaam zijn ze allerm minst, maar ook van verzet lijkt geen sprake te zijn; ze maken eerder de indruk van overwinnaars. Mogelijk hangt het heroïsch karakter, dat Meunier zijn arbeiders gegeven heeft, samen met het feit dat de arbeidersbeweging in België krach-

tiger en invloedrijker was dan in Nederland; in 1885 werd hier de eerste arbeiderspartij, de POB, al opgericht. Het werk van Meunier toont de arbeiders in hun solidariteit, van waaruit ook de arbeidersbeweging kon ontstaan.⁹⁹

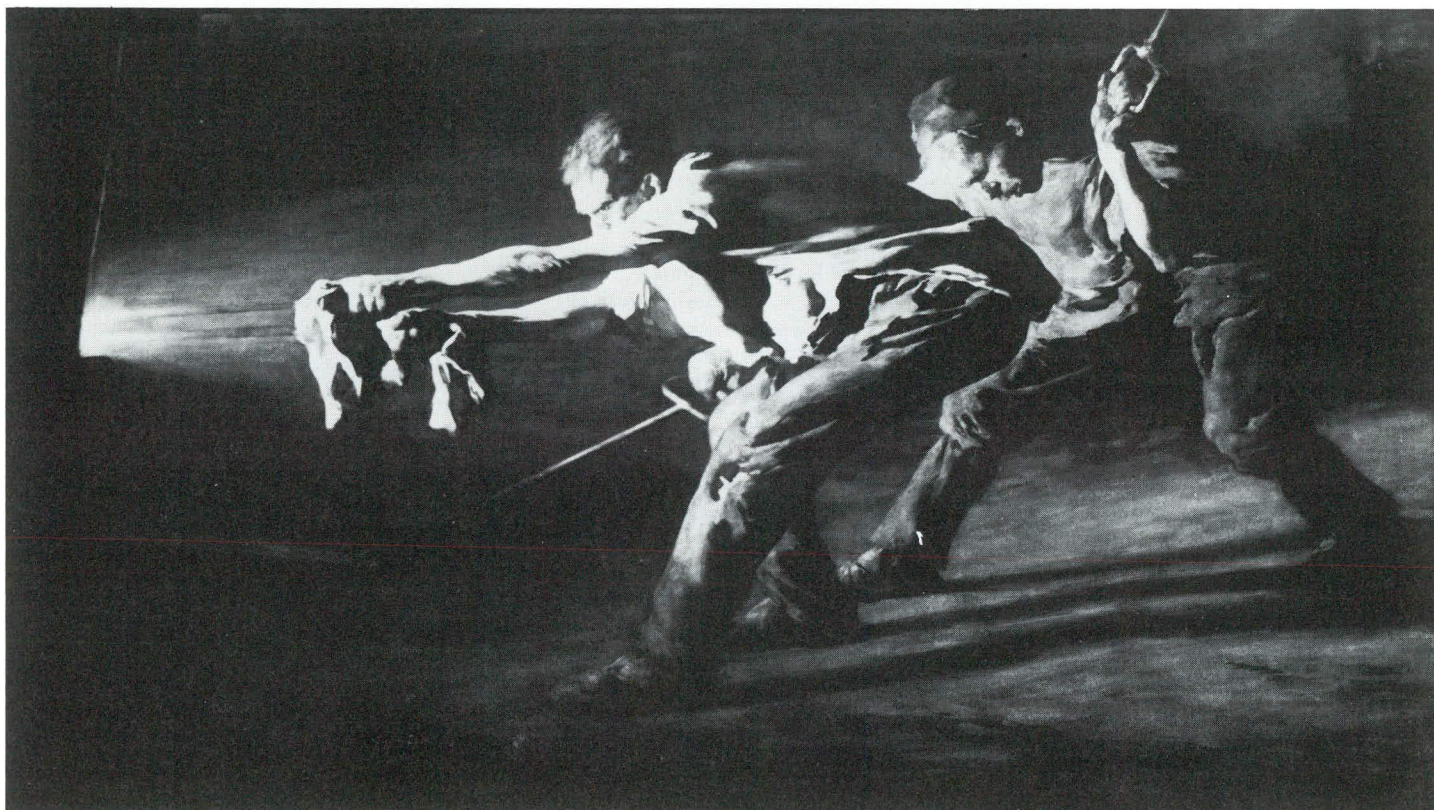
In een poging zijn broer Theo te doen begrijpen hoe *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* er uit zag, schreef Vincent van Gogh: "Wilde men andere schilderijen zoeken die in denzelfden geest zijn, het zou b.v. het werk van Meunier wezen, van wien jij de mijnwerker in Antwerpen zaagt".¹⁰⁰ Wanneer men echter het werk van Meunier naast dat van Van Rappard zet, dan blijkt Van Goghs vergelijking geen gelukkige. Zo'n vergelijking past beter op het werk van Van Rappards vriend Josselin de Jong, die zich rechtstreeks door Meunier liet inspireren (afb. 45). Hierbij moet wel worden aangetekend, dat hij Meunier eerder navolgde vanuit zijn bewondering voor diens dramatische licht-donkere effecten, dan vanuit een gelijksoortig maatschappelijk engagement.¹⁰¹



44
Constantin Emile Meunier. *Mijnwerker met pikhouweel*, laatste kwart 19de eeuw. Aquarel. Brussel, Musée C. Meunier



43
Constantin Emile Meunier, *Drie arbeiders bij een oven*, laatste kwart 19de eeuw. Pastel. Brussel, Musée C. Meunier



45
Pieter de Josselin de Jong, *Fabrieksarbeiders*, 1893. Aquarel. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

In het werk van Van Rappard is van heroïek niets te bespeuren. De keuze van zijn onderwerpen is er ook niet naar. Niet voor niets putte Meunier zijn motieven uit de kolen- en staalindustrie. De werkzaamheden dáár leenden zich heel wat beter voor het uitdrukken van heroïek dan die in de steenfabrieken of katoenververijen. Van Rappard had niet de bedoeling arbeiders als helden weer te geven. Zolang het tegendeel niet bewezen is, moet worden aangenomen dat hij, als tegenstander van het socialisme, de verdeling van de maatschappij in meer en minder fortuinlijke groeperingen een vanzelfsprekendheid vond; wat aan politieke opvattingen doorschemert in zijn kritieken, is liberaal en religieus van aard. In zijn herinneringen aan Van Rappard beschrijft De Meester hem als iemand, die bijzonder gezagsgetrouw was en weinig sympathie had voor verstoorers van de bestaande orde. Het uitbeelden van arbeiders in hun sociale strijd, laat staan als overwinnaars daarvan, zou dan ook hoogstwaarschijnlijk niet gestrookt hebben met Van Rappards maatschappijvisie.

"Il faut être de son temps"

De arbeidende mens is hoofdthema in het werk van Anthon van Rappard. Hij schilderde wevers en spinners, werkzaam in de huisindustrie op het plateland, maar ook arbeiders in grote industrieën als steenbakkerijen en katoenververijen. Bij de keuze en bij de benadering van die onderwerpen ging hij uit van de beginselen, die aan het in Frankrijk geboren Realisme ten grondslag lagen.¹⁰²

"Il faut être de son temps" (men moet van zijn tijd zijn; één van de weinige authentieke uitspraken die van Honoré Daumier bekend zijn) was het belangrijkste credo van de realisten. Dit van zijn eigen tijd zijn kon zowel het kiezen van actuele onderwerpen als een breken met de schilderkunstige traditie betekenen, dikwijls beide tegelijk. Dat hierbij de historieschildering overboord werd gezet, ligt voor de hand, maar ook het verbeelden van eigentijdse onderwerpen door middel van symboliek of allegorie werd afgewezen.

Arbeid was voor de tweede helft van de 19e eeuw een actueel thema bij uitstek. In Frankrijk had vooral de revolutie van 1848 arbeid in het middelpunt van de belangstelling gebracht; maar buiten dat vormde de industriële revolutie, die zich in heel Europa voltrok met alle gevolgen van dien, voldoende aanleiding om arbeid als één van de belangrijkste eigentijdse gegevens te gaan zien.

Rond 1850 werd de arbeidende mens in zijn omgeving dan ook een van de meest geliefde thema's van de realisten. Dit motief werd, nadat het in de schilderkunst lange tijd geen of een ondergeschikte rol gespeeld had, in Frankrijk geïntroduceerd als hoofdmotief door de schilders van de School van Barbizon, met Millet voorop. Zij behandelden dit nieuwe onderwerp met dezelfde ernst en aandacht als hun voorgangers historische taferelen of allegorische voorstellingen behandeld hadden.

Binnen de opvatting, die het Realisme beschouwt als een reactie op de Romantiek,¹⁰³ zou "Il faut être de son temps" niet veel meer inhouden dan een aansporing om de fenomenen van de eigen tijd trouwhartig te documenteren, al dan niet vanuit een zeker maatschappelijk bewustzijn. Bij vroege realisten echter, als Millet, Breton en Bastien-Lepage spelen ook andere drijfveren dan alleen het willen documenteren van het eigentijdse een rol. Millet b.v. gaf zelf, zoals eerder werd vermeld, aan dat zijn werk ook een religieuze achtergrond had en daarin stond hij niet alleen. Deze kunstenaars gaven de arbeidende figuren niet zozeer weer als individuen, maar

meer als typen, in houdingen en situaties, die karakteristiek geacht werden voor bepaalde werkzaamheden; *De zaaier* van Millet is zo'n type: een tijdloze figuur, bezig met een handeling die sinds menscheugenis met dat gebaar geschiedde en die per traditie geladen kon zijn met religieuze implicaties. Ook ander werk van Millet, als b.v. de *Arenleesters*, brengt door de idealisering van de figuren en de zorgvuldige compositie, meer over dan het beeld van een toevallig aangetroffen landelijk tafereeltje; het ging Millet ook om het overbrengen van tijdloze hogere waarden, waartoe arbeid door hem, om religieuze redenen, zeker gerekend werd. Van de *Arenleesters* wordt ook wel beweerd dat het Ruth en Naomi in de velden van Boas voorstelt.¹⁰⁴

Het meegeven van een diepere of hogere betekenis aan eigentijdse motieven was eigenlijk een romantisch gegeven, dat door sommige realisten werd overgenomen.¹⁰⁵ Iemand als Vincent van Gogh was zich van dit feit terdege bewust; hij beschouwde de wens om aan een weergave van de waargenomen werkelijkheid toch die "meerwaarde" te geven, die hij en veel tijdgenoten sentiment noemden, als een romantisch trekje, dat bij de realisten was blijven hangen.

Aan zijn broer Theo schreef Van Gogh hierover: "Een manskop of een vrouwekop is goddelijk mooi nietwaar, goed bedaard bekeken. Welnu, dat *algemeene mooi doen* tegenover elkaar van de tonen in de natuur, men verliest het door pijnlijk letterlijke nabootsing, men behoudt het door herschepping in een kleurengamma *evenwijdig*, maar desnoeds niet precies of lang niet eender aan 't gegevene... Vindt ge dit een gevaarlijk overhellen tot de romantiek, een ontrouw aan "realisme", een "peindre de chic", een meer liefde hebben voor 't palet van den colorist dan voor de natuur, welnu que soit. Delacroix, Millet, Corot, Dupré, Daubigny, Breton, 30 namen meer, vormen zij niet het hart van deze eeuw inzake schilderkunst, en deze allen hebben zij niet *hun wortel* in de romantiek, *al overtroffen zij de romantiek?* De roman en het romantieke is onze tijd, en verbeeldingskracht, sentiment moet men bij 't schilderen hebben. Realisme en naturalisme zijn er niet vrij van gelukkigerwijs".¹⁰⁶

Van Rappard ontleende zijn ideeën over sentiment naar zijn eigen zeggen aan Rodolphe Töpffer, wiens opvattingen geheel aansluiten bij de Romantiek.¹⁰⁷ Deze beweging, die in het begin van de vorige eeuw haar oorsprong had, bleef lang na haar "officiële einde" rond 1840, grote invloed uitoefenen op de kunsten en drong in Nederland eigenlijk pas in het laatste kwart van de 19e eeuw goed door, toen men elders al weer toe was aan de Neo-romantiek en het beginnend Symbolisme.¹⁰⁸

Van de figuren in *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* kan zeker gezegd worden dat ze een tijdloze indruk maken, juist door het feit dat ze bevroren lijken in de voor hun werkzaamheden meest typerende houdingen. Op het eerste gezicht doet de voorstelling wel naturalistisch aan, maar het is verregaand onwaarschijnlijk dat in werkelijkheid alle figuren toevallig tegelijkertijd de voor hun werk meest karakteristieke houding zouden aannemen. De voorstelling heeft niets casueels, integendeel, figuren én omgeving zijn tot in alle details "true to type". Hierin moet een poging van Van Rappard gezien worden om, net als Millet, zijn voorstelling een zekere hoge waarde te geven, die haar zou doen uitstijgen boven de momentopname van een toevallig aangetroffen alledaags tafereel.¹⁰⁹

Men moet van zijn tijd zijn, anno 1885

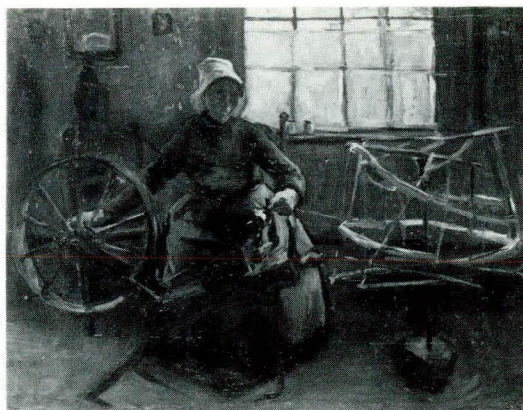
In Nederland waren de schilders van de Haagse School de eersten, die naar buiten trokken om de

arbeidende mens in zijn omgeving op hun doeken vast te leggen. Dat zij daarbij, in tegenstelling tot iemand als Millet, de nadruk legden op het kalme, misschien zelfs wel blijmoedige en genoeglijke van de landelijke realiteit, werd door Van Rappard opgemerkt. Ook hij wilde van zijn tijd zijn, maar legde daarbij uiteindelijk toch het accent enigzins anders. Hoewel ook hij vaak de kleine huisindustrie op het platteland tot onderwerp genomen had (afb. 46), schreef hij in 1886: "De samenleving in dezen tijd biedt zoveel belangrijks aan, zoveel dat nieuw is, dat het werkelijk te betreuren is dat daar niet meer gebruik van gemaakt wordt".¹¹⁰ (afb. 47, 48, 49).

Van zijn tijd zijn betekende voor Van Rappard in de eerste plaats, dat hij met Millet als lichtend voorbeeld, de arbeidende mens tot hoofdmotief van zijn werk maakte. Maar dat verklaart de keuze voor een onderwerp als steenfabriek Ruimzicht nog niet voldoende. Al eerder is opgemerkt dat karakterisering of typering Van Rappards doel was. Ditzelfde werd ook nagestreefd door de door hem bewonderde, en wellicht nog door de Romantiek beïnvloede realisten; het staat de veronderstelling dat Van Rappard veel van zijn eigen "streven" in hun werk herkende. Een ander gegeven dat in die richting wijst, is het feit dat *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* een zgn. plein-air schildering is. Tot de "plein-air" schilderijen werden ook die schilderijen gerekend, die uiteindelijk in het atelier gemaakt werden aan de hand van buiten gemaakte voorstudies.¹¹¹ In Frankrijk was deze werkwijze al tot een hoogtepunt gevoerd door Monet, maar het is typerend voor Van Rappard, dat hij, ook wat dit betreft, weer niet de voorkeur gaf aan de impressionisten, maar aan de vroege realisten, met Millet als centrale figuur. In hetzelfde jaar dat hij *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* in de openbaarheid bracht, in 1886, schreef hij over dit onderwerp: "Open lucht is een ontdekking van den laatsten tijd; wel zien we het hier en daar bij onze oude meesters, en figuur in open lucht is geheel en al van deze dagen. Het kwam van Frankrijk tot ons. Millet gaf er den eersten stoot aan, door zijne figuren in de omgeving te plaatsen, waar zij in hooren en niet het landschap eenvoudig als achtergrond te behandelen . . . Er is hier nog veel te doen, nog veel nieuws te maken; het is een veld, door velen betreden, door weinigen nog grondig bestudeerd; in Frankrijk is het door verscheidenen krachtig aangepakt en de te vroeg gestorven Bastieu-Lepage was een der meest talentvolle aanvoerders".¹¹²

Het is alsof Van Rappard met deze woorden ook het bestaansrecht van zijn eigen, pas gereedgekomen *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* bepleit. Of de onderneming nu geslaagd genoemd mag worden of niet, het is zonder meer duidelijk dat Van Rappard met zijn grootste schilderij geprobeerd heeft een bijdrage te leveren in dat veld, "dat voor velen betreden, door weinigen nog grondig bestudeerd" was.¹¹³

Dat Van Rappards schilderkunstige benadering in *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* in zijn eigen ogen "van zijn tijd" was lijdt geen twijfel. Wat betreft de keuze van zijn onderwerp, ligt de zaak wat ingewikkelder. Steenbakkerij Ruimzicht lijkt op het eerste gezicht een meer eigentijds onderwerp dan de al bijna tot het verleden behorende huisindustrie, die Van Rappard eerder geschilderd had. De steenindustrie was zeker een actueel onderwerp, gezien het feit dat dit een van de belangrijkste en meest gegroeide industrieën was in het Nederland van die dagen; Utrecht telde tientallen steenbakkerijen. Dat de steenindustrie, na een periode van overproductie, in 1885 in een crisis geraakt was en vrijwel stil lag,¹¹⁴ is maar zijdelings van betekenis, want een idee gaat tenslotte aan de uitvoering vooraf. Het is volstrekt niet ondenkbaar, dat de arbeiders op steenfabriek Ruimzicht speciaal voor Van Rappard



46
Anthon G.A. van Rappard, *Spoelenwindende vrouw*, Nuenen, 1884. Utrecht, Centraal Museum



47
Anthon G.A. van Rappard, *Jonge arbeiders aan een spanbok*, 1890-1891. Utrecht, Centraal Museum



48
Anthon G.A. van Rappard, *Het poetsen of krabben van katoenen weefsels*, 1890-1891. Utrecht, Centraal Museum



49
Anthon G.A. van Rappard, *Het wassen van strengen katoen*, 1890-1891. Utrecht, Centraal Museum

kwamen poseren, ook al lag het werk stil. Problematischer is het feit, dat Van Rappards keuze viel op een bedrijf, waar men nog volgens de eeuwenoude handmethode werkte, terwijl er op dat moment in Utrecht ook al gemechaniseerde steenfabrieken waren.¹¹⁵ Voor het uitbeelden van de voor die dagen werkelijk moderne industrie heeft Van Rappard

nooit gekozen. Het blijft dan ook de vraag of hij niet eigenlijk bezig was datgene vast te leggen, dat aan het verdwijnen was. Daar komt nog bij dat niet uitgesloten kan worden, dat de keuze voor juist steenfabriek Ruimzicht mede bepaald kan zijn door het simpele feit, dat Van Rappards neef Alexander hem hier als eigenaar een ongehinderde, zelfs comfortabele toegang kon verschaffen.

Het van zijn tijd zijn, was bij het schilderen van *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* ongetwijfeld Van Rappards voornaamste drijfveer. Maar bekijkt men nauwkeurig wat hij zich, blijkens zijn kritieken, daarbij voorstelt, dan valt hij bij voortdurend terug op werk van kunstenaars, die een kwart eeuw eerder hun topprestaties leverden, de vroege realisten. De "eigen tijd", van nature al een rekbaar begrip, duurde in die dagen zeker langer dan nu en was niet synoniem met wat wij nu modern, of avant-garde noemen. Het is dan ook in deze zin, dat het "van zijn tijd zijn" van *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* begrepen moet worden.

Tenslotte

Aan de talloze vergelijkingen, die gemaakt zijn tussen Van Rappard en Van Gogh kan hier tot slot nog een interessante vergelijking worden toegevoegd. Van Gogh, iedereen weet het, was tijdens zijn leven totaal miskend, Van Rappard was één van de weinigen, die in hem de aanleg tot een groot kunstenaar zagen. Zelf had Van Rappard minder te klagen. Zijn "streven" werd door tijdgenoten wel onderkend, zelfs gewaardeerd; ze waren vertrouwd met de problematiek. Critici bespraken Van Rappards werk welwillend, hij won eens een zilveren medaille op een tentoonstelling in Londen en verkocht wel eens wat.¹¹⁶

Na de dood van beide kunstenaars veranderde er veel. Voor Van Gogh begon een posthume zegetocht, Van Rappard zakte weg in de vergetelheid. Dit verschil in waardering valt met veel voorbeelden en citaten te illustreren, maar wordt waarschijnlijk het best uitgedrukt door harde cijfers: de geschatte waarde van *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* moet met honderd vermenigvuldigd worden om in de buurt te geraken van de geschatte waarde van een piepklein schilderijtje van Van Gogh. Dat er een groot kwaliteitsverschil is tussen de beste werken van Van Gogh en de beste werken van Van Rappard valt niet te ontkennen. De aard van het verschil werd door een criticus in 1931 treffend omschreven: "In den grond gingen wellicht de bedoelingen van deze beide kunstenaars parallel, doch Van Gogh bewoog zich vrij, op den breeden weg en kon zijn armen wijd-uit slaan, Van Rappard bleef op het lijnpad een vracht voorttrekken, die van zijn krachten dikwijls teveel vergde".¹¹⁷

Toch is het werk van Van Rappard om verschillende redenen evenzeer de moeite van nadere studie waard gebleken als dat van Van Gogh. De kunstgeschiedenis is niet alleen de geschiedenis van meesterwerken; ook het werk van "mindere goden" kan veel inzicht verschaffen in de artistieke problemen en idealen van een tijd.

Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht is nooit een meesterwerk genoemd. In de commentaren erop is vaak het bezwaar aangevoerd dat de figuren te weinig aktiviteit vertonen; ook Van Gogh, die de compositie ervan wel mooi vond, miste aktie in het werk.¹¹⁸ De Meester en Haverman prezen de voorstudies voor het schilderij, maar waren niet eens bekend met het uiteindelijke resultaat.¹¹⁹ In de meest recente publicatie over Van Rappard — een oeuvre-catalogus uit 1974 — heeft men voor *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* ook al geen goed woord

over: "De figuren staan te onzeker in de ruimte, hun onderlinge verhoudingen zijn onduidelijk en hun handelingen niet overtuigend"; in deze catalogus wordt tevens gesuggereerd dat "het mislukken" van het schilderij Van Rappard ertoe bracht terug te gaan naar de Rijksacademie.¹²⁰

Ter verdediging van Van Rappard moet toch wel worden opgemerkt dat hij er in elk geval in geslaagd is een goede oplossing te vinden voor de compositische problemen, waarvoor hij zich gesteld zag door zijn wens om de werkzaamheden in de juiste volgorde weer te geven. Bovendien heeft het schilderij een onmiskenbaar eigen stijl, hetgeen tegenwoordig, meer dan in die dagen, mag gelden als een verdienste op zich.

Wat Van Rappard zelf van *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* vond is niet bekend. Wel wist Johan de Meester zich in 1931 nog te herinneren dat hij zelden tevreden was over eigen werk; hij noemde dat zelf zijn "zeur-manie". "Hij had er last en leed van", memoreerde De Meester, "en de zelfhaat werkte weer, die hem kon doen afgeven op zijn uiterlijk, zijn adellijken titel en 't erge — ook té vaak op zijn werk".¹²¹ Een kunstenaar met gebrek aan zelfvertrouwen, vol onzekerheid over eigen werk, dat is het beeld dat De Meester van Van Rappard schetst. "Een zekeren schrikkelijk pedanten Rappard van zekere academie" is Van Goghs verdict, in woede uitgesproken.¹²² Een man die in theorie wist wat hij wilde, maar dit in de praktijk niet kon realiseren, is het beeld dat van Van Rappard ontstaat, wanneer men zijn kritieken en zijn kunst naast elkaar zet.

Van Rappard herkende de waarde van de nieuwe opvattingen in de kunst, onderschreef die opvattingen van harte; maar alleen in voorstudies, waarbij hij onbevangen te werk kon gaan, durfde hij de traditionele regels van de kunst te passeren. Bij meer ambitieuze ondernemingen viel hij terug op die regels en op voorbeelden van anderen. Niettemin kan een zekere moed hem niet ontegenwoordig worden; wat betreft de keuze van zijn onderwerpen was hij af en toe, zeker voor nederlandse begrippen, modern. Dit laatste geldt ook voor Van Rappards kritieken, die een hoog niveau hebben, goed geschreven zijn en in hun principiële benaderingswijze vooruitlopen op de geest van de *Nieuwe Gids*.

Dat *Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht* geen artistiek hoogtepunt is, betekent bepaald niet dat het schilderij oninteressant is. Artistiek meesterschap overwint problemen, zodat het eindresultaat moeiteloos en vanzelfsprekend lijkt. Van Rappards schilderij documenteert niet alleen het werk op een 19de eeuwse steenfabriek, het reflecteert ook, juist door z'n onhandigheid, de worsteling en de ambivalentie van een schilder die tussen de academische traditie en nieuwe schilderkunstige inzichten in stond.

* Voor raad, hulp en suggesties betreffende deze tekst en de tentoonstelling bedanken we de leden van de werkgroep, Eddy de Jongh, Paul van den Akker, Jaap Brouwer, Jos de Meyere, Ellen Muller, Daan Out, John Vesters, alle niet met name genoemde medewerkers van het Centraal Museum, en in het bijzonder Hoos Blotkamp, die de eindredactie van de tekst heeft verzorgd.

1. Geschilderd op doek, 182 x 301,5 cm. *Catalogus der schilderijen*, Centraal Museum, Utrecht 1933, 482, afb. 70.
2. Anthon van Rappard en Vincent van Gogh leerden elkaar in het najaar van 1880 kennen. De vroegst bewaard gebleven brief van Van Gogh aan Van Rappard dateert van 12 oktober 1881, de laatste van september 1885. Voor deze tekst werd gebruik gemaakt van *Verzamelde brieven van Vincent van Gogh*, Amsterdam/Antwerpen 1974 (60e druk). Voor een uitvoerige beschrijving van de vriendschap zie: J.W. Brouwer, "Van Rappard en Van Gogh", *oeuvrecatalogus Anthon van Rappard, companion & correspondent of Vincent van Gogh, his life and all his works*, Amsterdam/Maarsse 1974, 29-39. Deze oeuvrecatalogus is de meest complete studie over Anthon van Rappard en bevat o.a. een biografie en een bibliografie.
3. Omschrijving uit een advertentie in het *Utrechts Provinciaal en Stedelijk Dagblad* van 7 april 1922, waarin de publieke verkoop van de steenbakkerij wordt aangekondigd. De ligging van het terrein kon worden getraceerd met de hulp van de heer F.H. Landzaat, Schalkwijk.
4. Over de ontwikkeling van de steenindustrie in Nederland: J.A. de Jonghe, *De industrialisatie in Nederland tussen 1850 en 1914*, Nijmegen (1976), i.h.b. 206-210.
5. Ibidem, noot 106.
6. Voor informatie over het fabricageproces van bakstenen, zie: P. Chabat, *La brique et la terre cuite*, Parijs 1880. Tevens: Coopmans, *De steenbakker*, Gent 1894. (Vak en Kunstwoorden, nr. 1.)
7. Mededeling van de heer A.J.A.M. Lisan, Loenen aan de Vecht.
8. Alexander C.P.G. van Rappard kreeg de steenbakkerij in zijn bezit in 1877, volgens de akte van boedelscheiding nr. 2855, van 23 januari 1877, opgemaakt door notaris G.H. Hondius van den Broek te Utrecht. Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst.
9. Mededeling van een dochter van Alexander C.P.G. van Rappard, mevrouw Douarière Jhr. P.A. van Eys geb. Jkvr. Ch.L. van Rappard.
10. Volgens een brief van Vincent van Gogh aan zijn broer Theo, *Verzamelde Brieven*, a.w. (noot 2), III, 423.
11. *Catalogus Tentoonstelling van kunstwerken van levende meesters*, Amsterdam 1886, cat. nr. 273, als: "De steenvormer".
12. Zie noot 9.
13. Zie noot 3.
14. *Correspondentie Centraal Museum 1922*, nrs 27 en 58, en *Correspondentie Centraal Museum 1923*, nrs 75, 78 en 197. Volgens een aantekening van januari 1923 van de Utrechtse kunsthandel J.A.A.M. van As, was het schilderij vuil zwart en geel van de oude vernis en vol gaten en barsten. (Zie stamkaart Centraal Museum).
15. Pogingen om te achterhalen of steenfabriek Ruimzicht aan de Vaartsche Rijn in 1885 al over machines beschikte, hebben gefaald.
16. Voor een juiste beschrijving van de werkzaamheden, zoals op het schilderij afgebeeld, werd medewerking verleend door de heer W.J.A. Arntz, Wassenaar.
17. Voor gegevens over zeventien van deze voorstudies: *oeuvrecatalogus Anthon van Rappard*, a.w. (noot 2), nrs. 123 t/m 139. Recentelijk is door de heer J.W. Brouwer, Amsterdam, nog een voorstudie ontdekt: *Meisje met steenvorm*, olieverf op doek, 45 x 25 cm, part. coll.
18. *Verzamelde brieven*, a.w. (noot 2), IV, R 57.
19. *Ouvrecatalogus Anthon van Rappard*, a.w. (noot 2): *De tegelschilders* nrs. 90 t/m 93, *Blinde borstelmakers* nrs. 169 t/m 181, *Katoenververij* Van de Poll nrs. 219 t/m 269.
20. Zie "Synopsis of the life of Anthon van Rappard", *oeuvrecatalogus Anthon van Rappard*, a.w. (noot 2), 11-13.
21. Uit een rede gehouden door Johan de Meester in 1931, t.g.v. de opening van een overzichtstentoonstelling van het werk van Van Rappard in het Utrechtse "Voor de Kunst", gepubliceerd in *De Gids* 3 (1931), 1-5.
22. Van Rappard was lid van de Utrechtse verenigingen *Kunstliefde*, *De Kunstkring* en de *Shelfish-club*; de genootschappen *Arti et Amicitiae* te Amsterdam, *L'Essor* te Brussel, *Pulchri Studio* in Den Haag, en het *Haarlemse Kunst zij ons doel*. Zie noot 20.
23. *Verzamelde brieven*, a.w. (noot 2), IV, R 43.
24. Ibidem, R 7.
25. Ibidem, R 51. Deze brief is de enig bewaard gebleven brief van Van Rappard aan Vincent van Gogh. Van Gogh zond deze terug aan Van Rappard met de woorden:

den: "Uw schrijven ontving ik zooeven — tot mijn verwondering — Ge ontvangt het hierbij terug — na Groete".

26. Ibidem, R 53.
27. "Hoewel zijne (Van Gogh's) heftigheid daar (bedoeld wordt de breuk) ook schuld van was, geloof ik toch dat ik nu niet zóó zou oordelen als toen en althans niet zooveel gewicht zou hechten aan dingen, die mij nu onbeduidend voorkomen, maar toen was de invloed van de Academie nog tamelijk groot bij me". Anthon van Rappard in een brief aan de schilder H.J. Haverman, 12 januari 1891, geciteerd in: G.H. Marius, "Anthon Gerard Alexander ridder van Rappard, 1858-1892", *Onze Kunst*, 23 (1913), 189-205, p. 202.
28. *Verzamelde brieven*, a.w. (noot 2), IV, R 19.
29. Voor kunstgenootschappen en de gang van zaken daar in het algemeen o.a.: H.E. van Gelder, *100 jaar Haagse schilderkunst in Pulchri Studio*, Amsterdam 1947 en G.H. Marius, *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*, Den Haag 1920, i.h.b. 189. Voor informatie over Kunstliefde: J.W.C. van Campen, *Het genootschap Kunstliefde 1807-1947*, Utrecht 1947 en Jan Juffermans, *Met stille trom*, Utrecht 1976.
30. Anthon van Rappard werd tijdens de algemene ledenvergadering van 22 juli 1880 aangenomen als lid van Kunstliefde. *Notulen van het verhandelde in de algemene vergaderingen van het genootschap Kunstliefde*, 31 mei 1858 — 6 juli 1893, Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst, nr. arch. k. 7. Ook de vader van Anthon van Rappard was lid van Kunstliefde, evenals A.C.P.G. van Rappard, de eigenaar van "Ruimzicht".
31. J.W.C. van Campen, *Kunstlievende varia*, Utrecht z.j., p. 124-125.
32. *Notulen Kunstliefde*, a.w. (noot 30), 7 oktober 1885.
33. Voor deze kwestie: Idem, 18 januari 1866; 27 januari 1886 en 8 mei 1886.
34. *Verslag van den Utrechtsen Kunstkring over het jaar 1883-84. Uitgebracht ter Algemeene vergadering van 23 november 1884*, Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst, nr. 6330.
35. *Berijmde notulen van de vergaderingen van de Shelfish-club, 1884-1889*, Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst, nr. 6331 xx.
36. J.D.C. van Dokkum in het *Utrechts Dagblad*, 24 oktober 1915, ter illustratie geeft van Dokkum de inhoud weer van een uitvoering van de Shelfish-club in 1887. Opgevoerd werd de opera *De muzen in de woestijn*: "Een woestijn-vorst, de koning Beschaviamboning, wenscht in zijn rijk de kunsten te introduceren en houdt revue over de verschillende artiesten, die zich komen aanmelden en welke hun theorieën en kunstbegrippen tegen elkander uitspelen". Het gevolg was ruzie en de koning stuurt ze weg met de woorden: "Als ik de kunsten hier invoer in de woestijn, / dan moet de eene richting zoo goed als de andere zijn. / Maar als de kunst de menschen elkander doet haten, / dan wensch ik haar stil in Europa te laten". Voor het programma van deze uitvoering en zeer uiteenlopend ander materiaal betreffende de "Shelfish-club": *Album met tekeningen, inscripties, gelithografeerde convocatiebiljetten enz. betrekking hebbende op den Utrechtsen Kunstkring en de Shelfish-club uit de jaren 1882-1891*, Utrecht, Gemeentelijke Archiefdienst, nr. 6331 x.
37. "Kunstbeschouwing in Kunstliefde", *Utrechts Provinciaal en Stedelijk Dagblad*, 7 april 1886. Zie ook noot 41.
38. *Notulen Kunstliefde*, a.w. (noot 30), 8 mei 1886. Het bestuur van Kunstliefde had reeds twee dagen na publicatie van het gewraakte artikel een advertentie laten opnemen in het *Utr. Prov. en Sted. Dagblad*, (9 april 1886), waarin zij zich distancieerde van de kritiek op de portefeuille van de heer Salomonson te Rotterdam, waar de genoemde aquarellen deel van uit maakten.
39. Ingezonden brief ondertekend door "een lid van het Schilder- en tekenkundig Genootschap Kunstliefde", *Utr. Prov. en Sted. Dagblad*, 19 april 1886.
40. Ingezonden brief ondertekend door "Uw verslaggever", *Utr. Prov. Sted. Dagblad* van 21 april 1886. Uit de notulen van Kunstliefde (zie noot 38) blijkt dat Van Rappard de verslaggever in kwestie is!
41. Artikelen in het *Utr. Prov. Sted. Dagblad* waarin het werk van leden van Kunstliefde, waaronder dat van Van Rappard zelf, wordt besproken (26 november 1884 en 26 november 1885) werden niet bij het onderzoek betrokken, evenals artikelen die inhoudelijk, ook al is dat in geringe mate, verschillen van het merendeel van de kunstkritische bijdragen in genoemde krant. De artikelen die onmiskenbaar van Van Rappard zijn, verschenen op de volgende data: 24 december 1883 ("Tentoonstelling in Kunstliefde"); 3 februari 1884, 3 maart 1884, 28 maart 1884; 24 december 1884; 4 januari 1885, 25 januari 1885, 5 maart 1885; 6 januari 1886, 27 januari 1886, 1 maart 1886, 7 april 1886. Voor december 1883 en ná april 1886 komen er in het *Utr. Prov. Sted. Dagblad* geen artikelen voor onder het hoofdje "Kunstbeschouwing in Kunstliefde". De artikelen van 28 maart 1884 en 27 januari 1886 zijn al eerder aan Van Rappard toege-

schreven. Zie: J. Vis, "Anthon van Rappard, 1858-92", *oeuvrecatalogus Anthon van Rappard*, a.w. (noot 2), p. 20.

42. *Utr. Prov. Sted. Dagblad*, 1 maart 1886, Kunstbeschouwing portefeuille kunsthandel Goupil.
43. P.E. Knabe, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätclassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf 1972, i.h.b. 434.
44. M.C. van den Toorn, "Sentimentaliteit als grootheid in de literaire terminologie", *De nieuwe taalgids*, 57 (1964), 260-271. W. van den Bergh, *De ontwikkeling van de term "romantisch" en zijn variaties in Nederland tot 1840*, Assen 1973, i.h.b. 127, noot 186. E. Erämetä, *A study of the word "sentimental" and of other linguistic characteristics of eighteenth century sentimentalism in England*, Helsinki 1951.
45. Van den Toorn, a.w. (noot 44), 270-271.
46. "Sentiment! een woord dat veel gebruikt wordt tegenwoordig, teveel zelfs, van daar dat het door velen niet begrepen en bespot wordt. En toch wordt er met dat woord iets bedoeld wat in een kunstwerk van den eerste vereischten is, wil het dien naam waardig zijn". *Utr. Prov. Sted. Dagblad*, 1 maart 1886, Kunstbeschouwing portefeuille kunsthandel Goupil.
47. C. Blotkamp, "Art Criticism in De Nieuwe Gids", *Simiolus* 5 (1971), 116-136, i.h.b. 117.
48. *Utr. Prov. Sted. Dagblad*, 24 december 1883. Bespreking van een tentoonstelling in Kunstliefde.
49. Idem, 3 februari 1884, kunstbeschouwing portefeuille *Arti et Amicitiae*.
50. Idem, 24 december 1884, Bespreking van een tentoonstelling in Kunstliefde.
51. *Verzamelde brieven*, a.w. (noot 2) IV, R 19.
52. *Utr. Prov. Sted. Dagblad*, 28 maart 1884, kunstbeschouwing portefeuille kunsthandel Goupil.
53. R. Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou essai sur le beau dans les arts*, Parijs 1858. Voor meer informatie over Töpffer: L'Abbé Relave, *La vie et les oeuvres de Töpffer*, Parijs 1886. Voor een bespreking van de *Menus propos*: Th. Gautier, "Rodolphe Töpffer et ses menus propos. Du beau dans l'Art" (*Petite Collection Rodolphe Töpffer*, Genève 1943).
54. *Utr. Prov. Sted. Dagblad*, 24 december 1883. Bespreking van een tentoonstelling in Kunstliefde. Van Rappard citeert hierin uit Töpffer, a.w. (noot 53), p. 10.
55. "L'art, je ne puis, vulgaire, te le faire voir ni toucher. C'est déjà le dégrader que de lui chercher une figure; il n'a que les attributs: puissance, liberté, infini". Töpffer, a.w. (noot 53) p. 140. De passages over de personificaties van het procédé en de imitatie zijn parafrasen van het door Töpffer geschreven op p. 139.
56. "Le procédé on le voit; l'imitation, on la voit; mais l'art, qui est soufflé, sentiment, pensée, comment le verrait-on?" *Utr. Prov. Sted. Dagblad*, 24 december 1883. Bespreking van een tentoonstelling in Kunstliefde.
57. "Les formes, dans la nature, sont toutes en rapport direct avec leur objet ou leur fin; c'est ce rapport qui en constitue le caractère (...). Une fois saisi par la pensée de l'artiste, et senti par lui d'une façon plus ou moins heureuse, mais passe inévitablement dans son imitation, et il s'y révèle par ce charme particulier auquel nous donnons le nom d'expression. L'expression est donc la mesure, non pas de la forme réelle du modèle, mais du sentiment particulier de l'artiste, dont cette forme est l'occasion". Töpffer, a.w. (noot 53), p. 133.
58. Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Parijs 1880. Van Rappard kende dit boek. Hij citeert het in een artikel in het *Utr. Prov. Sted. Dagblad*, 28 maart 1884, kunstbeschouwing kunsthandel Goupil. Mogelijk heeft hij het boek geleend van Vincent van Gogh die het hem als zodanig aanbood: *Verzamelde brieven*, a.w. (noot 2) IV, R 47-48. Hierop wordt gewezen in: B. Welsh-Ovcharov, *Vincent van Gogh: his Paris period, 1886-1888*, Alphen a/d Rijn (diss. Utrecht) 1976, p. 65.
59. "Ces maîtres par excellence furent préoccupés avant tout de l'element moral en soi: de l'expression. (...) Toute expression leur était bonne, dès qu'elle était bien agencée dans ses lignes, dès que les masses en étaient pondérées et bien écrites, et ils se promettaient de la rendre expressive par le caractère des formes, par le langage du dessin, le choix du contour". (cursivering van de auteurs) Ch. Blanc, a.w. (noot 58), p. 516.
60. Ibidem, p. 66; "Le dessin est supérieur à la couleur, parce qu'il peut exprimer sans elle toutes les pensées". Zie ook: E. van Uiter, "Vincent van Gogh en Paul Gauguin: a creative competition" *Simiolus* 9 (1977), 149-168, i.h.b. 158-159.
61. Töpffer, a.w. (noot 53), p. 63; "Les parties les plus relevées de l'art sont celles qui reproduisent, dans l'homme ou les êtres animés, le caractère, l'expression de l'âme, les mouvements du coeur; (...) Or, c'est le trait par-dessus tout qui imite ces choses". Gautier is het in deze niet met Töpffer eens. Hij schrijft: "M. Töpffer tire une conclusion qui nous semble manque de justesse, savoir: que la ligne est au-dessus de tout, que plus l'art s'élève, moins il a besoin de l'effet et de la couleur". Gautier, a.w. (noot 53), p. 35.

62. *Utr. Prov. Sted. Dagblad*, 3 februari 1884, kunstbeschouwing portefeuille *Arti et Amicitiae*. Van Rappard zelf was van 26 september 1876 tot maart 1879 en van oktober 1886 tot mei 1888 leerling van de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam vlg. oeuvrecat. *Anthon van Rappard*, a.w. (noot 2), p. 11-13. Aan de Rijksacademie was overigens minder sprake van een school, zoals Van Rappard dat schrijft, dan van een richting, die sterk onder invloed stond van A. Allebé en Alberdingk Thijm. Zij hechtten grote waarde aan een voltooide, afgewerkte vorm. Zie: A.M. Hamacher, *Amsterdamsche Impressionisten en hun kring*, Amsterdam (1941); G.H. Marius, *De Hollandsche Schilderkunst in de negentiende eeuw*, 's-Gravenhage 1920, i.h.b. 196 e.v.; J. Willink, "De Rijksacademie en de ideologie van de 'vrije kunst'", *Kunsthistorische Schrijften* 2 (1979), i.h.b. 23.
63. *Utr. Prov. Sted. Dagblad*, 28 maart 1884, kunstbeschouwing portefeuille kunsthandel Goupil. Van Rappard refereert hier aan een nieuwe stroming in de schilderkunst, het *caractérisme*. Hij schrijft daarover: "t is een nieuw woord in de schilderkunst, uitgevonden door dien kunstenaar (J.F. Raffaëlli), die er binnenkort een boekje over uitgeven zal, als we 't wel hebben!" Zie voor *caractérisme*: A. Alexandre, *J.F. Raffaëlli. Peintre, graveur et sculpteur*, Parijs 1909, p. 98; *Verzamelde brieven*, a.w. (noot 2) III, 416, 417; E. van Uiter, "Anthon van Rappard, het artistiek zwakkere broertje van Vincent van Gogh", *Vrij Nederland*, 35 (1974) p. 23.
64. *Utr. Prov. Sted. Dagblad*, 5 maart 1885, kunstbeschouwing portefeuille *Boussod, Valadon et Co*.
65. Voor de invloed van tijdschriftillustraties op het werk van Anthon van Rappard: J.L. Siesling, "Van Rappard and the art of the illustration" oeuvrecat. *Anthon van Rappard*, a.w. (noot 2), 40-50. Over Engelse tijdschriftillustraties in het algemeen: S. Houfe, *The dictionary of British bookillustrators and caricaturists. 1800-1914*, London 1978, i.h.b. het hoofdstuk "Social Realism 1850-1890".
66. *Verzamelde brieven*, a.w. (noot 2) IV, R37.
67. Siesling, a.w. (noot 65), p. 44, 45.
68. J. de Meester, "Vincent van Gogh, Tentoonstelling van 'Kunst aan het Volk'", *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 9 januari 1915.
69. H.J. Haverman, *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 24 november 1892, n.a.v. de "Tentoonstelling van nagelaten werken, studies en teekeningen van A.G.A. van Rappard", in de Haagse Kunstkring, 1892.
70. Siesling, a.w. (noot 65), p. 48.
71. *Verzamelde brieven*, a.w. (noot 2) IV, R57.
72. Tent. cat. *Amsterdam*, a.w. (noot 11).
73. EGO (wrsch. A.C. Loffelt), *Het Vaderland*, 3 oktober 1886.
74. "Amsterdamsche brieven", *Utr. Prov. Sted. Dagblad*, 10 oktober 1886.
75. G.H. Marius, a.w. (noot 27), p. 194.
76. *Ibidem*, p. 195.
77. J. de Meester, a.w. (noot 21).
78. "Want dit onderscheidde hem (Van Rappard) en Van Gogh van de meeste der tijdgenoten en voorgangers, dat zij niet om het picturele den mensch wilden uitbeelden, maar in hun wezen en arbeid". J. de Meester, *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 21 mei 1931.
79. *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 12 januari 1917, n.a.v. de Tentoonstelling van Teekeningen van A.C.A. Ridder van Rappard, in kunsthandel W. Walrecht, Den Haag, 1917.
80. *De Maasbode*, 20 mei 1931.
81. "While their contemporaries were undergoing the painless transition from Romanticism to the equally easy-to-sell Impressionism of the Hague and Amsterdam schools, they were looking for ways to express their deep social commitment in art of uncompromising quality". Ouvrecat. *Anthon van Rappard*, a.w. (noot 2).
82. W.G. van Hulst, *Herinneringen van een schoolmeester*, Kampen z.j.
83. J. Schut, "De cholera-epidemie van 1866 en 1867 in Jutphaas en Vreeswijk", *Historische Kring Nieuwegein* 1 (1979), 2-13.
84. J.A. de Jonge, a.w. (noot 4), noot 99. W.N. Schilstra, *Vrouwenarbeid in landbouw en industrie in Nederland in de tweede helft der 19e eeuw*, Amsterdam 1940, p. 17, 24, 25.
85. Geciteerd in cat. tent. *Kinderarbeid van omstreeks 1800 tot 1914*, Museum voor Industriële Archeologie en Textiel, Gent 1979.
86. I.J. Brugmans, *De arbeidende klasse in Nederland in de 19e eeuw 1813-1870*, Utrecht/Antwerpen 1970, p. 96.
87. "The brickyards of England", *The Graphic*, 27 mei 1871. Voor de rol die de fotografie speelde bij het vastleggen en aanklagen van sociale misstanden, zie: "Visuele vertolking van het maatschappelijk leven", *Fotografie in Nederland 1839-1920*, Den Haag 1978, 51-57.
88. I.J. Brugmans, a.w. (noot 86), 223-244.
89. *Algemene geschiedenis der Nederlanden. Nieuwste tijd*, Haarlem 1977, dl. 12, p. 163.
90. V. Voss, *Iene miene mutte . . . Kinderen van alle tijden*, Haarlem 1978, p. 129. Verder siert een afbeelding van het schilderij de omslag van J.C. Vleggeert, *Kinderarbeid in de negentiende eeuw*, Haarlem 1978 en komen reproducties o.a. voor in: J. en A. Romein, *De lage landen bij de zee. Een geschiedenis van het Nederlandse volk*, Amsterdam 1977; *Achtentwintig miljoen Nederlanders en de lagere school* (geïllustreerd verzamelwerk in 15 afleveringen), afl. 15, Amsterdam 1977; J. de Rek, *Koningen, Kabinetten, Klompenvolk*.
91. *Utr. Prov. Sted. Dagblad*, 4 februari 1886, kunstbeschouwing in *Arti et Litteris*. Zie ook: Cat. tent. *Matthijs Maris*, Haags Gemeentemuseum 1975, nr. 130.
92. P. Hielscher, "Von volkommen Ausdruck des Elends zum Bezwingen der Welt, cat. tent. *Arbeit und Alltag. Soziale Wirklichkeit in der Belgischen Kunst 1830-1914*, neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1979, 221-229, i.h.b. 228.
93. "Ma programme, c'est le travail, car tout homme est voué à la peine du corps. Tu vivras à la sueur de ton front, est-il écrit depuis des siècles! destinée immuable qui ne changera pas!", A. Sensier, *La vie et l'oeuvre de J.F. Millet*, Parijs 1881.
94. *Utr. Prov. Sted. Dagblad*, 4 januari 1885, kunstbeschouwing portefeuille *Pulchri Studio*.
95. *Utr. Prov. Sted. Dagblad*, 4 februari 1886, kunstbeschouwing in *Arte et Litteris*.
96. R.L. Herbert, "City vs. country: The rural image in French painting from Millet to Gauguin", *Artforum* 8 (1970), 44-55, i.h.b. 48.
97. *Utr. Prov. Sted. Dagblad*, 4 januari 1885, kunstbeschouwing portefeuille *Pulchri Studio*. Een interessante vergelijking tussen het werk van Mauve en Millet wordt gemaakt door E.P. Engel. Engel ziet in de grotere nadruk die Mauve legt op de countour in de jaren zeventig een verwantschap met het werk van Millet en verklaart deze ontwikkeling uit het contact dat Mauve had met de leerlingen van de Amsterdamse Academie waar de belangstelling voor het werk van Millet volgens Engel sterk op de voorgrond stond. E.P. Engel, *Anton Mauve (1838-1888)*, Utrecht 1967 (Utrechtse kunsthistorische studiën 9), i.h.b. 56, 74, 84.
98. Cat. *Constantin Meunier*, Museum Constantin Meunier, Brussel z.j. Meunier maakte overigens niet alleen heroïsche afbeeldingen van arbeiders. Zijn beeldje *de Mijnwerker* (cat. tent. *Arbeit und Alltag*, a.w. (noot 92), afb. 22, p. 26) lijkt rechtstreeks geïnspireerd te zijn op Millets *Rustende Wijngaardenier*.
99. P. Hielscher, a.w. (noot 92). Zie ook: K. Schrenk, "Industriedarstellungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts und Aspekte ihres gesellschaftlichen Charakters, ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Industriebildes in der bildenden Kunst", *Kritische Berichte* 3 (1975), 13-31; F.D. Klingender, *Art and the Industrial Revolution*, St. Albans 1975.
100. *Verzamelde brieven*, a.w. (noot 2), III, 421.
101. Pieter de Josselin de Jong, die naast afbeeldingen van arbeiders portretten vervaardigde van o.a. de leden van het Koninklijk Huis, is nog minder bekend dan Anthon van Rappard. De enige, ons bekende, publicatie over hem is van de hand van: P.A. Haaxman, "Pieter de Josselin de Jong", *Het Schilderboek. Nederlandsche schilders der negentiende eeuw in monographieën door tijdgenoten*, Amsterdam 1899, 241-258.
102. L. Nochlin, *Realism*, Harmondsworth 1971, i.h.b. hfdst. 3. G. Boas, "Il faut être de son temps", *Journal of Aesthetics* 1 (1941), 52-65.
103. R. Rosenblum, *Modern painting and the northern romantic tradition, Friedrich to Rothko*, Londen 1975, i.h.b. 65.
104. L. Nochlin, a.w. (noot 102), p. 118.
105. *Ibidem*, p. 115-117.
106. *Verzamelde brieven*, a.w. (noot 2), III, 429.
107. Zie noot 59.
108. L.R. Furst, *Romanticism*, Londen 1976 (The critical idiom, dl. 2), 66-69, 80-81.
109. "Doch wat hij (Van Rappard) vooral zag: waarom hij zag, wat hij tevens in de oude Spinsters aanschouwde en in de meisjes op de Steenfabriek, het was, wat hij meer vond dan het "schilderachtige", het was die geestelijke indruk, dien de mensch maakt, in zijn bedrijf doorschouwd, als in het voornaamste en het over hem beslissende uit zijn leven". J. de Meester, a.w. (noot 68).
110. *Utr. Prov. Sted. Dagblad*, 1 maart 1886, kunstbeschouwing portefeuille kunsthandel Goupil.
111. L. Nochlin, a.w. (noot 102), 137-150.
112. *Utr. Prov. Sted. Dagblad*, 1 maart 1886, kunstbeschouwing portefeuille kunsthandel Goupil.
113. *Ibidem*.
114. "De steenbakkerijen verkeerden in zeer ongunstige toestand; de voorraad van 1884 bleef voor het grootste gedeelte onverkocht, daar veel minder gebouwd werd en de meer gegoeden weinig lieten werken (. . .). De productie was diengevolge in 1885 veel minder en had niets behoeven te zijn ware het niet dat de fabrikanten er tegen op zagen hun werkvolk af te danken. Toch heeft meer dan een fabriek niet gewerkt en zoo de toestand niet spoedig verandert, zal dat treu-

Colofon

Deze publicatie is de vijfde uit een serie, uitgegeven naar aanleiding van zes aaneensluitende tentoonstellingen in het Centraal Museum, onder de verzameltitel *Een schilderij centraal*. De zes "centrale schilderijen" zijn: het Kruisigingsdrieluik van een anonieme Utrechtse meester uit de 15de eeuw, de Jeruzalemvaarders van Jan van Scorel, de Slapende Mars van Hendrick ter Brugghen, een Stadsgezicht van Pieter Jan van Liender, de Steenbakkerij Ruimzicht van Anthon van Rappard en het Zelfportret met Zwarte Band van Pyke Koch.

De tentoonstellingen zijn voorbereid en de teksten van de bijbehorende publicaties zijn geschreven door leden van een werkgroep – kandidaten in de kunstgeschiedenis – van het Kunsthistorisch Instituut van de Rijksuniversiteit Utrecht, onder leiding van prof. E. de Jongh en in nauwe samenwerking met drs J.A.L. de Meyere, conservator aan het Centraal Museum.

De leden van de werkgroep waren: Mia Asselbergs-Van Ophem, Korine Hazelzet-Van der Linden, Erik de Jong, Annemieke Ouwerkerk, Hans Schopping, Ludger Smit, Louis van Tilborgh en Anet West-Braams.

Eindredactie Hoos Blotkamp

Vormgeving tentoonstelling: Hans Schopping en Ludger Smit

Foto verantwoording:

A. Dingjan, Den Haag 13; A. Frequin, Den Haag 32, 33, 45; Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Brussel 43, 44; Kunsthistorisch Instituut, Utrecht 19, 39; Mauritshuis, Den Haag 40; Oudheidkundige Kring van het Land van Waas, St. Nikolaas 4, 26, 37, 38; Rijksmuseum Amsterdam 6, 9, 12, 17, 29, 30, 32, 41, 42; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo 35; M. Schuyt, Amsterdam 3, 34; Stedelijk Museum, Amsterdam 14, 22, 27, 28, 36; Teylers Stichting, Haarlem 16, 18, 25; Zeeuws Museum, Middelburg 11; Centraal Museum Utrecht 1, 2, 5, 7, 8, 10, 15, 20, 21, 23, 24, 46, 47, 48, 49.

vormgeving Daan Out, Centraal Museum Utrecht
Druk: Drukkerij Elinkwijk, Utrecht

