

HET LANDSCHAP



**Vijf eeuwen meesters
van de landschapsschilderkunst
uit de collectie van het
Centraal Museum**

Handwritten text, likely bleed-through from the reverse side of the page. The text is faint and illegible due to the quality of the scan and the nature of the bleed-through.

HET LANDSCHAP

**Vijf eeuwen meesters
van de landschapsschilderkunst
uit de collectie van het
Centraal Museum.**

Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het
Centraal Museum Utrecht
18-12-1992 tot en met 14-2-1993

Sarah van Benthem-Triest
Jelle Bouwhuis
Nicolet Eerens
Cees ten Thije

COLOFON

Auteurs/redactie:

Sarah van Benthem-Triest
Jelle Bouwhuis
Nicolet Eerens
Cees ten Thije

Met bijdragen van:

Joosje de Boer
Frank van den Bosch
Diederik van Bottenburg
Jolanda Hoogervorst
Meta Knol
Onno Maurer
Marie-Jose Raven
Flora van Regteren Altena
Marc Tilro

Vormgeving:

Marieke Berendsen

Druk:

OMI Utrecht

Deze publicatie kwam tot stand dankzij financiële bijdrage van Stichting Art en het Utrechts Universiteitsfonds.

Uitgave van "De Landschapsredactie" i.s.m. Centraal Museum Utrecht
Utrecht, december 1992

© "De Landschapsredactie"

© foto's: Centraal Museum Utrecht

ISBN 90-90005751-X

INHOUD

Voorwoord	2
Inleiding	5
De vijftiende eeuw	6
De zestiende eeuw	10
De zeventiende eeuw	13
Italianisanten	25
De achttiende eeuw	30
De negentiende eeuw	34
De twintigste eeuw	44
Na de oorlog	63
Tot slot	71
Bibliografie	72

VOORWOORD

'Deze uitgave pretendeert niet volledig te zijn' was een passende openingszin geweest, mits het in de bedoeling had gelegen om met dit boekje een compleet beeld van de historie van het geschilderde landschap te schetsen. Dat is, aan de hand van drieëndertig werken uitgesmeerd over ruim vijf eeuwen, een onmogelijke opgave. Deze werken zijn bovendien van Nederlandse oorsprong en komen allen uit de collectie van het Centraal Museum te Utrecht. Voor de zestiende tot en met de achttiende eeuwse schilderkunst betekent dit laatste een extra beperking tot kunstenaars die werkzaam waren in Utrecht. Om die reden ontbreken grote Hollandse meesters als Van Goyen of Van Ruisdael op deze tentoonstelling. Moderne landschapsschilderkunst is daarentegen goed vertegenwoordigd: het aankoopbeleid van het Centraal Museum is wat deze periode betreft op geheel Nederland georiënteerd. Ook het langdurige bruikleen van de Stichting Van Baarenmuseum vormt een welkome aanwinst, waarvan gretig gebruik is gemaakt voor de tentoonstelling.

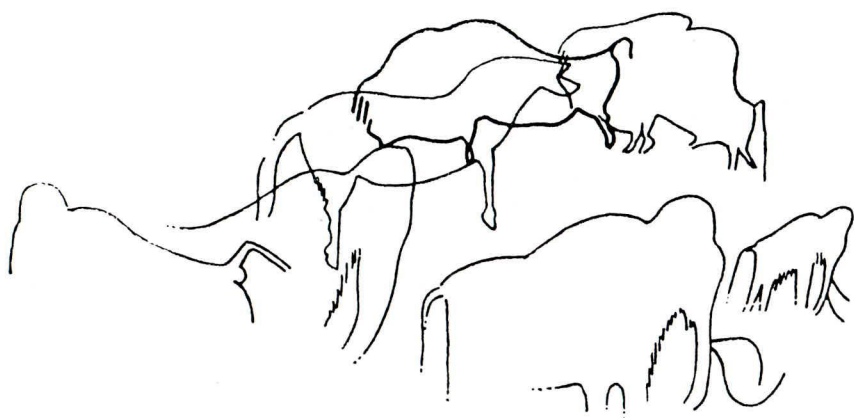
Bovengenoemde tekortkomingen maken het niet zinvol een compleet kunsthistorisch beeld te geven van de Nederlandse landschapsschilderkunst - afgezien van de vraag of zoiets überhaupt zou kunnen. Deze tentoonstelling poogt dan ook om inzicht te geven in de ontwikkeling van het landschapsschilderij als gevolg van een voortdurende verandering van interesses, van zowel kunstenaar als kunstminnend (en vooral kunstkopend) publiek. De functie van het landschap, als zelfstandig schilderij of als onderdeel van een meer omvattend werk, verandert in de loop der tijden. En daarmee wisselt automatisch de intentie ervan.

Deed de kunstenaar een - al dan niet geslaagde - poging tot weergave van de visuele werkelijkheid? Of is zijn landschap juist een uitbeelding van een andere, bijvoorbeeld religieuze, orde? Het zijn dit soort vragen waarop de tekst antwoord wil geven. De drieëndertig tentoongestelde werken zijn als uitgangspunt gebruikt voor, en dienen als leidraad bij, de nu volgende uiteenzetting.

Aan deze tentoonstelling is een lange periode van voorbereiding voorafgegaan. Het Centraal Museum bood enkele enthousiaste studenten de mogelijkheid een expositie samen te stellen: het project was geboren. Al snel viel de keuze op het thema 'landschap'. Daarna volgden er nog de nodige struikelblokken, en bleef de inhoudelijke opzet lange tijd onbepaald. Aanvankelijk werd gekozen voor een catalogus waaraan zo'n dertien personen hun bijdrage zouden leveren. De bijdragen kwamen, maar deze opzet van onafhankelijke 'entries' maakte uiteindelijk plaats voor een doorlopend verhaal: dit boek.

Wij danken Marja Bosma en Jos de Meyere van het Centraal Museum voor de door hen geboden mogelijkheid en begeleiding waardoor dit project tot een goed einde is gekomen. Inemie Gerards-Nelissen van de Universiteit Utrecht danken wij voor haar onvoorwaardelijke medewerking, en Jan van Adrichem en Saskia de Bodt voor hun opmerkingen en aanvullingen van inhoudelijke aard.

Sarah, Jelle, Nicolet, Cees
(" De landschapsredactie")





INLEIDING - OORSPRONG EN DEFINITIE

Aandacht voor de natuur is nooit afwezig geweest in de schilderkunst. Het prilste begin van de kunsthistorie, de grottekeningen uit het stenen tijdperk, geeft daar al blijk van. Maar de in deze grotten afgebeelde motieven uit de omgeving vormen nog geen landschap. Het zijn de oude Grieken die voor het eerst de aandacht vestigen op de landschapsschilderkunst in de tegenwoordige zin van het woord. Dat wil zeggen: het afbeelden van een (ver)gezicht op een min of meer natuurlijke omgeving, al dan niet gefantaseerd. Over het hoe en waarom van het ontstaan ervan is weinig bekend.

Na de Romeinse tijd verdwijnt de landschapsschilderkunst.

Op basis van klassieke bronnen komt zij, in het Italië van de vroege renaissance, tot een heropleving. Althans, in theorie. De praktische invulling is een aangelegenheid van noordelijker gelegen streken geweest. Met name de opkomst van de burgerlijke stand in deze regio leidt tot een vraag naar schilderkunst die niet alleen puur religieus is. De burgerbevolking interesseert zich ook voor de materiële aspecten van het leven, voor de zichtbare wereld om hen heen. Daaronder valt het landschap, dat zich dan langzaam maar zeker een plaats verwerft in de noordelijke schilderkunst.



1

Nederlands meester

Memorietafel voor Raes van Haemstede

ca. 1435-1440

olieverf op paneel, 63,5 x 77,1 cm
ongesigneerd, ongedateerd

Heer Raes van Haemstede sneuvelde in 1426 tijdens de slag bij Brouwershaven. De memorietafel (gedenkteken ter ere van een overledene) is waarschijnlijk gemaakt in opdracht van zijn schoonzoon Bloys van Treslong, die hier met zijn vrouw naast Raes van Haemstede is afgebeeld. Zij worden door St. Joris, in wapenuitrusting, bij Christus aanbevolen. Aan de andere zijde van Christus knielt vrouwe Van Haemstede en twee van haar kinderen. Deze twee dochters zijn geportretteerd omdat er één non was, herkenbaar aan haar habijt, en de andere, gezien haar kleine figuur en de rozenkrans, waarschijnlijk op jonge leeftijd stierf. Deze groep wordt terzijde gestaan door de Heilige Elisabeth van Hongarije.

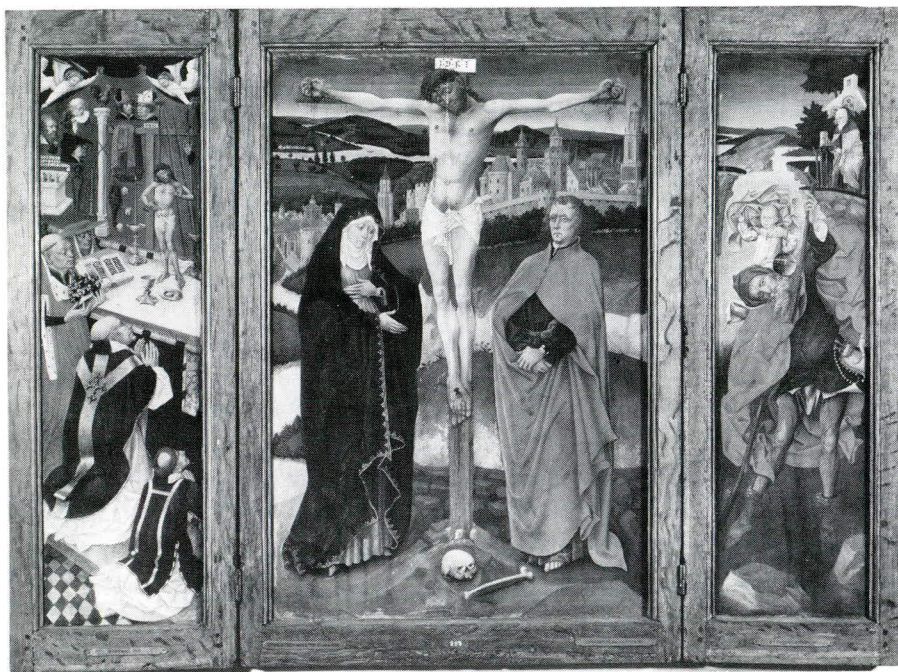


DE VIJFTIENDE EEUW - HET LANDSCHAP ALS DECOR

In de late middeleeuwen staat het leven nog grotendeels in het teken van de religie. Men ziet de wereld, en alles wat daarop voorkomt, als een onderdeel van Gods schepping. Dat geldt ook voor de natuur die op schilderijen wordt afgebeeld, ondermeer in de vorm van een landschap. Dat landschap is nooit onderwerp op zichzelf, maar altijd bijzaak of achtergrond van een portret of een religieuze voorstelling.

1 De memorietafel met daarop Christus als 'Salvator Mundi' (redder van de wereld) is een combinatie van een groepsportret en heiligenafbeelding, met als decor een landschap. De figuren zijn door een goudkleurige vloer apart gezet van de groene heuvels op de achtergrond. Het vredige en serene landschap past bij de ingetogen stemming van de voorstelling.

Links aan de horizon is een gefantaseerde afbeelding van het heilige Jeruzalem te zien. Vaak zijn elementen van landschappen op middeleeuwse voorstellingen ontleend aan de bijbel, zoals de dieren en bomen uit het paradijs of de tempel van Salomon. Ook kerken en (heilige) steden, met name Jeruzalem, zijn geliefd beeldmateriaal dat wordt samengevoegd tot een gefantaseerd totaal. De kunstenaars laten zich daarin leiden door de traditie.



2

Utrechts meester

**Drieluik met Christus aan het kruis, de Gregoriusmis en
St. Christophorus**

ca. 1460

olieverf op paneel, middenluik 85,2 x 56 cm, zijluiken 85,2 x 27,9 cm
ongesigneerd, ongedateerd

Het grootste deel van het middenpaneel is bestemd voor Christus aan het kruis, geflankeerd door Maria en Johannes de Evangelist. Op het linkerluik is paus Gregorius afgebeeld, tijdens de mis waarin Christus verschijnt als Man van Smarten. Het rechterluik toont Sint Christophorus, het Christuskind over de rivier dragend. De buitenzijden van de panelen laten de verkondiging van de heilige boodschap door aartsengel Gabriël aan Maria zien, geschilderd in grijstinten (grisaille).

De datering wordt afgeleid van de situatie waarin twee Utrechtse kerken zich op dat moment bevinden; de typische toren van de Buurkerk was reeds in 1457 voltooid. Het romaanse schip van de Dom, hier nog te zien, werd in 1467 afgebroken.

2 Op het middenpaneel van het Utrechtse drieluik bevindt zich eveneens een voorstelling van een stad. Bedoeld wordt het hemelse Jeruzalem, maar een gedeelte van de weergegeven architectuur heeft betrekking op de stad Utrecht. Geheel rechts is de Domtoren te herkennen, met het gotische koor en het oude romaanse deel van de kerk. Van het na 1467 gebouwde gotische dwarsschip is nog niets te zien. Naast de Dom bevinden zich de torens van de St. Pieterskerk en de St. Paulusabdij. Geheel links valt de Buurkerk te onderscheiden, waarvan de toren in 1457 haar typische bekroning kreeg. De huizen met de blauwe daken zijn gefantaseerd.

De stad staat in een heuvelachtig landschap met kronkelende rivieren. De voorgrond is schetsmatig opgezet, het vergezicht daarachter juist gedetailleerd. De horizon ligt hoog boven de hoofden van de figuren, zodat er veel ruimte is om details weer te geven. Ondanks deze realistische details vormt het geheel geen natuurlijk landschap; zo is het verschil in de weergave van water en van aarde minimaal, het perspectief is niet correct toegepast en de kleuren zijn vooral decoratief. Dit soort schilderijen worden daarom wel 'primitief' genoemd.



3

Jan van Scorel

Schoorl, 1495 / 1562, Utrecht

Drieluik met de Intocht van Christus in Jeruzalem, leden van de familie Van Lochorst en beschermheiligen (Het Lochorst-drieluik)
ca. 1526

olieverf op paneel, middenpaneel 79 x 146,8 cm

zijluiken 81,5 x 65,5 cm (afgebeeld op p. 12)

ongesigneerd, ongedateerd

DE ZESTIENDE EEUW - RENAISSANCE VAN HET LANDSCHAP

In de loop van de zestiende eeuw wordt het verhalende gedeelte met de figuren op een meer natuurlijke wijze geïntegreerd in de landschappelijke omgeving. Bovendien krijgt het landschap een explicietere rol toebedeeld, en wint het aan diepte en ruimtelijkheid door de toepassing van atmosferisch perspectief. Dit wordt in eerste instantie door Leonardo Da Vinci systematisch toegepast: zodra de delen van het schilderij als 'verder weg' worden weergegeven vervagen de kleuren van blauw tot zeer licht blauwgrijs. Het landschap wordt daarbij verdeeld in een voorgrond, middenplan en achtergrond: de planmatige opzet.

3 De Utrechtse schilder Jan van Scorel nam, op doorreis naar het Heilige Land, kennis van deze principes. Dat was of in Italië, of tijdens zijn verblijf in Nürnberg waar hij Albrecht Dürer bezocht. Van Scorel wordt beschouwd als de eerste die de nieuwe werkwijze in de Noordelijke Nederlanden introduceerde. Het drieluik met 'De intocht van Christus in Jeruzalem' is het eerste grote werk na zijn buitenlandse reis. Het op de achtergrond zichtbare Jeruzalem is topografisch correct geschilderd naar aanleiding van tekeningen die hij ter plekke maakte. Dit was nieuw voor de noordelijke schilders. Zij waren immers gewend hun eigen stad op schilderijen te herkennen, ongeacht welke bijbelse stad bedoeld werd.

De compositie als geheel lijkt sterk beïnvloed door Michelangelo's 'Zondvloed', een onderdeel van de beroemde fresco's in de Sixtijnse kapel te Rome. Van Scorel heeft eenzelfde compositorische diagonaal gebruikt maar meer diepte in de scène gebracht, door met de figuren, die als repoussoir dienen, een verbinding te leggen tussen voor- en achtergrond. Het landschap loopt door op de beide zijluiken in tegenstelling tot het verhaal van 'De Intocht'.

De planmatige opzet van Van Scorels landschap komt nog wat kunstmatig over. Hierin komt verandering als de Nederlandse schilderkunst haar hoogtepunt bereikt en de institutionalisering van het landschapsgenre een feit is.



Oorspronkelijk is het drieluik in opdracht van Herman van Lochorst gemaakt voor de Utrechtse Domkerk. Om beschadiging te voorkomen werd het vóór de beeldenstorm weggehaald door Jan van Scorels zoon Victor. Via hem ging het in 1617 terug naar de familie Van Lochorst. Waarschijnlijk zijn in de achttiende eeuw de luiken van elkaar gescheiden. Rond 1923 werden de zijluiken doormidden gezaagd, zodat van beiden het binnen- en buitenluik apart rouleerde. F.H. Fentener van Vlissingen bracht in 1928 het middenpaneel, het complete rechter zijluik en het buitengedeelte van het linker zijluik samen. Het binnengedeelte van het linker luik werd tenslotte op een Parijse kunstmarkt teruggevonden. In 1941 schonk Fentener van Vlissingen het complete drieluik aan het Centraal Museum.

Op de zijluiken zijn verschillende heiligen afgebeeld waaronder de Heilige Agnes en de Heilige Sebastiaan. Hun gracieuze houding laat zien dat de schilder onder de indruk moet zijn geweest van het Italiaanse schoonheidsideaal met betrekking tot het menselijk lichaam. De andere heiligen zijn Cornelius, afgebeeld met het gezicht van de Utrechtse paus Adrianus VI, Antonius Abt, Gertrudis van Nijvel en Christophorus. De opdrachtgever Herman van Lochorst is op de buitenzijde van het linker zijluik geportretteerd.

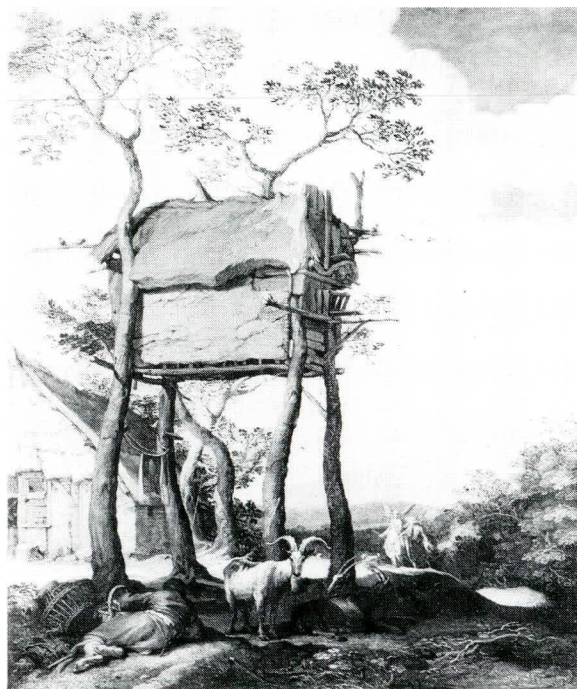


DE ZEVENTIENDE EEUW - BLOEITIJD VAN HET LANDSCHAP

Naarmate de zestiende eeuw vordert worden de bijbelse en vanaf die tijd ook mythologische voorstellingen, geïntegreerd in de landschappelijke omgeving. Het verhaal - de historie - neemt aanvankelijk nog een belangrijkere plaats in dan het landschap, uiteraard vooropgesteld dat het zich daarin afspeelt. Maar nog vóór het aanbreken van de Gouden Eeuw ontwikkelt het landschap zich tot een zelfstandig genre. Een oorzaak hiervoor is de groeiende interesse in de natuur, zowel in wetenschappelijk opzicht - de botanie - alswel om haar soms zeer eigenaardige en bekorenswaardige voortbrengselen. Een andere impuls geeft de reformatie. De produktie van schilderijen met typisch katholieke onderwerpen wordt tot een minimum herleid. Daardoor worden schilders gedwongen hun aandacht aan andere thema's te besteden. Dat leidt ertoe dat elementen die voordien vaak als bijzaak op altaarstukken aanwezig waren, zoals het landschap, nu als centraal onderwerp gaan dienen.

Overigens wil dat niet zeggen dat de religie daarbij geen rol meer speelt. In het landschapsschilderij blijft de historie een belangrijk gegeven. Bovendien gaan allegorische betekenissen een niet te onderschatten rol spelen.

Een bijbelse historie is terug te vinden in de landschappen van Abraham Bloemaert. Het door hem veelvuldig gebruikte verhaal van Tobias en de engel vormt vaak een klein onderdeel in een landelijk tafereel. Mogelijk wilde hij met behulp van zo'n religieuze voorstelling zijn landschappen meer inhoud geven.



4

Abraham Bloemaert

Gorinchem, 25-12-1564 / 27-1-1651, Utrecht

Landschap met duiventil (Tobias en de engel)

ca. 1605 -1610

olieverf op doek, 65,3 x 54,5 cm

ongesigneerd, ongedateerd

De aanwezigheid van Tobias en de engel duidt vermoedelijk op een moralistische boodschap aan de beschouwer. Het apocriefe bijbelverhaal handelt over een reis van Tobias onder begeleiding van de engel Raphaël. Hij wijst Tobias op de zonden der wereld. De hierin gelegen christelijke boodschap, 'kies de weg van het geloof', was misschien het onderwerp voor Bloemaert. De zonden zijn mogelijk afgebeeld door de duiven in de duiventil (symbool voor Lust) en de rustende boer met de vervallen ogende boerderij (Luiheid). Het is echter niet zeker dat Bloemaert dit thema werkelijk voor ogen had toen hij het landschap schilderde. Het citaat van C. van Mander, een tijdgenoot, benadrukt Bloemaerts kunde in het realistisch weergeven van werkelijk bestaande motieven (duiventil, boerderij) uit de omgeving van Utrecht.

4 Op de voorgrond van Bloemaerts 'Landschap met duiventil (Tobias en de engel)' is een rustende man te zien met drie bokken. Centraal staat een duiventil met links daarvan een boerderij, waarin door de half geopende deur iemand naar buiten kijkt. Tobias en de engel spelen slechts een kleine rol in de voorstelling. De kunstenaarsbiograaf Carel van Mander schrijft in 'Het Schilder-Boeck' uitgegeven te Haarlem (1604): *'Bij de kunstliefhebbers zijn van hem [Bloemaert] ook heel mooie landschappen te zien met enige aardige, grappige boerenwoningen, boerengereedschap, bomen, boerenerven, allemaal zaken die daar om Utrecht zeer veel en in grote verscheidenheid te zien zijn en door hem afgebeeld werden. Hij werkt namelijk heel veel naar de natuur[...] En aangezien hij in alle onderdelen der kunst zeer ervaren is, geeft hij al deze dingen al schilderende grote realiteit en schoonheid[...]*' In deze enigszins simpele bewoordingen maakt Van Mander duidelijk dat Bloemaert zeer geïnteresseerd was in de weergave van allerlei realistische details zoals de duiventil, hoewel daarmee een religieuze boodschap niet uitgesloten is. Het landschap als geheel is immers niet reëel.



5

Carel Cornelisz. de Hooch
? / 2-7-1638, Utrecht

De duiventil

ca. 1625

olieverf op paneel, 27,8 x 32 cm
gesigneerd rechtsonder: Chaerles dhooch
ongedateerd

In hoeverre hier sprake is van een diepere betekenis, is moeilijk vast te stellen. Wat betreft de sfeer spreekt het schilderij van De Hooch meer tot de verbeelding dan dat van Bloemaert.

5 Het laatste gaat ook op voor 'De duiventil' van Carel de Hooch. In dit schilderij bereikt de kunstenaar een dramatisch effect door op geraffineerde wijze gebruik te maken van contrasten. De schijnbaar alledaagse momentopname van een boer die zijn duiventil inspecteert en een passerende wandelaar met zijn hond, contrasteert met het onheilspellende landschap op de achtergrond. Mede door het gebruik van gefantaseerde landschappelijke elementen wordt een bepaalde sfeer opgeroepen die, met de ruïne als vanitassymbool, op de vergankelijkheid van het leven kan duiden. De Hoochs relatief monochrome kleurgebruik geeft blijk van een trend die doorzet in de zeventiende eeuw.

De twee zojuist besproken schilderijen geven aan dat er binnen het landschapsgenre een brede variatie is ontstaan. Verschillende soorten zijn duidelijk te onderscheiden, waaronder het Hollandse landschap, het op Italië geïnspireerde berglandschap, en alle mogelijke mengvormen daartussen. Wat deze zeventiende eeuwse werken gemeen hebben is dat, in tegenstelling tot de vlakmatigheid van de landschappen op middeleeuwse schilderijen, het landschap benaderd wordt als gezien door een venster. De illusie van diepte en ruimtelijkheid wordt versterkt door een veelvuldig gebruik van repoussoirs als bomen en gebouwen, waarbij de afzonderlijke elementen van het landschap vaak zeer naturalistisch zijn weergegeven. Nauwgezette studieschetsen van bomen, planten, dieren etc. zijn eraan voorafgegaan. Door middel van lichtval en kleur worden deze losse elementen aaneengesmeed tot een coherent en sfeervol totaalbeeld. Het geheel is echter een produkt van eigen inventie: het landschap bestaat nooit in werkelijkheid. Met andere woorden, een zeventiende eeuws landschapsschilderij is geen 'foto'.

Meer dan in de zestiende eeuw wordt de kleur, het coloristisch schilderen, het uitgangspunt: zachte, geleidelijke overgangen vervangen de harde contouren van weleer. Het principe van de planmatige opzet wordt niet losgelaten, maar zodanig geperfectioneerd dat het minder opvallend aanwezig is.



6

Cornelis van Poelenburch
1586 / 1667

De Glorificatie van de heilige Catharina van Alexandrië
ca. 1650

olieverf op paneel, 45,2 x 35,5 cm
gemonogrammeerd rechts naast de H. Catharina in het medaillon: CP
ongedateerd

Van Poelenburch bracht het populaire genre van het italianiserende landschap tot hoge graad van perfectie en vond daarin vele navolgers. Soms plaatste hij, met zijn typische, uiterst verfijnde schilderstijl, een mythologisch of religieus tafereel in de lucht. De 'Glorificatie van Catharina' is een onderwerp dat in de schilderkunst geen precedënten kent. Een vrijwel identiek paneeltje van Van Poelenburch, echter voorstellende de glorificatie van Maria, bevindt zich in Kassel.

6 Typerend voor deze ontwikkeling is het werk van Cornelis van Poelenburch. In het landschap van 'De glorificatie van Catharina van Alexandrië' loopt de voorgrond geleidelijk over in de achtergrond via verschillende niveaus (plan's), die hier gevormd worden door de glooiingen van de bergen. Daardoor bereikt de schilder een grote dieptewerking. De verdeling van licht en schaduw leidt tot een harmonisch geheel.

De opmerkelijk fijn geschilderde 'Glorificatie' is de blikvanger van het schilderij. Het contact tussen dit tafereel en het landschap wordt gelegd door de herder, die door middel van zijn gebaren de rest van het groepje opmerkzaam probeert te maken op de bijzondere gebeurtenis die zich boven hen afspeelt.

7 Bij Roelant Savery en Gilles Claesz d'Hondecoeter dient het verhaal als ondersteuning van het landschap. Savery heeft in 'Orpheus en de dieren' Orpheus afgebeeld op het moment dat hij de natuur in beweging brengt met zijn zangkunst. Deze beweging komt terug op het schilderij in de vorm van een grote hoeveelheid dieren en een snel stromende waterval. Het landschap is dynamisch opgebouwd rondom een driehoeks-compositie met afwisselende niveaus van oprijzende rotsformaties tot een laaggelegen beek en een hoger gelegen bospartij.

Er is een duidelijke lichtbron aanwezig bij de oorsprong van de waterval. Savery heeft gebruik gemaakt van veel kleurcontrasten; zo heeft hij een wit paard geplaatst tegen een donkere rotsformatie.



7

Roelant Savery
Kortrijk, 1576 / 25-2-1639, Utrecht
Orpheus en de dieren
ca. 1628

olieverf op paneel, 92 x 183,5 cm
gesigneerd linksonder op steen: Roelandt Savery Fe
ongedateerd

Orpheus kan met zijn zangkunst en lier, volgens de klassieke overlevering, mens en dier in vervoering brengen. Hij trouwt de schone Euridike die echter kort daarna overlijdt door de beet van een adder. Orpheus verzacht zijn leed met gezang; omringd door dieren was het alsof de natuur stilstond, de bomen hielden hun ruisen in. In een poging om Euridike terug te krijgen, daalt hij af in de onderwereld, waar Hades de scepter zwaait. Met zijn zangkunst lukt het hem de god van het dodenrijk over te halen tot teruggave van zijn echtgenote. Op voorwaarde dat hij niet omkijkt bij zijn tocht uit de onderwereld mag hij Euridike meenemen. Orpheus kijkt wel om en verliest alsnog zijn geliefde.



8

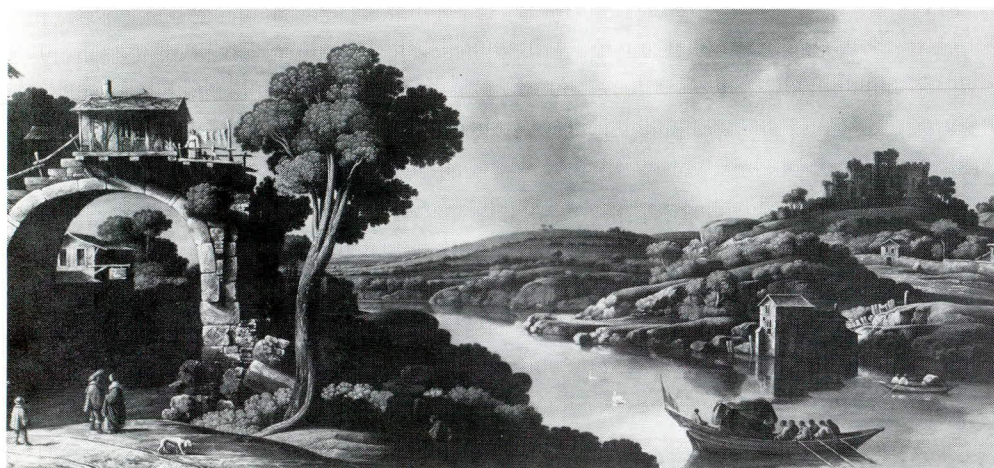
Gilles Claesz. d'Hondecoeter
Antwerpen, 1575/80(?) / 17-10-1638, Amsterdam

Orpheus spelend voor de dieren

1624

olieverf op paneel, 51,2 x 82,9 cm
gesigneerd en gedateerd midden onder: G. DH Ao 1624

D'Hondecoeter gaf het verhaal van Orpheus weer op het moment vlak na de dood van Euridike. Savery koos daarentegen geen specifieke gebeurtenis.



9

Claude de Jongh
Utrecht, ? / 16-3-1663, Utrecht

Rivierenlandschap
1635

olieverf op paneel, 53,5 x 106,6 cm
gesigneerd en gedateerd middenvoor op een steen: Cl de Jongh 1635

De vreemde ronde stiling van de bomen in dit landschap wijst op de invloed van Elsheimer, een Duitse meester die rond 1600 in Rome werkzaam was. Via de prentkunst was men in Nederland reeds aan het begin van de zeventiende eeuw op de hoogte van zijn werk. Elsheimer was slechts één van de vele buitenlandse kunstenaars die van invloed waren op de ontwikkeling van het landschapsgenre in Nederland; talloze anderen zouden hem volgen.

8 Ophetschilderij van d'Hondecoeter, 'Orpheus spelend voor de dieren', zijn dieren te zien in een kalme, liggende houding. Dat deze dieren vrijwel identiek zijn aan die op het werk van Savery komt omdat het werk van laatstgenoemde een grote invloed op d'Hondecoeter heeft uitgeoefend. Ondanks de diagonale compositie van het landschap geeft het geheel een rustiger indruk dan dat van Savery. De indeling is ruimtelijk en overzichtelijk.

D'Hondecoeter heeft een exotisch landschap afgebeeld met op de achtergrond een ruïne van een Romeins gebouw en een paar huizen. Door het gebruik van geel en bruin coloriet zijn er weinig kleurcontrasten. Er ontbreekt een duidelijke lichtbron, waardoor er sprake is van diffuus licht. De rust die uitgaat van de dieren en de natuur duidt er op dat het schilderij een zeker moment uit het verhaal van Orpheus verbeeld, namelijk het moment na de dood van Euridike, waarin de ontroostbare weduwnaar zijn leed probeert te verzachten met zijn gezang.

9 Dat een Utrechtse kunstenaar in een geheel andere traditie dan die van Bloemaert of Van Poelenburch werkzaam kan zijn, blijkt uit Claude de Jonghs 'Rivierenlandschap'. Hij liet zich voor zijn landschappen inspireren door zijn reizen naar Engeland en Duitsland, wat onder andere resulteerde in dit bizarre riviergezicht. Vervolgens combineerde hij dit met typische Hollandse 'genre'-elementen (realistische tafereeltjes uit het dagelijkse leven), zoals het pikante detail midden op de voorgrond. Samen met de onnatuurlijk gestileerde boom en het vreemde blauwgroene kleurgebruik krijgt het werk een uitzonderlijke positie binnen de zeventiende eeuwse Nederlandse landschapstraditie.



10

Herman Saftleven

Rotterdam, 1609 / 1685, Utrecht

Berglandschap

1634

olieverf op paneel, 28 x 21,5 cm

gesigneerd en gedateerd linksonder: HS 1634 (?)

Herman Saftleven stamt uit een groot kunstenaarsgeslacht. Zowel zijn grootvader, zijn vader en twee van zijn broers beoefenden hetzelfde vak. Zijn dochter Sara was een van de weinige vrouwelijke schilders uit die tijd.

10 Ook in het schilderij 'Berglandschap' van Herman Saftleven is de invloed merkbaar van zijn reizen langs de Rijn en de Moezel. Het donkere, monochroom bruine rotsgebergte, ingedeeld in twee plateaus, accentueert het felle ochtendlicht. Het lijkt alsof de schilder zuiver geïnteresseerd was in deze tegenpolen van licht en donker waarbij hij de rol van de details tot een minimum beperkte. Mogelijk was Saftleven op de hoogte van het werk van de italianisanten, die geïntrigeerd werden door de sfeer en de werking van het zonlicht.

DE ITALIANISANTEN

Het is Cornelis van Poelenburch geweest die een belangrijk stempel drukte op de ontwikkeling van het op Italië geïnspireerde landschapsgenre (zie nr. 6). Voor veel kunstenaars was Italië een geliefd reisdoel: het landschap en met name de stad Rome spraken tot de verbeelding. Ze maakten tekeningen van ruïnes en rotspartijen, en schetsten de karakteristieke gebergten. Deze studies kregen hun weerslag in de schilderijen. Ook Willem de Heusch en Frederick de Moucheron lieten zich inspireren door het Italiaanse landschap. Het is niet zeker of De Moucheron het land daadwerkelijk heeft bezocht, maar in ieder geval onderging hij invloed van kunstenaars die daar wél waren geweest.



11

Willem de Heusch

Utrecht, 1609/18 / 9-3-1692, Utrecht

Italiaans rivierenlandschap met stenen brug

ca. 1650

olieverf op paneel, 40 x 30 cm

gesigneerd op rotsblok midden: GdHeusch f
ongedateerd



12

Frederick de Moucheron

Emden (DI), 1633 / 1686, Amsterdam

Italianiserend landschap

ca. 1675

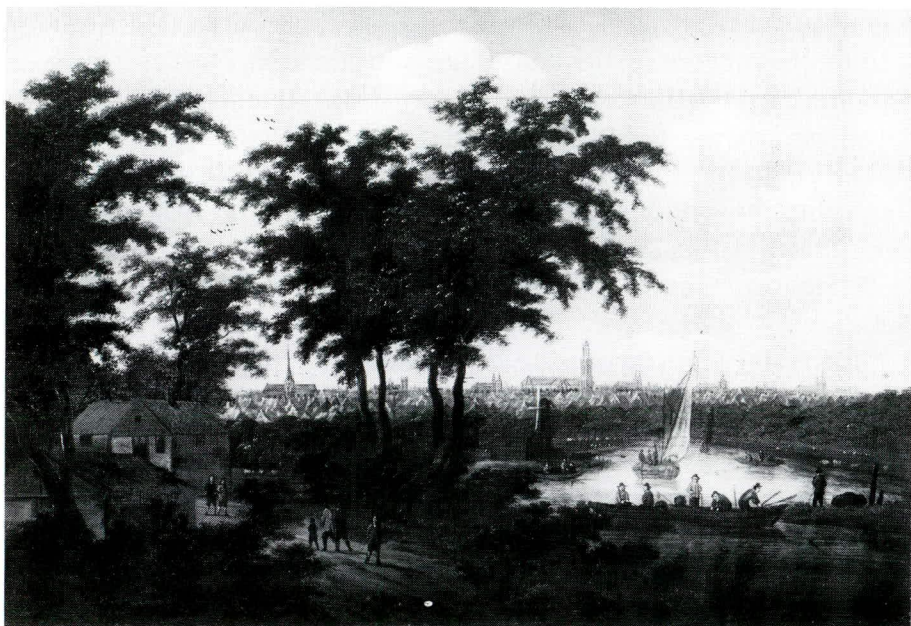
olieverf op doek, 81,5 x 93 cm

gesigneerd linksonder: F. de Moucheron ft.
ongedateerd

11 In 'Italiaans Rivierenlandschap' van De Heusch legt de schilder het accent op het zuidelijke gouden licht. De beschouwer kijkt neer op een landschap met daarin een rivier met een stenen brug, waarnaast een toren is gesitueerd. Op de achtergrond steken de bergen af tegen de deels bewolkte, goudgele lucht. De diepte in het schilderij wordt versterkt door de geprononceerde boompartij. Links daarvan rijdt een in het rood geklede edelman in de richting van de brug. Dit motief heeft De Heusch in balans gebracht met een boer die, gezeten op een ezel, zijn geiten voortdrijft in tegenovergestelde richting.

De Heusch werd Dekaan van het Utrechtse schildersgilde in de tijd dat Van Poelenburch voorzitter daarvan was.

12 De Moucheron heeft in zijn 'Italianiserend landschap' gekozen voor een complexe compositie; bomen, water, groepen van mensen en dieren op paden, die verschijnen en ook weer verdwijnen. Op de voorgrond van het schilderij is een bosrijke omgeving te zien met berken rondom een poel en bospaden met een wandelaar. De herders met hun kudde verlevendigen het geheel. Grote verschillen tussen zeer donkere schaduwen en helder goudverlichte delen geven dit avondlandschap een zekere spanning. Vaak liet De Moucheron de staffage (de figuren) in zijn werk, niet ongebruikelijk in die tijd, aanbrengen door andere kunstenaars die daarin gespecialiseerd waren.



13

Willem van Drielenburch

24-6-1632 / ?

Gefantaseerd gezicht op de stad Utrecht

ca. 1665

olieverf op paneel, 60,1 x 84,9 cm

ongesigneerd, ongedateerd

opschrift rechtsonder: Utrecht

'Deze [...] had in zijn jonkheid bij Ab. Bloemaert geleert, maar naderhand zig tot het schilderen van Landschapjes, geheel van de handeling zijns Meesters verschillende, begeven. [...] maar zij waren zo dartel van penceelzwier niet, nog ook zoo natuurlijk gekoleurt.' Aldus Houbraken over zijn leermeester Van Drielenburch. (**De Groote Schouburgh...**, Amsterdam, 1718-1721).

13 Willem van Drielenburchs 'Gefantaseerd gezicht op de stad Utrecht' lijkt terug te grijpen op een concept uit de middeleeuwen, waarbij elementen van een bestaande stad in een gefantaseerd landschap werden geplaatst. Eigenlijk is er meer sprake van een lijnrechte driedeling van het schilderij. De voorgrond is gereserveerd voor het landschappelijke gedeelte waar stadsbewoners zich uitleven met allerlei vormen van recreatie. De stad zelf is zonder aanwijsbare overgang op de achtergrond neergezet. De monotonie van de puntgeveltjes wordt onderbroken door acht Utrechtse kerken die netjes op een rij zijn geplaatst. De rest van het schilderij is ingeruimd voor de lucht. Het zijn de bomen en de zeilboot die meerdere zones bedekken, doch dit kan niet verhullen dat het vakmanschap van Van Drielenburch weinig om het lijf had.

Over het algemeen worden de schilderijen decoratiever van aard in de laatste decennia van de zeventiende eeuw, en lijkt de voorkeur uit te gaan naar het afbeelden van een meer gecultiveerd landschap.



14

Pieter Jan van Liender

Utrecht, 23-12-1727 / 26-11-1779, Utrecht

Arcadisch landschap met gefantaseerd stadsgezicht

ca. 1760

olieverf op doek, 303/306 x 104 cm
ongesigneerd, ongedateerd

Dit landschap vormt een onderdeel van een serie die in opdracht van Domheer Jacob van Dorssen en/of zijn vrouw Elisabeth Leusden geschilderd werd voor de salon van hun woonhuis op de Breedstraat te Utrecht (Later Nederduitsch Hervormd Diaconie Weeshuis). Voor de sloop van het pand in 1954 is de salon aangekocht door het Centraal Museum.

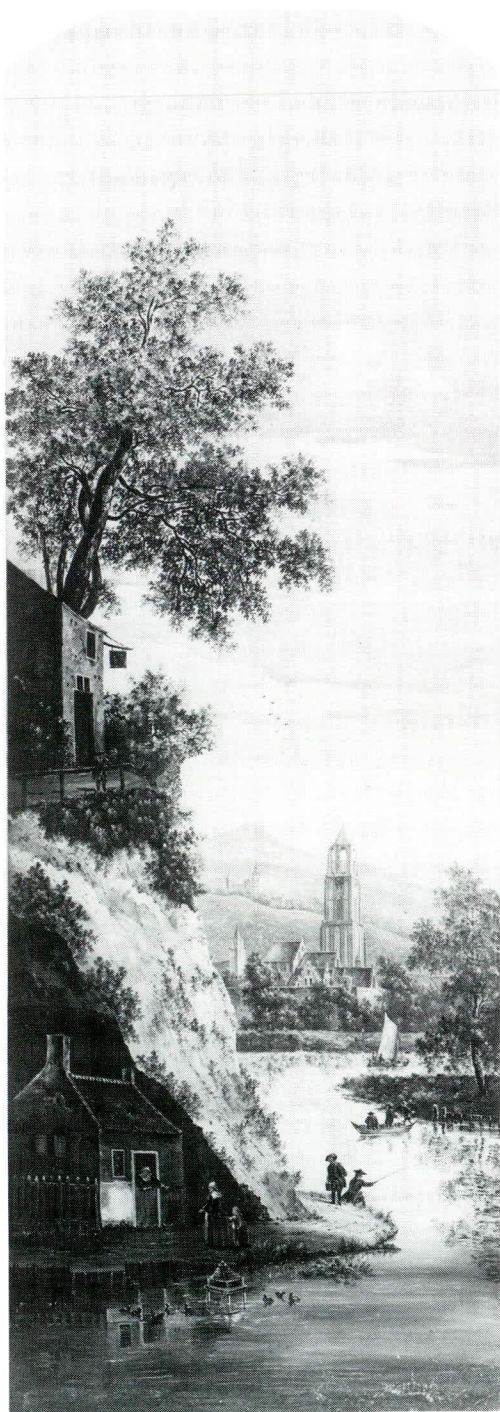
De foto laat de schilderijen zien in hun oorspronkelijke situatie, met geheel rechts het tentoongestelde doek (afgebeeld op p. 32).



DE ACHTTIENDE EEUW - HET LANDSCHAP ALS DECORATIE

De achttiende eeuw wordt door velen gezien als een dal in de Hollandse schilderkunst, volgend op de hoogtijdagen van de Gouden Eeuw. De Republiek staat al vanaf het einde van deze eeuw sterk onder invloed van de Franse mode. In de landschapsschilderkunst schrijft dit modebeeld het recept van Claude Lorrain voor: geïdealiseerde berglandschappen met ruïnes en tempels, rivieren en bruggen, badend in het eeuwige zonlicht van Arcadië waarin boeren en herderinnetjes hun tijd vullen met zalig niets doen. Al snel vormen dit soort landschappen het onderwerp voor levensgrote panelen en doeken, kamerbrede behangsels en schermen, zonder overigens de kwaliteit van het werk van Lorrain te evenaren. Deze schilderijen toveren de salon - en de overige kamers - om in een idyllische en waardige ontvangstruimte binnenshuis. En, in de geest van de verlichting, bieden deze kamers een vluchtplaats voor de beslommeringen van alledag waarin men in alle rust kan mediteren.

14 Het 'Arcadisch berglandschap met gefantaseerd stadsgezicht' van Pieter Jan van Liender maakt deel uit van een totaal van negen kamerschilderingen; zeven landschappen van dit formaat of groter, en twee kleinere stadsgezichten. Oorspronkelijk bedekten ze de drie wanden van de salon, vanaf de lambrیزering tot aan het plafond. De 'beschilderde kamerdoeken', zoals ze toen wel genoemd werden, waren gevat in rococo lijsten.



De monumentale landschappen vormen een uitzondering binnen het oeuvre van Van Liender. Dat hij niet gewend was om op zo'n formaat te schilderen, blijkt uit de wat moeizame verhouding tussen de details en het beeld als geheel. Om te voorkomen dat er een te groot oppervlak van (pastelblauwe) lucht zou ontstaan, plaatste hij als repoussoir een hoge en steile rivieroever met daarop een boom. In de bekrompen ruimte voor die rotsachtige oever staat zelfs nog een huis. Dit verstoort de compositorische balans van het schilderij enigszins, hoewel de wandbekleding als geheel een mooie indruk geeft.

Wat betreft de motieven in het landschap heeft hij zich enkele vrijheden gepermitteerd. Zo bevindt zich achter de kromming van de rivier een niet bestaand stadje, waarin een op de Utrechtse Dom gelijkende toren pontifikaal staat afgebeeld. Het is een typisch arcadisch landschap; uitheems, en kalm - er wordt nauwelijks gewerkt. Maar nog net zichtbaar, op een bleekveld voor de stadsmuur, zijn enkele vrouwen druk in de weer met lappen stof. Misschien doelde Van Liender daarmee op de grote hoeveelheid schilderslinnen die hij nodig had voor de realisatie van zijn Arcadië.

Deze decoratieve schilderkunst wordt wel gezien als een produkt van het verval van de Nederlandse schilderkunst. Zowel in stijl als in techniek blijven de landschappen ver achter bij het niveau van de Gouden Eeuw. Wel worden ze, in de tweede helft van de achttiende eeuw, fantasierijker in de keuze van motieven. Dat is deels te danken aan de grote populariteit van topografische afbeeldingen waarin zich dan al een hernieuwde interesse voor het beroemde tijdperk van de Hollandse schilderkunst aftekent.



15

Johannes Warnardus Bilders

Utrecht, 18-08-1811 / 29-10-1890, Oosterbeek

Winterlandschap

ca. 1850

olieverf op mahoniehout, 29,2 x 38,2 cm

gesigneerd rechtsonder: WBilders

ongedateerd

Misschien doelde Bilders met de voor de storm vluchtende figuurtjes in dit landschap op de Goddelijke macht die zich openbaart in de natuurkrachten, en waaraan de mens zich slechts kan onderwerpen.

DE NEGENTIENDE EEUW - ROMANTIEK VERSUS REALISME

De situatie waarin de Hollandse kunsten verkeren, verbetert pas in de Napoleontische tijd. De kunstacademies worden vernieuwd en tegelijkertijd vinden de eerste tentoonstellingen van 'levende meesters' plaats. De herwaardering voor de vroegere meesters is dan al op gang gekomen en dat geldt zeker voor de Hollandse landschapsschilderijen van kunstenaars als Hobbema, Potter en Van Ruysdael. Gedreven door een romantisch-nationalistische oriëntatie op het verleden poogt men dit oude werk te imiteren of zo goed mogelijk te evenaren. In het tweede kwart van de eeuw verlegt de aandacht zich naar stemmingslandschappen, waarbij ook een stormachtig weertype een dankbaar motief vormt.

Aanvankelijk hanteren de kunstenaars nog een fijne, classicistisch afgewerkte manier van schilderen, maar door de groeiende belangstelling voor Rembrandt en diens geestverwanten raakt geleidelijk de lossere 'alla-prima-techniek' in zwang.

15 Een aarzelend begin daarvan is zichtbaar in het late werk van Johannes Bilders. Deze in zijn eigen tijd succesvolle schilder wordt gezien als de leider van een romantische school, geconcentreerd in en rond het Gelderse Oosterbeek. In die omgeving maakte hij fameuze studies van woest uitzijende eiken en berken. Ook de voorgrond in zijn 'Winterlandschap' bestaat uit een grillige boompartij. De onheilspellende lucht opent zich slechts om het contrasterende oranje-gouden licht van de ondergaande zon door te laten. Op het ijs bevinden zich enkele nietige figuurtjes, vluchtend voor de aanstormende macht der elementen.



16

Willem Roelofs

Amsterdam, 10-03-1822 / 12-05-1897, Berchem

Zomer

ca. 1862

olieverf op paneel, 27 x 49,2 cm

gesigneerd rechtsonder: W:Roelofs

gedateerd (?): onleesbaar naast signatuur

'Zomer' is een voorbeeld van een getrouwe weergave van het Hollandse landschap. Het standpunt is zorgvuldig gekozen: de bosschage en de schuilhut dienen als repoussoir waarmee de dieptewerking in het schilderij bewerkstelligd wordt. Roelofs' normaliter heldere kleurgebruik is hier afwezig.

In de tweede helft van de negentiende eeuw maken dit soort effectvolle landschappen plaats voor het voor Nederland zo kenmerkende landschap van polders met molens, eindeloze weilanden met koeien en rijen knotwilgen. De schilders besteden veel aandacht aan de weergave van de typisch noordelijke luchten. Het werkelijk bestaande landschap is voor hen het uitgangspunt, hoewel het sentiment ontegenzeggelijk een rol blijft spelen. Uiteindelijk leidt dit tot een Hollandse schildersgroepering van internationale allure: de 'Haagse School' - een benaming die pas vanaf 1875 gebruikt wordt voor een groep vanuit gelijke ideeën werkende schilders die toen voornamelijk in Den Haag woonachtig waren.

Willem Roelofs wordt over het algemeen gezien als één van de grondleggers van de Haagse School. Hij vormt een vroege en belangrijke schakel met de 'School van Barbizon', een kunstenaarsgroep die, rond het midden van de negentiende eeuw, in het gelijknamige dorp in Frankrijk werkzaam was. Zij maakten ter plekke schilderijen in de vrije natuur, daarmee een hoger realistisch gehalte in de weergave van het landschap behalend dan hun voorgangers.

16 Roelofs paste dit realisme toe op zijn eigen werk, zoals 'Zomer'. 'Zomer' is verwant aan de landschappen van de Barbizonschilders: geen schrille contrasten, zoals in het wintergezicht van Bilders, maar een toonbeeld van natuurlijke rust. Roelofs oefende hiermee grote invloed uit op talloze collega's. Reeds in 1862 (waarschijnlijk de ontstaansdatum van 'Zomer') schreef een criticus, naar aanleiding van een tentoonstelling in Rotterdam, dat 'de meeste Hollanders nu vooral op Roelofs gelijken'. Die 'Hollanders', dat wil zeggen de Haagse School in de dop, legden zich later toe op het 'tonalisme' hetgeen Roelofs niet kon bekoren. Met hun tonalisme wordt bedoeld het middels schakeringen van één kleur, meestal grijs, een zo getrouw mogelijke beeld van de regenachtige atmosfeer van Nederland op doek vastleggen. Ook met dit monochrome kleurgebruik grepen de kunstenaars terug naar een facet van de zeventiende eeuwse landschapstraditie.



17

Willem Maris

Den Haag, 18-02-1844 / 10-10-1910, Den Haag

Tegen den avond

ca. 1875

olieverf op paneel, 42 x 66 cm

gesigneerd linksonder: Willem Maris

ongedateerd

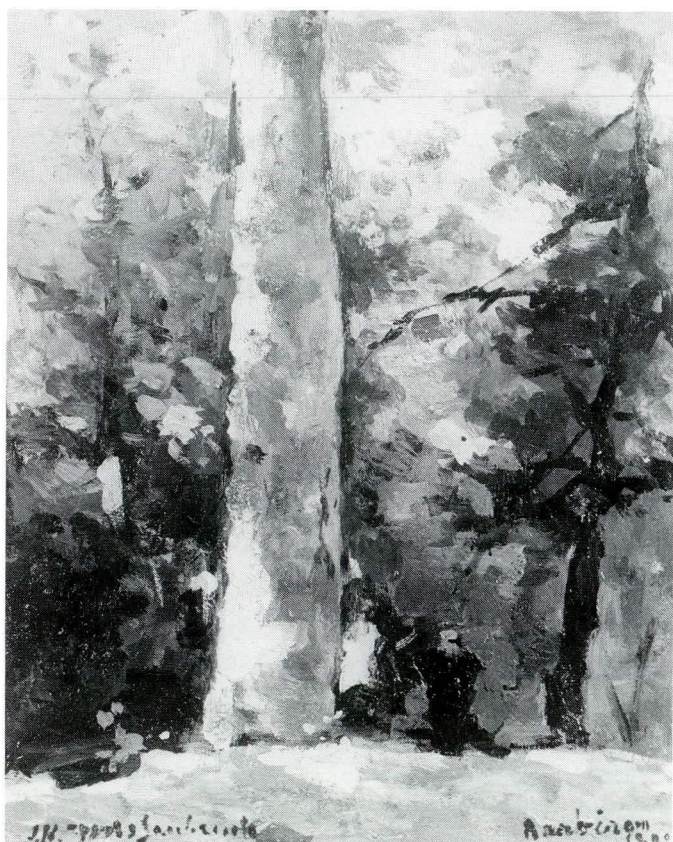
Dit werk wordt wel in verband gebracht met een veel groter winterlandschap, van dezelfde Maris, in het Stedelijk Museum in Amsterdam. In beide schilderijen is de lucht grijsgrauw, een uitzondering binnen zijn oeuvre. Het grotere, expressieve doek is gewoonlijk rond 1875 gedateerd, en daarvan wordt de datum van 'Tegen den avond' automatisch afgeleid. Wat betreft opbouw en verfbehandeling vormen beide werken echter een schril contrast. In het Amsterdamse winterlandschap is de verf met brede halen aangebracht, bij het andere met veel geduld bewerkt. Bij de eerste is de compositie een kris-kras lijnenspel van verticalen en horizontalen, in 'Tegen den avond' is die juist zorgvuldig uitgebalanceerd.

Overigens hielden zij zich afzijdig van het plein-air-schilderen zoals dat door de school van Barbizon - en later de impressionisten - werd bedreven. Er werd wel geschilderd in de vrije natuur maar de produkten daarvan, olieverschetsen, werden aangemerkt als studies. Later, in het atelier, gebruikten zij deze studies bij het maken van de schilderijen die bestemd waren voor de verkoop.

17 'Tegen den avond' van Willem Maris is zo'n atelierstuk en een voorbeeld van het eerder genoemde 'tonalisme'. De grijsgrauwe lucht in dit werk is vrij uitzonderlijk binnen het oeuvre van Maris, die als enige van de Haagse School overwegend zonnige taferelen schilderde. Kenmerkend echter voor deze jongste telg van een waar kunstenaarsgezin is de zorgvuldig uitgebalanceerde compositie van het schilderij.

Het laantje leidt de blik via de rug van het meisje naar de horizon, waar de lucht iets lichter weergegeven is. Het hoofd van het meisje ligt precies tegen de horizonlijn aan, vrijwel op het verdwijnpunt. Er zijn nog twee diagonalen die zich daarop richten; de rand van de sloot en de rij kale bomen. Over het zo ontstane beeld ligt, mede door de grijze kleurtonen en ingetogen penseelvoering, een zweem van melancholie.

'Tegen den avond' heeft een weloverwogen en meditatieve, sentimenteel-romantische kwaliteit en kan zeker niet als buitenstudie worden aangemerkt. Want als zoveel kunstenaars van de Haagse School schilderde ook Willem Maris voornamelijk in het atelier. Zelf verklaarde hij dat hij liever niet teveel buiten werkte want anders 'ontroerde de natuur hem niet meer'.



18

Hendrik Johannes Weissenbruch
Den Haag, 19-06-1824 / 24-03-1903, Den Haag

Bosgezicht 'Sous bois' (Barbizon)

1900

olieverf op paneel, 25,3 x 20,5 cm
gesigneerd linksonder: JH Weissenbruch
gedateerd rechtsonder: Barbizon 1900

De enige buitenlandse reis die Weissenbruch maakte, drie jaar voor zijn dood, leverde enkele werken op, zoals dit 'Sous Bois' (onder bomen). Het thema komt veelvuldig voor bij de schilders van Barbizon. De omgeving van Den Haag leent zich echter beter voor weidse panorama's van polders, strand en zee.

18 Hendrik Johannes Weissenbruch (signatuur 'J.H.'), de 'grootste schilder van de Haagse School', zoals hij meestal betiteld wordt, wist zijn stijl telkens te vernieuwen. De olieverfschets 'Sous Bois Barbizon' maakte de inmiddels bejaarde Weissenbruch gedurende zijn verblijf in het Franse kunstenaarsdorp. Hij schilderde het in het bos, direct naar het voorbeeld, op een paneeltje uit zijn draagbare schildersdoos.

Het thema, 'sous bois' (onder bomen) was niet gangbaar bij de eerste generaties kunstenaars van de Haagse School, maar des te meer bij de schilders van Barbizon. De schildertechniek heeft echter met beide scholen weinig meer van doen. De verf lijkt als stukjes klei op het paneeltje te zijn gedrukt tot een spel van zonlicht dat door gebladerte valt, met centraal daarin een dikke boomstam. Het beeld dat Weissenbruch oproept, suggereert de vluchtigheid van een willekeurig ogenblik: de contouren zijn onscherp, de verfstructuur van het geheel leidt een eigen leven. Het paneeltje is, als tegenpool van het vaak nauwgezette atelierwerk, een bewijs van de vrijheid en spontaniteit waarmee olieverfschetsen ten tijde van de Haagse School tot stand kwamen. Het is deze vrije handelwijze van het plein-air-schilderen die Van Gogh, Toorop en Mondriaan, in de aanloop naar het modernisme, als uitgangspunt namen.



19

Vincent van Gogh

Zundert, 30-3-1853 / 29-7-1890, Auvers-sur-Oise

Tegen de Avond

1885

olieverf op doek, 53,3 x 92,6 cm

ongesigneerd, ongedateerd

Het is interessant dit werk te vergelijken met 'Tegen den avond' van Willem Maris. Niet alleen is Van Goghs palet donkerder, en zijn verftoets breder, maar waar zijn boerin slechts de zwarte nacht en de leegte tegemoet gaat, wacht Maris' geitenhoedstertje in ieder geval een warm onthaal in één van de boerderijen op de achtergrond.

Vanaf ca. 1860, tot in de twintigste eeuw, zijn de kunstenaars die gerekend worden tot de Haagse School bepalend geweest voor het gezicht van de beeldende kunst in Nederland. De periode vormt ongetwijfeld een hoogtepunt voor het landschap als schildersgenre. Het is onder deze omstandigheden dat, in vooruitstrevende kring reeds aan het eind van de negentiende eeuw, het (betrekkelijke) realisme langzamerhand gaat wijken voor de eigenzinnige verkenning van nieuw ontdekte terreinen in de schilderkunst.

19 Over het algemeen wordt van Vincent van Gogh gezien als de voorloper van dit breekpunt in de kunstgeschiedenis. Zijn 'Tegen de Avond' past nog in de traditie van de Haagse School, maar waar die schilders het boerenleven eerder romantiseren, legt Van Gogh, in zijn Nuenense periode, de nadruk op de harde kant van het bestaan.

Het sombere en donkere werk, gemaakt in hetzelfde jaar als 'De Aardappeleters', geeft het moment weer waarop de zon ondergaat. Ondanks de donkere tonen heeft het werk een duidelijke ruimtewerking. Doordat zowel links op de voorgrond als rechts op de achtergrond een boompartij geplaatst is, wordt het oog via het lichaam van de boerin de diepte ingetrokken. Het gevoel van ruimte wordt versterkt door de fel oranje gekleurde streep aan de horizon.

De boerin lijkt bijna weg te vallen tegen de achtergrond. Zij begeeft zich in de richting van een schijnbaar peilloze diepte, waarmee haar eenzaamheid, en waarschijnlijk ook die van Van Gogh, voelbaar wordt.



20

Pieter Cornelis Mondriaan

Amersfoort, 7-3-1872 / 1-2-1944, New York

Landschap met wilgen aan het Gein

ca. 1903

olieverf op doek, 40,7 x 60,4 cm

gesigneerd rechtsonder: PIET MONDRIAAN

ongedateerd

Zijn leven lang heeft Mondriaan, naar zijn eigen woorden, een 'wandeling' gemaakt van buiten naar de stad. Met het 'buiten' - de natuur en de naturalistische weergave daarvan - is zijn schildersloopbaan begonnen. 'Landschap met wilgen aan het Gein' is één van de vele landschappen die Mondriaan schilderde tussen 1887 en 1908. Landschappen beslaan ongeveer de helft van zijn totale oeuvre; in zijn beginperiode moet hij er zo'n vijftig per jaar geproduceerd hebben. Later arriveerde Mondriaan in de 'stad': hij wendde zich definitief tot de volledige abstractie.

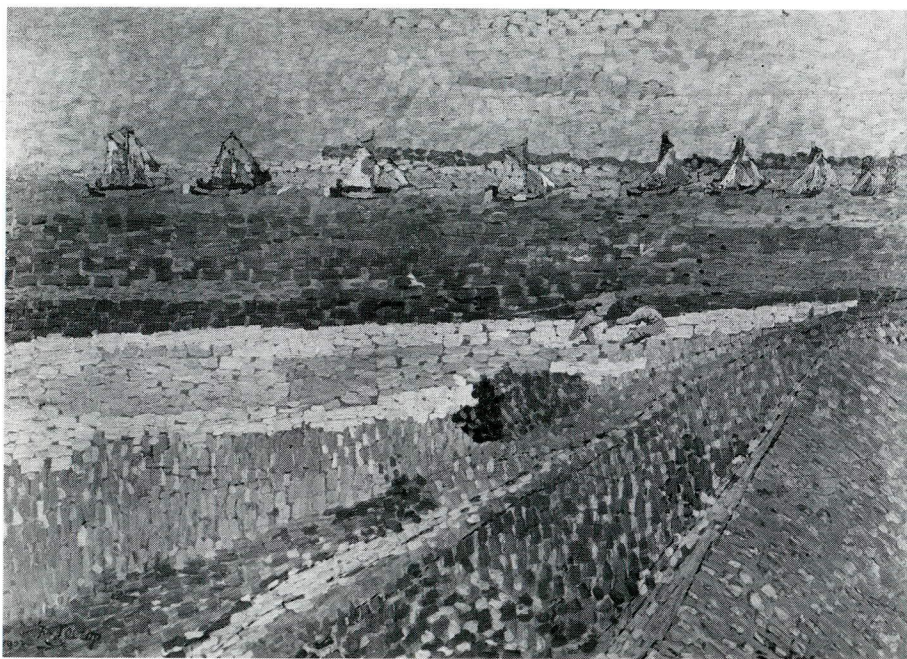
DE TWINTIGSTE EEUW - EEN NIEUWE STIJLENRIJKDOM

20 Het vroege werk van Piet Mondriaan kwam tot stand in de tijd dat de Haagse School nog immer haar triomfen vierde. Rond 1903 was Mondriaan regelmatig te vinden in de buurt van Abcoude, samen met collega Simon Maris (die voortborduurde op de stijl van zijn vader, Willem Maris). Ook oom en leermeester Frits Mondriaan maakte carrière binnen de Haagse School. Toch heeft 'Landschap met wilgen aan het Gein' meer affiniteit met het vrije werk van Weissenbruch (zie nr. 18).

In het landschap speelt Mondriaan een subtiel spel van ritmisch geplaatste verticalen van boomstammen en wilgentakken. De bomen zijn neergezet in dikke, trefzekere en haast monochrome penseelstreken. In deze structuur vol visuele spanning werken de rivier en de horizon als stabiliserende factoren. Mondriaans naturalistische werk, dat langbuiten de belangstelling is gebleven, lijkt in een enkel opzicht de naderende abstractie te voorspellen. Harmonie in een evenwichtige, a-symetrische compositie zou hem zijn hele leven blijven intrigeren, en vormde de basis van zijn latere De Stijl-werk. De kleur groen heeft hij dan allang van het palet verbannen.

Rond de eeuwwisseling en de daarop volgende periode wordt het landschap aangegrepen voor experimenten met nieuwe stijlen. Het vluchtige impressionisme, dat in Nederland weinig voet aan de grond krijgt, loopt over in luminisme, expressionisme, kubisme en talloze andere tendenzen die de variatie aan mogelijkheden in de schilderkunst aangeven.

Grofweg valt er een verdeling te maken in een periode vóór 1910, waarin het luminisme en de aanloop daartoe centraal staat en waarvan de schilder Jan Toorop als de geestelijke vader wordt beschouwd, en een periode na 1910 waarin, door Nederlandse tentoonstellingen van internationale kunstenaars, kennis wordt gemaakt met onder andere het kubisme, expressionisme en varianten daarop.



21

Jean Theodoor Toorop

Poerworedjo (Ned. Indië), 20-12-1858 / 3-3-1928, Den Haag

De Schelde bij Veere

1907

olieverf op karton, 48,4 x 62 cm

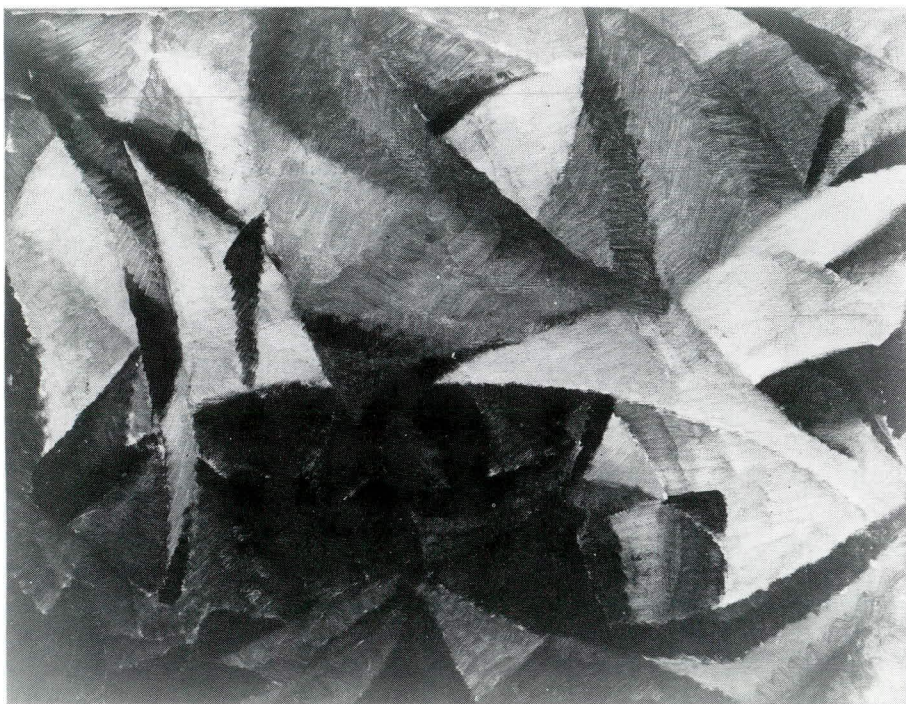
gesigneerd en gedateerd linksonder: 1907 J Th. Toorop

Vanaf 1897 verblijft Toorop vele zomers in het Zeeuwse Domburg, waar hij het middelpunt vormt van een kunstenaarskolonie waarvan onder anderen Piet Mondriaan, Otto van Rees en Jacoba van Heemskerck deel uit maken. Het is hier dat Toorop luministisch gaat schilderen.

Het luminisme vormt de basis van het ontstaan van de moderne kunst in Nederland. Kenmerkend voor deze schildertechniek, die een heel eigen Nederlands antwoord gaf op het divisionisme van Signac, zijn de heldere, veelal felle kleuren en de brede, blokvormige verftoetsen waardoor het schilderij het karakter krijgt van een vlakke mozaïekstructuur. Het luminisme was in de meest letterlijke betekenis van het woord een vorm van licht-schilderen, en in die zin een vervolg op het impressionisme. Het had echter de pretentie meer te betekenen dan alleen de weergave van de schoonheid van het moment.

De schilders probeerden uiting te geven aan de sensatie die zij ondervonden bij de beschouwing van de werkelijkheid. Met andere woorden, het was een gevoelsreactie op het aanschouwen van de natuur. Het was niet noodzakelijk dat kleur en vorm overeenkwamen met hetgeen door het oog werd waargenomen. Hiermee lag de weg naar de abstracte weergave open.

21 Jan Toorops 'De Schelde bij Veere', gemaakt tijdens zijn verblijf in de kunstenaarskolonie te Domburg, is bij uitstek een voorbeeld van een luministisch schilderij. De kunstenaar schilderde een impressie van de rivier de Schelde op een mooie, zomerse dag. Met wisselende verftoetsen is het schilderij opgedeeld in verschillende vlakken. Het heldere coloriet, in kleurnuances van felblauw, groen, geel en paars, zorgt voor sterke lichteffecten. De enige goed onderscheidbare details in het bijna abstracte landschap zijn een aantal scheepjes en twee vissers. Hun rol is voornamelijk het versterken van de suggestieve beweging naar rechts. Ondanks de drie niveaus - lucht, rivier en oever - is de dieptewerking niet groot. De door de toets ontstane kleurvlakjes benadrukken vooral de vlakmatigheid van het schilderij.



22

Else Berg

Ratibor, 19-2-1877 / 19-11-1942, Auschwitz

Landschap, Mallorca

1914

olieverf op doek, 40,4 x 50,4 cm

gesigneerd linksonder: E. Berg

ongedateerd

Samen met de schilder Leo Gestel en haar man Mommie Schwarz vertrekt Berg in 1914 voor een korte reis naar het Spaanse eiland Mallorca. Hier verwerkt zij landschappen, dorps- en havengezichten tot geabstraheerde composities.

De internationale oriëntatie die in de voorgaande jaren langzaam op gang was gekomen, krijgt in 1911 haar bezegeling in de oprichting van de 'Moderne Kunstkring'. Het doel van deze kunstenaarsvereniging is, door het organiseren van jaarlijkse tentoonstellingen, de aandacht te vestigen op de jongste ontwikkelingen in de Nederlandse en buitenlandse - vooral Franse - kunst.

De eerste tentoonstelling van de 'Moderne Kunstkring', gehouden in oktober 1911 in het Stedelijk Museum te Amsterdam, laat Nederland kennismaken met het Franse kubisme. De Nederlandse vertegenwoordiging op deze expositie bestaat onder anderen uit Piet Mondriaan, Jacoba van Heemskerck en Charley Toorop. Hun inzendingen wijzen erop dat het luminisme voor deze schilders heeft afgedaan.

Vanaf 1912, na een tweede tentoonstelling van de 'Moderne Kunstkring', verovert het kubisme de Nederlandse kunstwereld. Werkten veel kunstenaars in 1911 nog in een vlak-decoratieve stijl, in 1912 voert het kubisme de boventoon. Toch is het kubisme in Nederland niet vrij van decoratieve trekken.

22 Dit is bijvoorbeeld zichtbaar in het werk van Else Berg. Zij schilderde een aantal geabstraheerde landschappen, zoals 'Mallorca'. Deze zijn opgebouwd uit een dynamisch samenstel van ronde en hoekige vlakken, ingevuld met hoofdzakelijk lichte, zonnige kleuren.

Dat de verwerking van het kubisme nogal verschilde onder de Nederlandse kunstenaars blijkt uit het werk van Jacoba van Heemskerck, die in de stijl van het monochrome, analytische kubisme van Picasso en Braque werkte.



23

Jkvr. Jacobina Berendina van Heemskerck van Beest
Den Haag, 1-04-1876 / 2-08-1923, Domburg

Landschap

ca. 1915

olieverf op doek, 100,5 x 120,5 cm
gesigneerd rechtsonder: JacobavHeemskerck
ongedateerd

Vanaf 1913 laat Van Heemskerck de Nederlandse en Franse schilderkunst links liggen en stort zij zich vol overgave in de Berlijnse expressionistenbeweging 'Der Sturm'. Aangezien in het expressionisme het onderwerp van een schilderij niet belangrijk is, maar juist de vormen en toegepaste kleuren, duidde zij haar werk vaak simpelweg aan met nummers. Toch zijn haar schilderijen meestal nog herkenbaar als landschappen.

23 Deze invloed komt aan het licht in 'Landschap' waarin de huizen zijn opgebouwd uit grote kubusachtige vlakken. Toch volstond, voor Van Heemskerck, het kubistisch schilderen niet. Bij het zoeken naar een nieuwe beeldtaal - dit werk zit in de 'overgangsfase'- probeerde zij de innerlijke gevoelswereld tot uiting te brengen op een voor iedereen begrijpelijke manier. Zij onderging rond deze tijd sterk de invloed van de expressionist Kandinsky en diens boek 'Über das Geistige in der Kunst' (1912). Het spirituele in de kunst is niet gelegen in het motief, maar puur in de kleuren, vormen en lijnen. Het landschap bleef voor Van Heemskerck het uitgangspunt.

De sterke lijnvoering van dit schilderij geeft het de structuur van een glas-in-lood raam. In Nederland verwierf Van Heemskerck inderdaad enige bekendheid met haar in felle kleuren uitgevoerde, gebrandschilderde vensters.



24

Charley Toorop

Katwijk, 24-03-1891 / 05-11-1955, Bergen

Gezicht op Utrecht met bloeiende appelboom

1917

olieverf op doek, 80,5 x 100,8 cm

gesigneerd rechtsonder: charley//Toorop

ongedateerd

De eigenaresse van het pand waar Charley Toorop in 1917 woonde - op de Adriaan van Ostadelaan - verkocht dit schilderij in 1962 aan het Centraal Museum. Zij leverde daarbij een aantal foto's van het uitzicht vanaf het platte dak van het huis: het uitzicht dat Toorop schilderde.

24 Veel schilders die voordien hadden gewerkt in een kubistisch of abstract idioom, kwamen na 1913 uit op een figuratief expressionisme. Charley Toorops 'Gezicht op Utrecht met bloeiende appelboom' heeft een lichte, losse vitaliteit. Zij heeft tot op late leeftijd schilderijen van uitbundig bloeiende bomen gemaakt, alsof zij de zware, donkere schilderijstijl van bijvoorbeeld haar portretten wilde compenseren.

Toorops 'Bloeiende appelboom' is kenmerkend voor de eerste experimentele fase van haar kunstenaarschap. Naast invloeden van achtereenvolgens het luminisme en het kubisme, is het met name het werk van Kandinsky dat sporen heeft nagelaten in het werk van Charley Toorop. Zij past een duidelijk expressionistisch idioom toe, waarbij de kleuren met brede toets zijn opgebracht; verzadigde bruinen, gelen en groenen op de voorgrond en zachte pasteltinten aan de horizon. De toets geeft dynamiek aan het schilderij, vergelijkbaar met het werk van Van Gogh. De vormen zijn vereenvoudigd; de bloesems zijn weergegeven met simpele, witte kwaststreken, de stad Utrecht doet denken aan een dorp op afstand.

Alle aandacht wordt opgeëist door de bloeiende appelboom op de voorgrond. Nico Brederoo schrijft in zijn biografie over Toorop: *'Charley had een onbedwingbare lust naar de natuur als zij in de stad zat, en omgekeerd had ze het stadsleven nodig als ze enige tijd buiten was'*. Het is wellicht deze tweeslachtige houding die in het schilderij tot uiting komt.



25

Otto van Rees

Freiburg, 20-4-1884 / 19-5-1957, Utrecht

Monte Verita, Ascona

1925

olieverf op board, 81 x 55,3 cm
gesigneerd linksonder: van REES
ongedateerd

25 Otto van Rees leidde een zwervend bestaan, wat hem tijdens de Eerste Wereldoorlog naar het Zwitserse vissersdorp Ascona bracht. Daar hadden veel kunstenaars zich verzameld, en ook na de oorlog bleef het dorp grote aantrekkingskracht uitoefenen. In de omgeving van de berg Monte Verita schilderde Van Rees een aantal landschappen, waarin hij met ruwe penseelstreken bomen, rotsen en bergen reduceerde tot essentiële vormen. Meestal zijn deze landschappen zo abstract dat het onderwerp in eerste instantie niet herkenbaar is. Het gaat hem daarbij vooral om de schilderkunstige constructie en de suggestie van ruimte daarin. 'Monte Verita' is minder geabstraheerd: het zijn met name de kleurnuances van blauw, groen en bruin die bepalend zijn voor het overbrengen van de sfeer van het landschap.

Al deze vormvariaties in de schilderkunst zijn niet ten koste gegaan van de verinnerlijkte sfeer die zo kenmerkend is voor de werken uit de tweede helft van de negentiende eeuw. Integendeel, de weergave van het landschap wordt aangewend ter verbeelding van een persoonlijke gemoedsgesteldheid die - heel symbolistisch - tegelijk verwijst naar een hoger niveau: dat van het algemene en universele. Naast deze verregaande abstrahering wordt het landschapsthema soms aangewend voor een overdreven gedetailleerde weergave van de natuur, zoals bij de magisch realisten. De surrealisten daarentegen deformerden de natuur op allerlei manieren, met het doel de toeschouwer te confronteren met beelden die slechts voorkomen in een droomwereld of daarmee associeerbaar zijn.



26

Christoffel Agterberg

Amsterdam, 22-4-1883 / 21-11-1948, Utrecht

Compositie

ca. 1925

olieverf op doek, 43,2 x 57,5 cm

gesigneerd linksonder: Chris Agterberg

ongedateerd



27

Johannes H. Moesman

Utrecht, 6-1-1909 / 3-2-1988, Tull en 't Waal

Portret van Gabriël Smit

1932

olieverf op doek, 90,4 x 82 cm

ongesigneerd, ongedateerd

26 Relatief onbekend is het werk van de Nederlandse surrealisten, die voornamelijk in Utrecht werkzaam waren. Zij steunden op aanzienlijk beroemdere collega's uit het buitenland. In de vrijwel volledig abstracte 'Compositie' van Christoffel Agterberg verraadt deze invloed zich door de biomorfe vormen in een ongedefiniëerde ruimte, vergelijkbaar met het werk van Miró. Zijn schildertechniek was echter verre van perfect. Onder de te dunne verflagen is de ondertekening te zien, en het kleurenpalet mist elke vonk. Het voor Nederlandse begrippen aanmerkelijk vroege en gewaagde, maar mislukte experiment met de verbeelding van een abstract surrealistisch landschap vond geen verdere navolging. Als beeldhouwer werd Agterberg wel gewaardeerd.

27 Meer gewicht in de surrealistische schaal legde Johannes Moesman, een autodidact. Zijn werk wordt gekenmerkt door het gebruik van figuratieve bestanddelen die in een suggestieve, maar voor de rede onverklaarbare relatie tot elkaar staan. Organische vormen gebruikte hij meestal in combinatie met rechte lijnen en hoekige vormen, harde materialen met zachte. Veel van deze tegenstellingen zijn ook terug te vinden in 'Portret van Gabriël Smit'. Om het verschil tussen nabij en veraf aan te geven, en daarmee de landschappelijke suggestie te versterken, gebruikte Moesman een voorwerp of schaduwpartij in de rechter onderhoek als repoussoir.

Zijn werk kwam voort uit een proces van vrije associatie en toeval: alles wat hem geschikt leek als motief voor zijn schilderijen, zoals illustraties uit kunsttijdschriften, paste hij toe. Hij citeerde enkele 'uitvindingen' van Salvador Dalí in het 'Portret van Gabriël Smit'; de combinatie van een landschap met een gezicht, het slappe anker, en de pupillen die als eieren op de horizon drijven.



28

Albert Carel Willink

Amsterdam, 7-3-1900 / 19-10-1983, Amsterdam

Landschap in Puy-de-Dôme

1952

olieverf op doek, 57,7 x 76,4 cm

gesigneerd en gedateerd rechtsonder: Willink '52

Carel Willink sprak zelf niet graag van magisch-realisme. In plaats daarvan gebruikte hij de term fantastisch-realisme. Magisch heeft iets van een bezweringsformule en dat heeft Willink, als schilder die de wereld maar ook zijn eigen werk met minzame ironie gadeslagen, nooit gepast.

28 In Carel Willinks volstrekt verlaten 'Landschap in Puy-de-Dôme' (een Frans departement) strekt een onverharde landweg zich uit tot aan de voet van het gebergte. Het perspectivistisch verdwijnpunt van het schilderij bevindt zich ergens aan het einde van deze weg. De compositie is evenwichtig, het kleurgebruik koel. Het werk draagt alle kenmerken van Willinks vaste manier voor stofuitdrukking van bomen en gesteente die doet denken aan oude reclameplaten. Het lijkt alsof de magisch-realist daarmee een zekere afstandelijkheid wilde scheppen. Want de beklemmende sfeer die het schilderij oproept mag misschien symptomatisch worden geacht voor de soms sombere gevoelens van de moderne mens. Die is, net als Willink, niet meer in staat om zich in de natuur op zijn gemak te voelen: *'Ik verkeer niet met gretigheid in de natuur. Nooit zou ik erin willen wonen; ik moet er niet aan denken, na een dag reeds zou ik omgekomen zijn.'*



29

Pyke Koch

Beek, 15-7-1901 / 27-10-1991, Den Haag

Souvenir d'un Songe

ca. 1966

olieverf op doek, 60 x 75 cm
gesigneerd rechtsonder op blad: P.K.
ongedateerd

Koch gaf dit schilderij pas in 1972 de huidige titel ('herinnering aan een droom'). De toespelingen op seksualiteit waarmee de kunstenaar zijn schilderijen vaak aankleedde, gaf aanleiding tot speculaties omtrent de symboliek in dit schilderij. Er werd met name gewezen op de suggestieve positionering van het croquetpaaltje ten opzichte van de handgrepen in het hek.

29 Zo mogelijk nog fantastischer in de omgang met de natuur is Pyke Koch. Deze kunstenaar vond de term magisch-realisme wel toepasselijk voor zijn werk en gaf zelfs een definitie ervan: *'Het magisch-realisme bedient zich van voorstellingen, die wel mogelijk, maar niet waarschijnlijk zijn'*. Een mate van onwaarschijnlijkheid ligt besloten in 'Souvenir d'un songe', een laat werk waarin Koch teruggrijpt op een van zijn thema's van voor de oorlog.

De geometrische tuin, met een rond hofje van strak geschoren hagen in de vorm van dikke zuilen, is enigszins in verval geraakt en ligt er verlaten bij. In de tuin, geïsoleerd van het desolate landschap erachter, duiden de attributen van het croquetospel onder in het schilderij op de aanwezigheid van mensen. Het zijn deze minieme sporen van activiteit waarmee het werk zich hult in een onverklaarbaar stilzwijgen. Net als iedere 'herinnering aan een droom' staat het beeld glashelder voor ogen maar kan slechts gegist worden naar de betekenis ervan.



30

Jochem (Rudi) van de Wint
Den Helder, 1942

Voddenhoop in romantisch landschap
ca. 1968

olieverf op multiplex en assemblage, 150 x 120 cm
ongesigneerd, ongedateerd

Deze kunstenaar heeft lange tijd twee namen gebruikt. Hij sprak over zichzelf als 'De schilders Rudi en Jochem van de Wint'. Jochem, de academisch opgeleide 'persoonlijkheid' stond voor het schilderkunstig realisme en illusionisme. De autodidact Rudi legde zich toe op de abstractie en het onderzoek naar de grenzen van twee- en driedimensionaal. Beide persoonlijkheden 'werkten samen' in De Wints schilderijen.



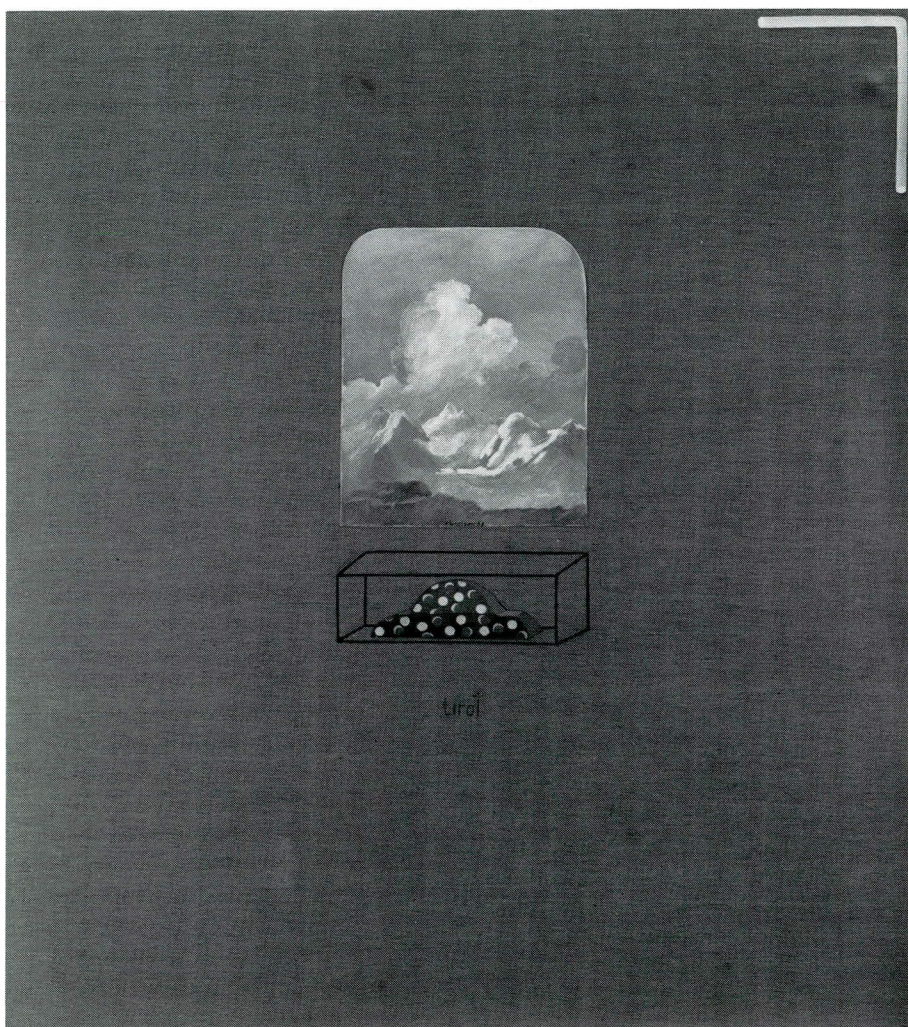
NA DE TWEEDE WERELDOORLOG

De werken van Koch en Willink zijn van na de Tweede Wereldoorlog. Toch is het logisch om ze in de vooroorlogse periode te behandelen omdat zij hun stijl toen al grotendeels ontwikkeld hadden.

Maar de stijlenrijkdom van die tijd kan niet verhinderen dat het landschap, evenals ieder ander genre in de traditionele zin, geen plaats meer heeft in de autonome schilderkunst direct na de Tweede Wereldoorlog. De rol die het landschap speelt bij werk dat zich richt op het persoonlijke handschrift, laat zich in ieder geval moeilijk beoordelen. Slechts bij uitzondering wordt expliciet naar het landschap verwezen, zoals bijvoorbeeld door de COBRA-schilders.

De jaren zestig en zeventig worden vooral bepaald door experimenten waarin zelden aandacht uitgaat naar landschappelijke motieven. Een geheel ander verschijnsel dat, los van de schildertraditie, in deze jaren opkomt is 'Land Art'. Het landschap is in deze kunstvorm niet meer een gegeven om af te beelden, maar om op in te grijpen. Ook wordt het landschap letterlijk het museum binnengehaald in de vorm van stenen, boomstammen enzovoort. Tenslotte moet de fotografie genoemd worden, een registratiemiddel dat zich vanaf het begin van deze eeuw bezighoudt met het landschap.

Kortom, vanaf de jaren zestig komen allerlei andere media naar voren die niets of weinig met schilderkunst te maken hebben. In het algemeen wordt kunst steeds conceptueler, zij appelleert vaker en exclusiever aan het domein van de geest. Het landsschapsmotief in de traditionele zin komt dan ook nauwelijks meer voor, of wordt slechts gebruikt om de aandacht te richten op zaken die eigen zijn aan de schilderkunst en niet aan het landschap zelf.



31

Reinier Lucassen

Amsterdam, 16-4-1939

Berglandschap in Tirol vlak voor zonsondergang

1969

olieverf op doek, 200 x 170 cm

gesigneerd en gedateerd midden: "r. lucassen.69."

30 Voor zover men nog van realisme kan spreken in de jaren zestig uit zich dat voornamelijk in het gebruik van concrete materialen. In 'Voddenhoop in romantisch landschap' van Rudi van de Wint bevindt zich in het centrum van het schilderij een stukje perspex met daarachter wat lapjes en stro. In een poging niet het motief maar de essentie van het materiaal te benadrukken heeft hij gekozen voor de letterlijke weergave van een voddenhoop. De romantiek van het landschap is gelegen in de avond- of morgenstond en de voddenhoop als symbool van het geïdealiseerde zwerversbestaan. Samen met de felle kleuren benadrukken andere elementen zoals de bloeiende boom en het vogelnestje niet alleen de lente-achtige sfeer van het landschap, maar lijken tegelijkertijd ironische toespelingen hierop.

31 Het landschap in de schilderkunst kent verschillende clichématige en stereotype vormen. 'Berglandschap in Tirol bij zonsopgang' van Reinier Lucassen is een bewust gekozen cliché. Maar deze idylle krijgt slechts een bescheiden plaats toebedeeld en moet concurreren met andere beeldelementen op het doek. Lucassen geeft een relativerende kijk op de schilderkunst, echter niet zonder het plaatsen van een kritische noot daarbij. Zijn kunstwerken zijn in feite dialogen: hij probeert telkens opnieuw tegenstrijdigheden met elkaar te verbinden en laat zich daarin voornamelijk leiden door twijfel.

Deze houding komt tot uitdrukking door de tegenstelling tussen abstract en figuratief, respectievelijk de geconstrueerde ruimte van de rechthoek en de natuurlijke ruimte van het landschap. Deze tegenpolen werken door op het materiële niveau: de vlakmatigheid van het ongeprepareerde linnen contrasteert sterk met de structuur van de verf, de zachte kleuren van het landschap verschillen volkomen van de fel gekleurde stippen daaronder. Het landschap staat in dit werk van Lucassen niet op zichzelf, maar is veeleer gebruikt ter illustratie van de vraag naar de betekenis van figuratie en abstractie en de precieze grenzen hiertussen. De kunstenaar zelf geeft echter geen enkel ondubbelzinnig antwoord op deze vraag.



32

Armando (H.D. van Dodeweerd)
Amsterdam, 18-9-1929

Waldig

15-08-1984

olieverf op doek, 154 x 220,5 cm

gesigneerd op achterkant rechtsboven: ARMANDO

gedateerd op achterkant linksboven: Waldig//15-8-84

Armando wil met zijn landschapsschilderijen de ogen van de toeschouwer openen voor de ware samenhang van mens, natuur en geschiedenis. Nietzsche's filosofieën vormen daarbij een uitgangspunt.

Het is pas sinds het begin van de jaren tachtig dat de natuur en het landschap weer een zelfstandige rol gaan spelen in de kunst, dit in tegenstelling tot de voorafgaande jaren waarin het als hulpmiddel werd gebruikt om (schilderkunstige) ideeën tot uitdrukking te brengen. Wellicht heeft het moderne milieuinzicht geleid tot een omwenteling in het denken over, en de waardering van, de natuurlijke omgeving en het landschap. De rol van de natuur (en dus het landschap), ten opzichte van de maatschappij en het individu, wordt geherdefiniëerd. De motieven voor het schilderen van landschappen blijven vaak erg persoonsgebonden.

32 Armando, met zijn op het landschap geënte, abstracte schilderijen, lijkt geïnspireerd door Nietzsche's filosofische uitspraak: 'Waarom over moraal spreken als het leven, de natuur en de geschiedenis onmoralistisch zijn?'

Geschiedenis betekent voor Armando de Tweede Wereldoorlog. Zijn werk behandelt thema's rond 'de schuldvraag' - het probleem van de mens in zijn dubbelrol van zowel dader als slachtoffer in die oorlog. De natuur heeft zich altijd afzijdig gehouden van dit probleem.

In 'Waldig' zijn witte en zwarte olieverf op verschillende plaatsen op het doek gemengd, waardoor vele grijze tussentinten zijn ontstaan. Deze grijzen - nuancerings van zwart en wit - relativeren volgens Armando het zwart-wit (goed-fout) denken. Tegelijkertijd suggereert het schilderij een woest boslandschap dat, met de grillige verfopbreng, het beoogde dramatische effect bewerkstelligt.



33

Jacobien de Rooij
Rotterdam, 1947

Je me souviens

1989

houtschool en pastel op papier, 150 x 272 cm
gesigneerd en gedateerd rechtsonder: J DE ROOIJ 1989

In feite kan dit werk worden gezien als een detail van een landschap. De titel, die in het Nederlands 'Ik herinner me' betekent, slaat terug op de werkwijze van De Rooij.

33 De kunstenares Jacobien de Rooij tekent - met houtskool en pastel - weidse landschappen, grillige rotsformaties en grotten. Het schilderij 'Je me souviens' heeft iets onbestemds; de in de landschappelijke compositie realistisch afgebeelde takken en boomstammen (door de verfijnde weergave van de structuur van de boomschors) zijn geen exacte kopieën. De Rooij's werken zijn niet naar de werkelijkheid geschilderd maar gebaseerd op herinneringen van een bepaald moment op een bepaalde plek. Deze persoonlijke ervaring legt zij vast in schetsen en aantekeningen. Het landschap van de herinnering wordt op deze manier vervormd door allerlei indrukken en overpeinzingen en verwordt tot een onbepaalde plek op een onbepaald moment. Hoewel schijnbaar realistisch, verwijst de titel naar een 'innerlijk landschap', een geestesbeeld, en duidt dus op een sterke persoonlijke beladenheid.

Opvallend is het grote formaat, de kleurschakeringen van rood naar groen en de traditionele compositie van het werk: ruim opgezet met een boom als repoussoir en de horizon op de achtergrond.



TOT SLOT - DE TOEKOMST VAN HET LANDSCHAP

Rest de vraag wat het landschap in de toekomst te bieden heeft voor de schilderkunst. Het zal duidelijk zijn dat het landschap en landschappelijke elementen een inspiratiebron en algemeen uitgangspunt gebleven zijn voor tal van kunstenaars van dit moment. Alleen de verhouding van hun werk tot het onderwerp is veranderd. Immers, het landschap zoals Roelofs het schilderde (en die toen al klachten had over de oprukkende verstedelijking) of zelfs zoals Bloemaert het zag, is in Nederland een curiositeit geworden. De verklaring van Willink '*Nooit wil ik in de natuur verkeren*' lijkt tegenwoordig een anachronisme: de ongerepte natuur is hier vrijwel verdwenen. Voor de kunstenaars zit er niets anders op dan zich terug te trekken in het atelier of de bijbehorende tuin om, net zoals Charley Toorop, een landschap te componeren.

In dat opzicht is de situatie sinds de late middeleeuwen misschien weinig veranderd. Schilderkunstig gezien heeft er echter een omwenteling plaatsgevonden die vergelijkbaar is met Mondriaans wandeling van het 'platteland' naar de 'stad'. De nadruk ligt nu op de fantasie en autonomie van de beeldende kunst - het werk staat niet meer zo nauw in relatie tot de visuele werkelijkheid, maar geeft eerder een reactie op een maatschappelijke realiteit.

En voor wie het drukke stadsgewoel van tegenwoordig te veel wordt en zich terug wil trekken in een oase van rust, zoals het landschap vroeger kon zijn, rest eigenlijk alleen nog het alternatief van het museum. Want, zo blijkt al uit het werk van de italianisanten of dat van Lucassen, ook een geschilderd landschap kan een bron van inspiratie zijn.

BIBLIOGRAFIE

(tijdschriften zijn niet opgenomen)

alfabetisch op auteur:

- Bijvanck, A.W., Aantekeningen over handschriften met miniaturen, sub XI-De Meester van Zweder van Culenborgen de Utrechtsche miniaturen; *Oudheidkundig Jaarboek*, Leiden X (1931).
- Blankert, A., *Nederlandse zeventiende eeuwse italianiserende landschaps-schilder*, Soest 1978.
- Blok, C., *Piet Mondriaan, Een catalogus van zijn werk in Nederlands kunstbezit*, Amsterdam 1974.
- Blotkamp, C., *Pyke Koch*, Utrecht 1972.
- Clark, K., *Landscape into art*, Edinburgh 1956.
- Brederoo, N.J., *Charley Toorop, leven en werken*, Amsterdam 1982.
- Friedländer, M.J., *Die Altniederländische Malerei; Pieter Coeck en Jan van Scorel*, XII, Leiden 1935.
- Friedländer, M.J., *Early Netherlandish Painting*, III, Leiden/ Brussel 1968.
- Gelder, H.E., et.al., *Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, Zeist, Antwerpen 1937.
- Gombrich, E.H., 'The renaissance Theory of Art and the Rise of the Landscape', *Norm and Form - studies in the art of the renaissance I*, New York 1966.
- Gruyter, J. de, *De Haagse School*, 2 dln., Rotterdam 1968/9.
- Haak, B., *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 1984.
- Hammacher, A.M., *Charley Toorop*, Rotterdam 1952.
- Harms Tiepen, C., *Willem Maris - Herinneringen*, Den Haag 1910.
- Hefting, V., *Schilders in Oosterbeek 1840 - 1870*, Zutphen/Arnhem 1981.
- Hoogewerff, G.J., *De Noord - Nederlandsche Schilderkunst*, Den Haag 1936-42.
- Houbraken, A., *De Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen*, Amsterdam 1718-21.
- Houtzager, M.E., et.al., *Röntgenonderzoek van de oude schilderijen in het Centraal Museum te Utrecht*, Utrecht 1967.
- Juffermans, J., *Met stille trom*, Utrecht 1976.
- Loosje-Terpstra, A.B., *Moderne Kunst in Nederland 1900 - 1914*, Utrecht 1959.

- Mander, C. van, *Het Leven der doorluchtighe Nederlandtsche en Hoogduytsche schilders, Het schilder-boeck*, Haarlem 1604.
- Marius, G.H., *De Hollandse schilderkunst in de 19de eeuw*, Den Haag 1903.
- Meyere, J.A.L. de, *Jan van Scorel, schilder voor prinsen en prelaten*, Utrecht 1981.
- Meyere, J.A.L. de, *Utrecht op schilderijen, zes eeuwen topografische voorstellingen van de stad Utrecht*, Utrecht 1988.
- Pijzel-Dommisse, J., *Het Poppenhuis van Petronella de la Court*, Utrecht 1987.
- Rooses, M. (red.), *Het Schildersboek*, 3 dln., Amsterdam 1900.
- Sillevis, J., 'Dutch Romanticism'; *Dutch Painting from the Century of van Gogh*, Tokyo 1979.
- Sluyter-Scheffert, N.C., *Cornelis van Poelenburch (ca. 1593 - 1667)*, Enschede 1984.
- Staring, A., 'De beeldende kunst der Republiek in de achttiende eeuw', *Phoenix kunstgeschiedenis der Nederlanden*, dl. 8, Zeist/Antwerpen 1964.
- Stechow, W., *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth century*, London 1966.
- Vosmaer, C., *Onze hedendaagse schilders*, Den Haag 1882 - 1885.
- Welsh, R.P., *Piet Mondrians early career, the 'naturalistic' periods*, New York 1977.
- Wetering, C. van de, *Entwicklung der Niederländischen Landschaftmalerei...*, Berlin 1938.
- Winkler, F., Unbeachtete Holländische Maler des XV Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, Berlin 1923.
- Wurzbach, A. von, *Niederländisches Künstler - Lexicon*, Wenen/Leipzig 1906.

Tentoonstellingscatalogi (chronologisch)

- Dordrecht, Dordrechts Museum, *Boom, bloem en plant. Nederlandse Meesters uit vijf eeuwen*, Dordrecht 1955.
- Utrecht, Centraal Museum, *Tien jaar aanwinsten*, Utrecht 1961.
- Gouda, Stedelijk Museum Het Catharina Gasthuis, *Collectie Van Baaren*, Gouda 1966.
- Philadelphia, Minneapolis, *Dutch masterpieces from the eighteenth century*, Philadelphia 1971.
- Utrecht, Centraal Museum, *Jan van Scorel in Utrecht*, Utrecht 1977.
- Basel, Kunsthalle, *Rudi (Jochem van de Wint)*, Basel 1979.
- Utrecht, Centraal Museum, *Een schilderij centraal: gezicht op de Gaardbrug van P.J. van Liender*, Utrecht 1980.
- New York, Museum of Modern Art, *Before Photography*, New York 1981.
- Utrecht, Centraal Museum, *Van Gogh tot Cobra - Nederlandse schilderkunst 1880 - 1950*, Stuttgart/Utrecht 1980.
- Utrecht, Centraal Museum, *Charley Toorop 1891-1955*, Utrecht 1982.
- Berlijn, Haus am Waldsee, *Jacoba van Heemskerck 1876-1923 Eine expressionistische Künstlerin*, Den Haag 1983.
- Den Haag, Haags Gemeentemuseum, *De Haagse School - Hollandse meesters van de 19de eeuw*, Den Haag 1983.
- Newcastle upon Tyne, Laing Art Gallery, *Dutch Landscape Painting*, Newcastle upon Tyne 1983.
- Utrecht, Centraal Museum, *Utrechtse Kunst in opkomst en bloei 650 - 1650*, Utrecht 1984.
- Amsterdam, Rijksmuseum, *Kunst voor de Beeldenstorm; Noordnederlandse kunst 1525 - 1580*, Amsterdam 1986.
- Amsterdam, Museum Overholland, *Hollands landschap*, Amsterdam 1987.
- Amsterdam, Rijksmuseum, *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting*, Londen/Amsterdam 1987.
- Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, *Italianisanten en Bamboccianten*, Rotterdam 1988.
- Haarlem, Frans Halsmuseum, *Else Berg*, Haarlem 1989.
- Keulen, Wallraf-Richartz-Museum, *Landschaft im Licht - impressionistische Malerei in Europa und Nord-Amerika*, Keulen 1990.
- Utrecht, Galerie Quintesses, *Otto van Rees (1884 - 1975), Schilderijen tekeningen*, Utrecht 1990.

