



In de negentiende eeuw maakte de Franse schilderkunst revolutionaire ontwikkelingen door. Kunstenaars bevrijdden zich van de academische tradities en zochten hun inspiratie in de natuur en hun directe omgeving. Men ging 'naar model' tekenen in het eigen atelier, met een groep gelijkgestemden, en in de buitenlucht. Corot, Daubigny, Théodore Rousseau en anderen gingen naar het plaatsje Barbizon om daar de natuur direct te beleven en te schilderen. Courbet schokte de kunstwereld met zijn provocerende realisme. De impressionisten zorgden onder aanvoering van Monet voor

een volgende omwenteling in de kunst. Zij zouden met Cézanne, Gauguin, Bernard en Redon aan de basis staan van de moderne kunst. Het was eveneens de periode waarin de fotografie zich snel ontwikkelde om uiteindelijk een belangrijke plaats in de kunstwereld te veroveren.

Dat Nederland een grote collectie Franse negentiende-eeuwse kunst bezit, is een goed bewaard geheim dat met deze publicatie wordt ontsloten. Nederlandse particulieren verzamelden dit werk en schonken het in de loop van twintigste eeuw aan musea.

In deze publicatie wordt uitgebreid aandacht besteed aan deze bijzondere groep verzamelaars, hun collecties, de kunstenaars en de kunstwerken die ze in hun salons hingen.



VANBAAREN
Stichting



9 789059 830165

Franse Passie

Courbet, Daubigny, Monet: Franse schilderkunst in Nederlands bezit

Franse Passie

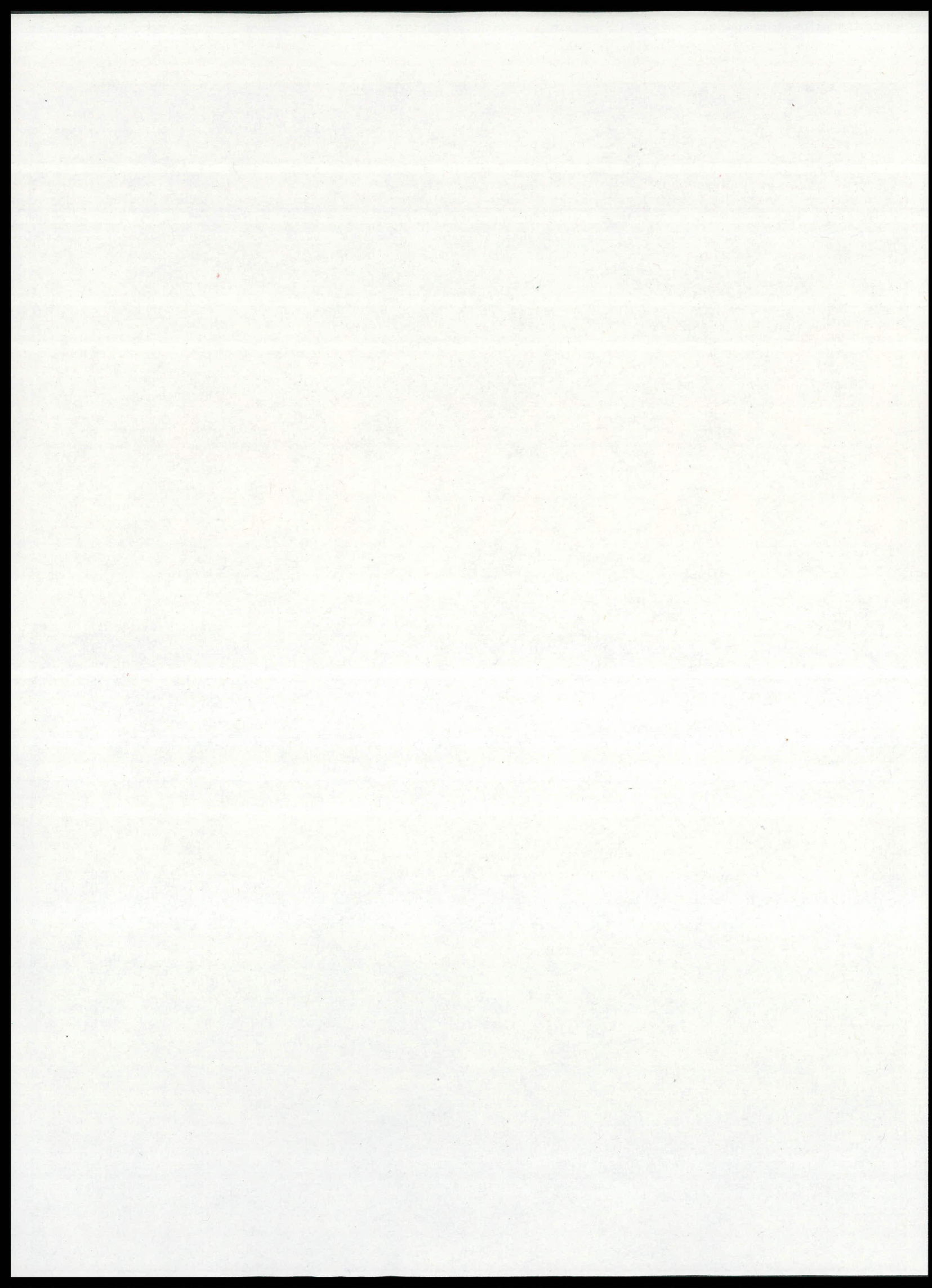
Courbet, Daubigny, Monet: Franse schilderkunst in Nederlands bezit

Marja Bosma (red.)

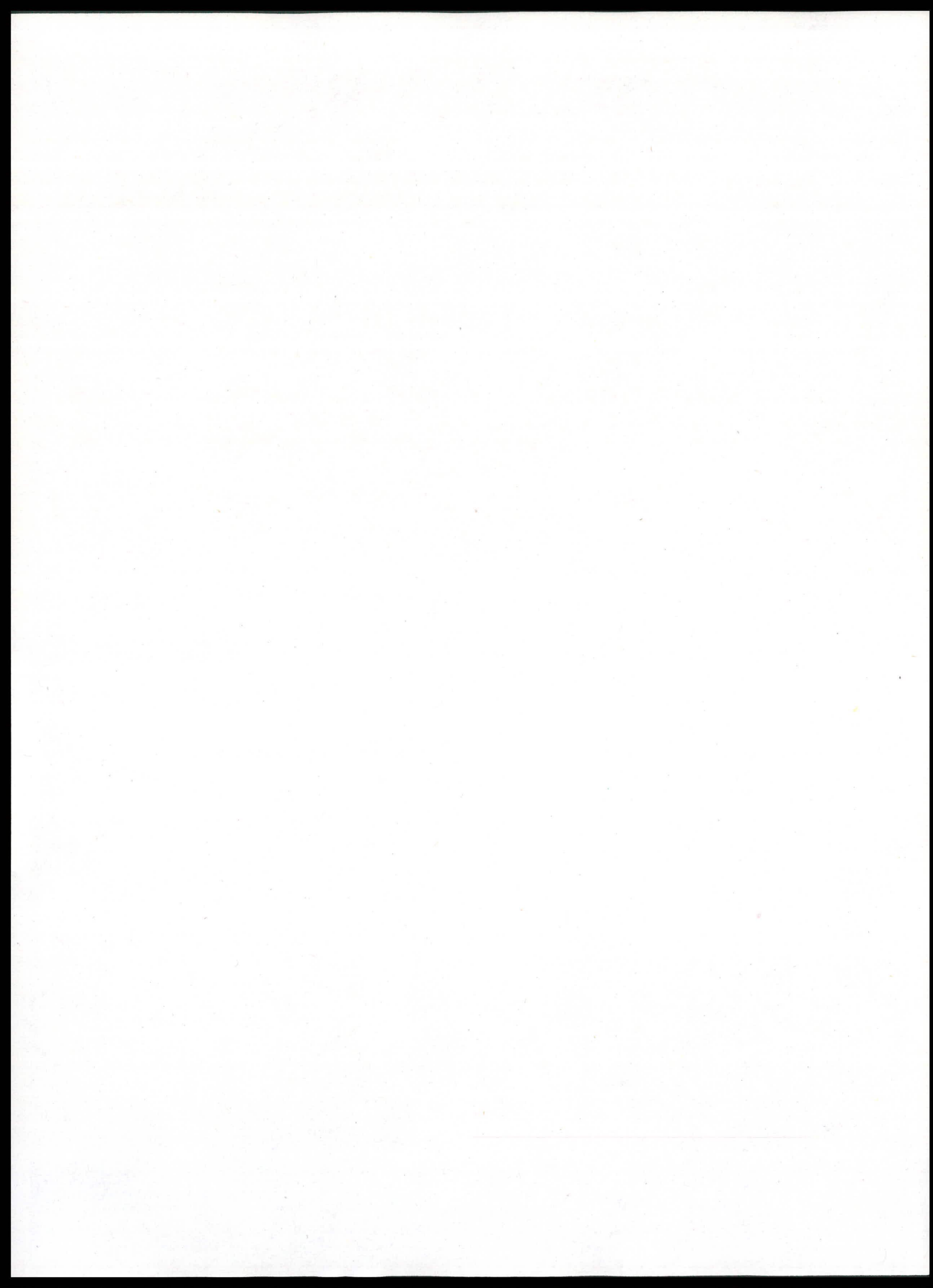


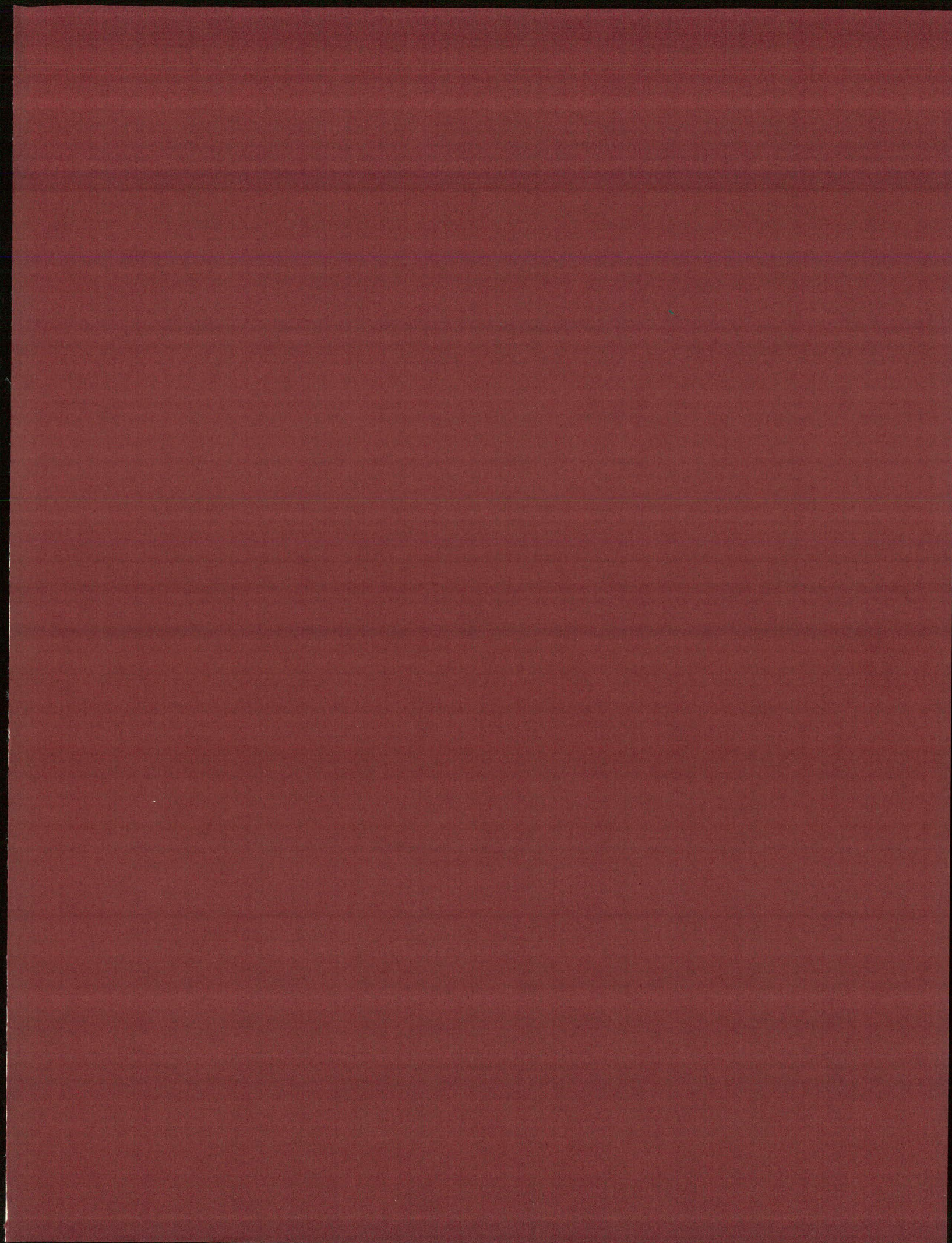
centraal
museum

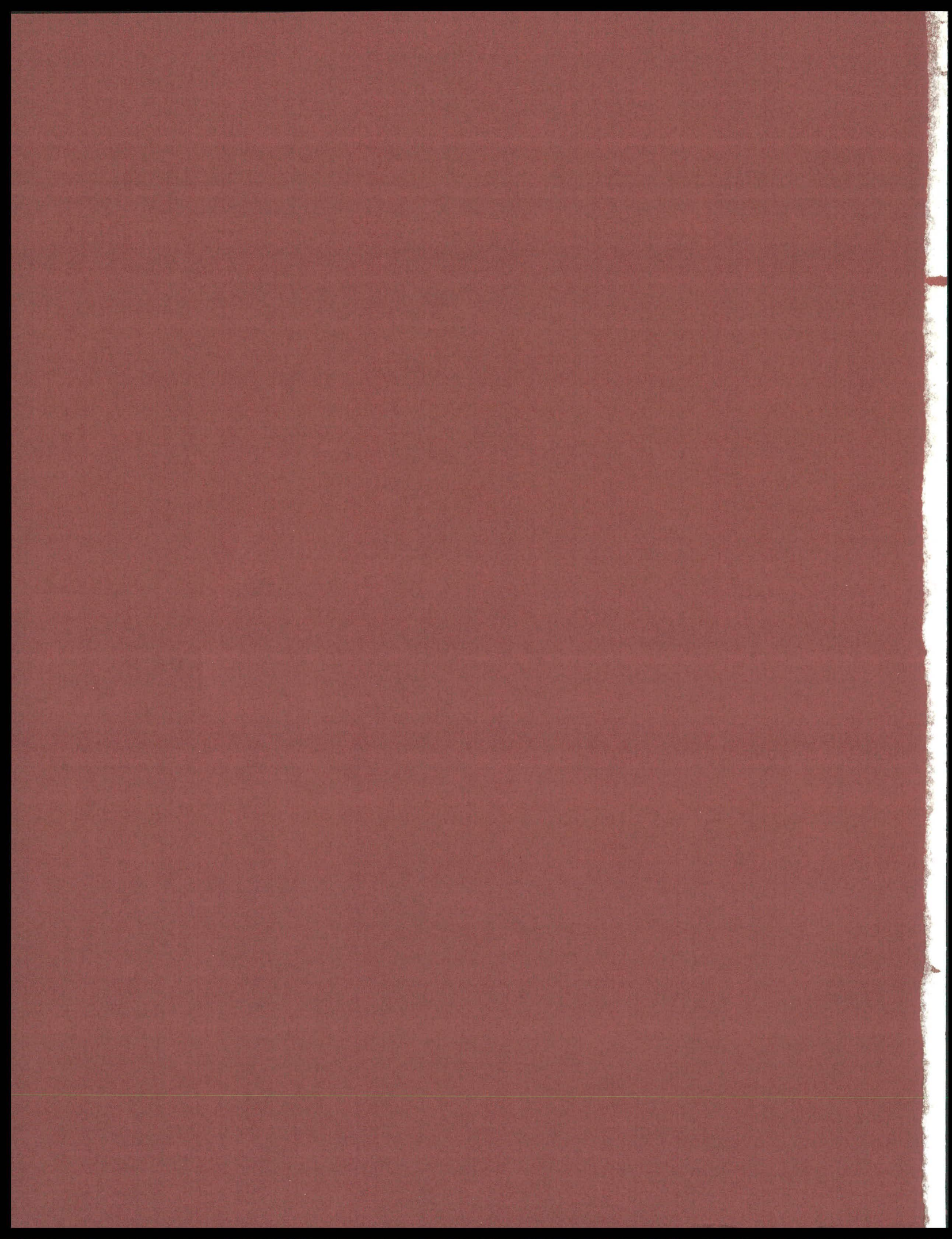
Passie



Frænse







Franse Passie

Courbet, Daubigny, Monet: Franse schilderkunst in Nederlands bezit

Frænse

Passie

Courbet, Daubigny, Monet: Franse schilderkunst in Nederlands bezit

Marja Bosma

Aukje Vergeest

Esther Dieltjes

Nienke Bakker

Nanda van den Berg



Centraal Museum, Utrecht, 2006



Het verlangen naar een ander leven

Adolphe Braun
Bloemstilleven, ca. 1854
albuminedruk, 18 x 23 cm
Coll. Ton Peek, Utrecht

Frankrijk is het gedroomde land voor veel Nederlanders. En alhoewel de aandacht zich in de loop der tijden heeft verlegd en verbreed naar 'het goede leven', is de Franse cultuur, in het bijzonder de filosofie, nog steeds een ijkpunt. In de negentiende en vroege twintigste eeuw zijn het de Franse schilderkunst, de literatuur, de muziek, de architectuur, de mode en de beginnende fotografie die veel Nederlanders het idee geven dat het leven in Frankrijk zoveel rijker is dan in eigen land. Vrijer ook want 'Frankrijk' bleef – toen en nu – synoniem met ongebondenheid en sensualiteit.

De verzamelaars die zich op Frankrijk richtten bij het aanleggen van een kunstcollectie, zonder wie deze tentoonstelling niet mogelijk zou zijn geweest, bleven daarbij dicht bij huis. Ze zochten de verdieping – en de bevrijding – in het alledaagse: de natuur, stillevens, een interieur, brood en wijn, zomaar een vrouw. Het was meer dan genoeg voor een collectie die bedoeld was om in de huiselijke intimiteit een venster open te zetten naar een ander leven.

Deze tentoonstelling bevat veel van zulke vensters. Ze laten zien wat de Nederlandse gegoede burgerij rond de vorige eeuwswisseling interesseerde. Revolutionair waren ze daarbij zelden. Ook de spectaculaire vernieuwingen ontbreken. Enerzijds omdat een aantal aangekochte werken in de loop der tijden uit Nederland zijn verdwenen, verhandeld, zoals er zoveel verhandeld is. Anderzijds omdat de belangstelling ook meer uitging naar eenvoudige thema's die toonbaar waren in de salons en eetkamers waar het meeste van wat hier te zien is voor het eerst zal zijn getoond.

Dat aan de oorsprong van deze werken wel een revolutie ten grondslag ligt, namelijk het verzet tegen het academisme, de ontdekking van het werken 'naar de natuur', in de buitenlucht en in landen – Marokko, Algerije, Egypte – die door beginnende reizigers werden ontdekt, zal nauwelijks een rol hebben gespeeld. Het was nieuw, dat wel. En het was bereikbaar voor een burgerij die zich steeds meer kon veroorloven. Voor een deel van hen, de zich emanciperende katholieke minderheid in Nederland, was het ook een teken van groeiend zelfbewustzijn. Het bezit van Franse schilderkunst gaf aan dat men op de hoogte was van de nieuwste ontwikkelingen. Men was 'van zijn tijd'. Die actualiteit is nog steeds zichtbaar in de grote hoeveelheid werken die de afgelopen eeuw werden verzameld en toegevoegd aan het Nederlandse kunstbezit. Het is een onverwachte rijkdom, die hier voor het eerst in de context van de privé-verzameling wordt getoond.

Wij zijn hiervoor veel dank verschuldigd aan de Van Baaren Stichting, die met genereuze bijdragen aan de tentoonstelling en de publicatie het 50-jarig bestaan van de Stichting wilde vieren.

Pauline Terreehorst
Directeur Centraal Museum, Utrecht

Colofon

Deze publicatie verschijnt ter gelegenheid van de tentoonstelling
Franse Passie. Courbet, Daubigny, Monet: Franse schilderkunst in Nederlands bezit
in het Centraal Museum, Utrecht van 11 november 2006 t/m 11 maart 2007
www.centraalmuseum.nl

© 2006 Centraal Museum, Utrecht en de auteurs

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd,
opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige
vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of
enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijk toestemming van de uitgever.

Van werken van beeldende kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het
auteursrecht geregeld met Beeldrecht te Amsterdam

© c/o Beeldrecht Amsterdam 2006

ISBN-10: 90-5983-016-4

ISBN-13: 978-90-5983-016-5

Auteurs

Marja Bosma
Aukje Vergeest
Esther Dieltjes
Nienke Bakker
Nanda van den Berg

Redactie

Marja Bosma

Eindredactie

Saskia Bekke-Proost

Productie

Hans Schopping

Vormgeving

Schenk & van Rosmalen, Amsterdam

Druk

Drukkerij Tuijtel, Hardinxveld-Giessendam



De publicatie werd mede mogelijk gemaakt door de Van Baaren Stichting

Afb. omslag voorzijde

Guillame Fouace
Le pâte en croûte, 1884
27,5 x 35 cm
Centraal Museum, Utrecht
(bruikleen Stichting Van Baaren Museum)

Afb. omslag achterzijde

Alophe (A. Menut)
La sortie du bain, 1861
albuminedruk 20 x 15 cm
coll. Emma van Daalen

- 9 Inleiding
- 10 **Hollandse smaak**
Het verzamelen van negentiende-eeuwse Franse schilderkunst in Nederland
Aukje Vergeest
- 24 **Verzamelaars**
Biografieën
Aukje Vergeest
- 30 **Moderne tijden**
Frankrijk in de negentiende eeuw
Marja Bosma
- 46 **De geschilderde natuur**
Frankrijk en de Oriënt in de negentiende eeuw
Esther Dieltjes
- 70 **Van Monet tot Redon**
Frans (post)impressionisme en symbolisme in Nederland verzameld
Nienke Bakker
- 96 **Uit de schaduw van de schilderkunst**
De opkomst van de vroegste Franse fotografie
Nanda van den Berg
- 110 Literatuur
- 112 Fotoverantwoording

Guillame Fouace
Le pâte en croûte, 1884
27,5 x 35 cm
Centraal Museum, Utrecht
(bruikleen Stichting Van
Baaren Museum)



G. Fouace
1884

Broer en zus Van Baaren, Lambertus (1888-1964) en Josephina (1890-1959), hadden er waarschijnlijk nooit van durven dromen dat hun kunstverzameling het uitgangspunt zou worden van *Franse Passie*. Tussen 1925 en 1964 hebben deze Utrechtse burgers een imposante collectie Nederlandse en Franse kunst bijeengebracht die reikte van de tweede helft van de negentiende tot en met de eerste helft van de twintigste eeuw. Aan het eind van hun leven richtten ze een stichting op ter beheer van de collectie én om het charitatieve beleid te continueren waarmee ze tijdens hun leven waren begonnen. Na hun dood werd hun huis aan de Oudegracht een privémuseum, tot de Van Baaren Stichting in 1980 de zorg over de collectie aan het Centraal Museum overdroeg. Voor het museum vormt deze verzameling een belangrijke aanvulling op de eigen collectie. Dankzij steun van de stichting resulteerde het onderzoek naar de Van Baarencollectie in 1995 in de eerste collectiecatalogus van het museum, en kon in 1999 de speciale Van Baarenzaal ingericht worden, met bijzondere glasarchitectuur van kunstenaar Krijn de Koning.

In 2006 bestaat de Van Baaren Stichting vijftig jaar, reden om dat luister bij te zetten met een tentoonstelling en een boek. *Franse Passie* laat Franse negentiende-eeuwse schilderkunst zien, zoals die niet alleen door de Van Baarens maar ook door andere Nederlandse particulieren is verzameld. Het is te danken aan deze verzamelaars, die hun collecties aan de musea schonken, in beheer gaven, gelegateerd of verkocht hebben, dat het Nederlandse publiek van deze kunst kan genieten. Maar liefst meer dan duizend Franse negentiende-eeuwse schilderijen vormen nu een belangrijk deel van de Collectie Nederland, het gezamenlijke bezit van de musea. Deze deelverzameling wordt ook de 'French Collection' genoemd, naar de titel van het boek uit 2000, een inventarisatie van alle Franse negentiende-eeuwse werken in Nederlands museumaal bezit.

Onze dank gaat uit naar de Nederlandse musea die door hun bruiklenen deze tentoonstelling mogelijk maakten: Museum Boijmans Van Beuningen, Kröller-Müller Museum, Van Gogh Museum, Gemeentemuseum Den Haag, Museum Mesdag, Rijksmuseum Twenthe, Singer Laren, museumgoudA, Rijksmuseum, Amsterdams Historisch Museum, Stedelijk Museum, Groninger Museum en het Dordrechts Museum. Ton Peek en Emma van Daalen stelden een deel van hun verzamelingen Franse negentiende-eeuwse fotografie ter beschikking voor een interessante aanvulling op de expositie, waarvoor onze dank.

Dank ook aan de auteurs: Nienke Bakker, Nanda van den Berg, Esther Dieltjes, Aukje Vergeest en aan eindredacteur Saskia Bekke. Aukje Vergeest stelde bovendien het onderzoek beschikbaar dat zij voor *French Collection* deed.

Tot slot danken wij in het bijzonder de Van Baaren Stichting voor haar inmiddels jarenlang bewezen loyaliteit jegens het museum. Dankzij haar genereuze steun konden tentoonstelling en publicatie worden gerealiseerd.

Marja Bosma

Conservator moderne kunst Centraal Museum Utrecht

Hollandse smaak

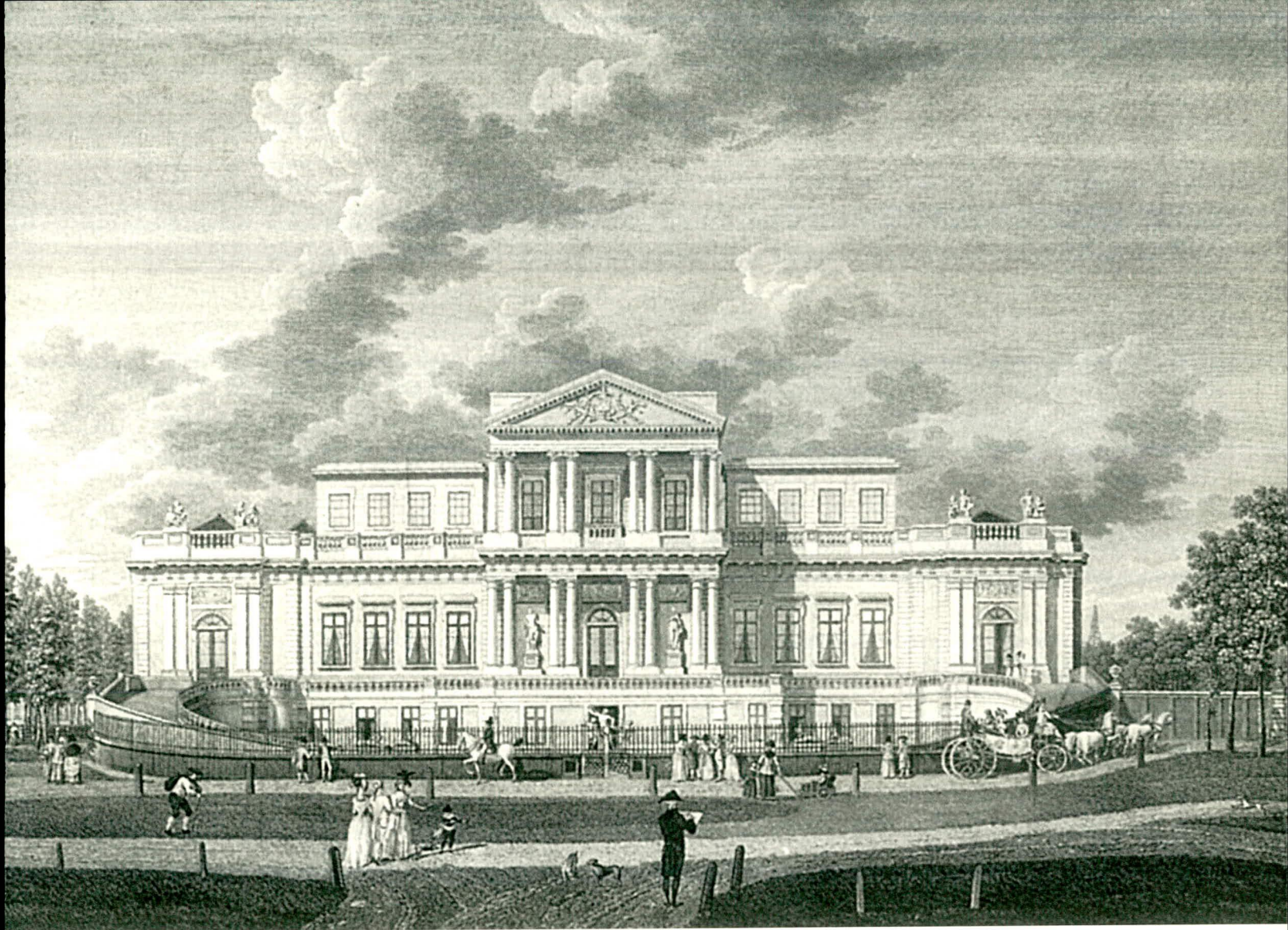
Het verzamelen van negentiende-eeuwse Franse schilderkunst in Nederland

In de negentiende en twintigste-eeuwse Nederlandse kunstwereld speelden de particuliere verzamelaars een belangrijke rol: zij bepaalden voor het grootste deel de basis van de huidige museumcollecties. Dat is niet vreemd, gezien het feit dat de meeste Nederlandse musea pas in de loop van de twintigste eeuw zijn ontstaan. Collecties van particulieren werden geschonken of gelegateerd aan musea, zodat de afzonderlijke werken een nieuwe rol in een groter geheel kregen. Tegenwoordig wordt gesproken van de 'Collectie Nederland': dit is een verzameling met vele eigenaren en vele samenstellers, het is een achteraf opgelegd etiket dat coherentie suggereert. Niets is minder waar: het is, oneerbiedig gezegd, een samenraapsel van verschillende deelcollecties van honderden verschillende verzamelaars, schenkingen, legaten en aankopen en zeer wisselend van kwaliteit. Pas nu het etiket 'Collectie Nederland' erop is geplakt, is het mogelijk om er orde in aan te brengen, zegeningen te tellen, hiaten te signaleren en waar mogelijk evenwicht te brengen. Een lastige taak, temeer daar er nooit één eigenaar zal zijn, die kan beslissen wat hij wil. Musea moeten dit onderling 'uitvechten', door hun verzamelgebieden te verdelen, hun collecties kritisch te bekijken en eventueel werken af te staan aan andere musea waar deze beter passen. En aangezien de overheid steeds meer zelfstandigheid van musea eist en steeds minder financiële steun verleent, is het ook 'economisch' noodzakelijk voor musea om de handen ineen te slaan en afspraken te maken.

De collectie Franse negentiende-eeuwse schilderijen, waarop dit essay is gebaseerd, is natuurlijk maar een deelverzameling van de totale Collectie Nederland, en mist als geheel eveneens de samenhang van een vooropgesteld verzamelplan. Maar de verzamelaars zelf hebben soms wel volgens een

bepaald plan en zeker volgens hun eigen smaak hun collectie samengesteld. Musea hebben hun best gedaan om deze particuliere werken via legaten, langdurige bruiklenen of schenkingen binnen te halen. En zijn er wel karakteristieke kenmerken af te lezen aan de 'French Collection': voorkeuren voor bepaalde genres of kunstenaars, misschien een typisch Hollandse smaak? In de volgende essays komen deze kenmerken en voorkeuren aan de orde. Maar ook wat er *niet* vertegenwoordigd is, vertelt een verhaal. De huidige collectie negentiende-eeuwse Franse schilderijen (gemaakt door kunstenaars geboren tussen 1775 en 1875) in Nederlands openbaar bezit bevat ongeveer 1100 stukken, en is bijeengebracht tussen ongeveer 1830 en nu. Het begon in 1834 met de collectie van Fodor en wordt tot op heden elk jaar nog aangevuld. In 2006 verwierf het Van Gogh Museum bijvoorbeeld een vroeg landschap van Pissarro.

In dit essay wordt een overzicht geschetst van het culturele klimaat waarin Nederlandse verzamelaars in de negentiende en twintigste eeuw actief waren, alsmede van de invloed van de kunstkritiek en de kunsthandel op deze collectioneers. Daarbij evenwel in het achterhoofd houdend dat de Franse negentiende-eeuwse kunst die zij verzamelden, slechts een deel vormde van hun verzameling. Sommige namen van verzamelaars zullen welbekend in de oren klinken, omdat zij verbonden zijn aan een museum, zoals die van de heren Boijmans en Van Beuningen, mevrouw Kröller-Müller en het echtpaar Singer. Anderen genieten meer plaatselijke bekendheid, omdat hun verzamelingen (uiteindelijk) werden opgenomen in reeds bestaande musea: Fodor, Van Baaren, Arntzenius, Scholten en Veendorp. Van de belangrijkste verzamelaars van wie werk in de expositie vertegenwoordigd is, is



een korte biografie opgenomen¹. De achtergronden en feitelijke gegevens, die vaak wel verhelderend zijn om de samenstelling van een collectie te begrijpen, onderbreken zo het lopende verhaal niet.

Verzamelen in de negentiende eeuw

Het kopen van kunst heeft als eerste voorwaarde dat er een markt is, een plek waar je de koopwaar kan zien en vergelijken. Tot 1800 kon de Nederlandse kunst koper daarvoor terecht op een relatief 'vrije markt'. In tegenstelling tot Frankrijk, waar de staat altijd een actieve rol had gespeeld in de kunstwereld en het verwerven van eigentijdse kunst (van eigen bodem), was er in Nederland een heel andere situatie. Hier bestond al vanaf de zeventiende eeuw het systeem van gilden en een levendige

markt waar kunstenaars hun werk min of meer vrij konden verhandelen: kunst werd tentoongesteld op exposities van tekengenootschappen of kunstgenootschappen en was daar te koop. Naar Frans voorbeeld werden in Nederland rond 1800 diverse culturele instellingen opgericht: de Koninklijke Academie (naar de respectabele Franse Académie des Beaux-Arts), de tentoonstellingen van Levende Meesters (naar de beroemde jaarlijkse Salon) en de Nationale Konstgallerij, het eerste nationale museum in Nederland (naar voorbeeld van het Musée du Louvre). Het was niet toevallig dat deze eerste stappen naar een gecentraliseerde kunstorganisatie door een Fransman werden genomen: Lodewijk Napoleon Bonaparte (1778-1846), die van 1806 tot 1810 koning van Nederland was. Het doel van deze

C. Haldenwang
(naar H.P. Schouten),
Paviljoen Welgelegen,
Haarlem, (Museum voor
Hedendaagse Kunst in de
19de eeuw)
Rijksprentenkabinet,
Amsterdam



Valentijn Bing,
*De oude Beurs te Amsterdam,
ingang tot het lokaal der
tentoonstelling, 1836*
Rijksmuseum Twenthe,
Enschede.

overheidsmaatregelen was om de kunstenaars aan te moedigen en de kunst te bevorderen. Er waren nog maar weinig kunstenaars in Nederland aan het einde van de achttiende eeuw en ook het kunstpubliek was beperkt.

De veranderingen op cultureel gebied liepen gelijk op met de politieke veranderingen in Nederland, dat tot 1795 uit een aantal losse provincies had bestaan. In de Bataafse periode, van 1795 tot 1806, werden diverse maatregelen doorgevoerd om een eenheidsstaat te creëren: in 1806 werd Nederland een staat met centraal gezag. Het land had vervolgens behoefte aan een nationaal bewustzijn en Lodewijk Napoleon hoopte door middel van een nationale kunst dit op te wekken.

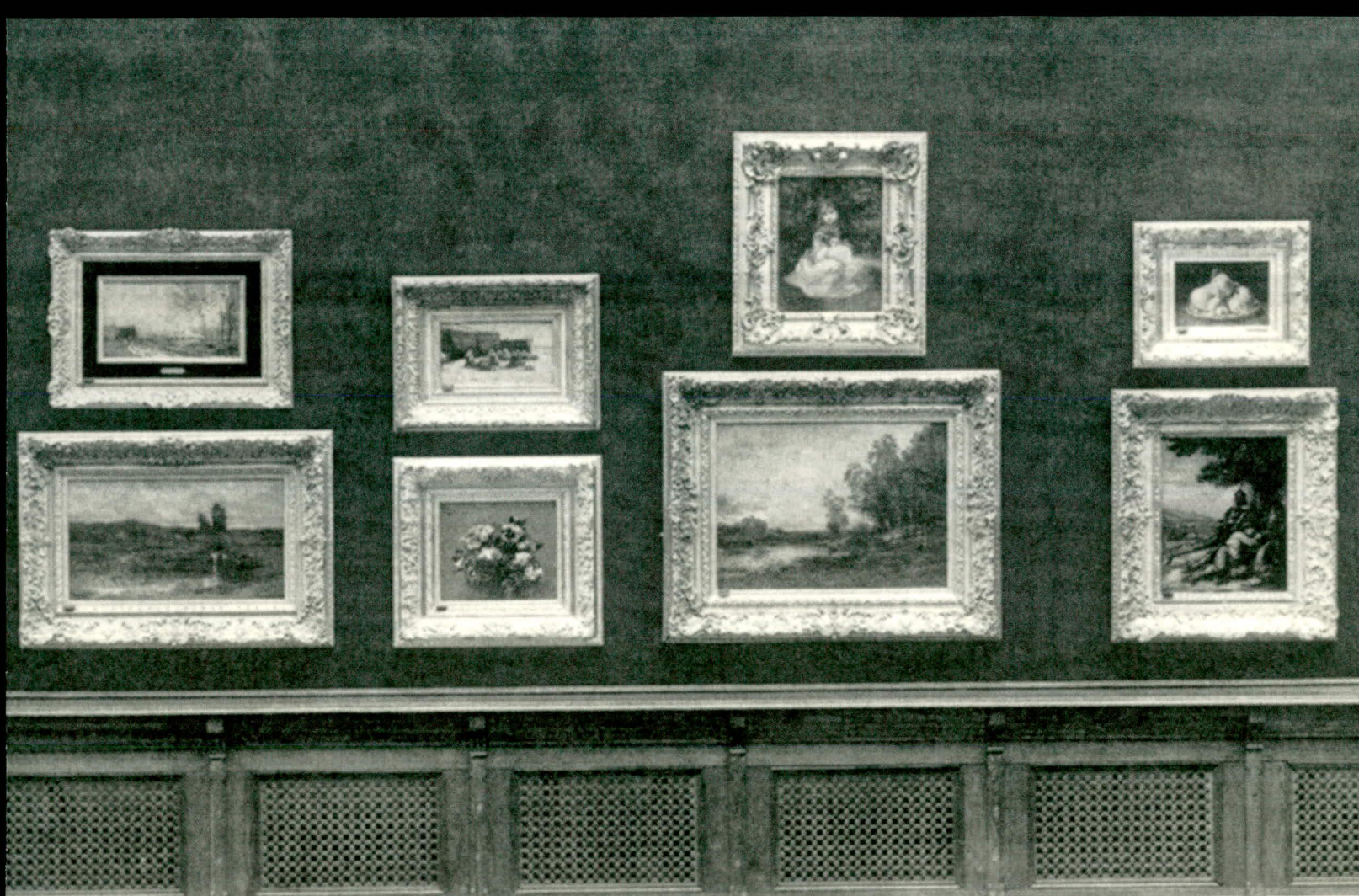
Vanaf 1800 breidden de mogelijkheden tot kunst kopen zich dus uit. Vooral de eigentijdse kunst werd meer toegankelijk gemaakt op de tentoonstellingen van Levende Meesters, afwisselend georganiseerd in Amsterdam, Den Haag

en Rotterdam. Deze jaarlijkse exposities, waar de muren volgingen van de plinten tot het plafond, trokken grote aantallen publiek. Naar Frans voorbeeld konden kunstenaars werk ter goedkeuring insturen naar een jury. De tentoonstellingen fungeerden voor hen als podium en distributiekanaal, en waren een belangrijk middel om naam te krijgen. Het succes ervan was afhankelijk van de interesse van het publiek, maar aan belangstelling was in ieder geval geen gebrek: nooit eerder waren exposities gehouden die voor iedereen toegankelijk waren. Bovendien deed de overheid er af en toe 'boodschappen' voor de rijkscollectie. Daarnaast kon een kunstliefhebber direct bij de kunstenaar kopen of op veilingen. Tot ongeveer 1825 was de kunstmarkt vooral een lokale aangelegenheid, maar vanaf die tijd ontwikkelde deze zich tot een bloeiend, op landelijk niveau opererend netwerk.

Nederland kende in de eerste helft van de negentiende eeuw inmiddels een behoorlijk aantal verzamelaars, zoals Theodore Juste in 1839 op doorreis door Holland schreef: 'Holland bezit een enorme hoeveelheid particuliere collecties, waarvan de meeste zeer bijzonder'. De algemeen gunstige economische omstandigheden genereerden bovendien vanaf ongeveer 1850 een rijke industriële elite van fabrikanten en aannemers, die wel genegen was een deel van haar rijkdom aan kunst te spenderen. De groeiende markt voor de eigentijdse kunst stimuleerde ook de vraag naar kunsthandelaren die als intermediair tussen kunstenaar en koper opereerden. Vooral in Den Haag en Amsterdam groeide de kunsthandel fors; belangrijke namen zijn: Maison Artz, C.M. van Gogh, Frans Buffa en Zonen, Goupil & Cie en E.J. van Wisselingh & Co, waarvan de laatste ook tot in de twintigste eeuw bleef floreren.

De musea en het particuliere initiatief

Ondanks de goede bedoelingen van Lodewijk Napoleon aan het begin van de negentiende eeuw, kwam er van alle staatsinitiatieven om de kunst te steunen maar weinig terecht; er was geen geld voor de beloofde studiebeurzen, prijsvragen of aankopen en als er iets werd aangekocht dan ging



de aandacht vooral uit naar Nederlands werk uit de Gouden Eeuw. Het duurde tot 1873 voor een actief politicus, Victor de Stuers (1843-1916) pleitte voor samenhang in de nationale collectie in zijn artikel 'Holland op zijn smalst' in het tijdschrift *De Gids*. Daarna ontstond een eerste voorzichtig aankoopbeleid, maar omdat de middelen nihil waren bleef het bij een plan. De overheid liet de verantwoordelijkheid over aan de gemeentelijke musea, die met hetzelfde geldprobleem kampten. Terwijl er wel aandacht was voor werk van eigen bodem, bleven musea tot ver in de twintigste eeuw voor goede Franse negentiende-eeuwse schilderijen voornamelijk afhankelijk van de gulheid van particulieren.

De prijzen voor Barbizonschilderijen en met name (post)impressionistische werken waren bovendien inmiddels dermate gestegen dat deze kunstwerken voor de musea vaak onbereikbaar bleven.

Omdat de overheid een taak liet liggen, werden in de negentiende eeuw diverse particuliere initiatieven genomen en instellingen opgericht: zo waren daar onder andere de Amsterdamse Maatschappij tot bevordering der Beeldende Kunsten (1838-1843), de Haagse Maatschappij van Schoone Kunsten (1840-43) en kunstenaarsverenigingen als *Arti et Amicitiae* (Amsterdam 1839) en *Pulchri Studio* (Den Haag 1847). Deze verenigingen stimuleerden de eigentijdse kunst en boden de leden de mogelijkheid om (inter)nationale kunst te zien en te kopen of te winnen door verloting. Zo werd ook het minder draagkrachtige deel van de bevolking in staat gesteld van kunst te genieten. Via hun verkooptentoonstellingen speelden de kunstenaarsverenigingen bovendien een belangrijke rol in het toegankelijk maken van de eigentijdse moderne kunst, zowel Nederlandse als buitenlandse. Vanaf 1870 was er dan ook een nauwe band tussen deze kunstenaarsverenigingen en de kunsthandel,

Jubileumtentoonstelling van E.J. van Wisselingh & Co in de zalen van *Pulchri Studio*, Den Haag, juni/juli 1912 (Daubigny/Daubigny, Boudin/Fantin Latour, Diaz/Daubigny, Courbet/Daumier)



J.W. Pieneman,
C.J. Fodor, 1848,
Amsterdams Historisch
Museum, Amsterdam

met name één, die er vaak (buitenlands) werk tentoonstelde, de firma Van Wisselingh, waarover dadelijk meer.

Ook ontstonden in de tweede helft van de negentiende eeuw enkele verenigingen met als specifiek doel het verzamelen van eigentijdse kunst, zoals de Haagse Vereniging tot het oprigten van een Museum voor Moderne Kunst (1866) en de Vereniging tot het vormen van een openbare verzameling van hedendaagsche kunst – kortweg vvHK genoemd –

(1874) in Amsterdam. Particuliere verzamelaars namen de rol van mecenas op zich; zo zorgden bijvoorbeeld de Amsterdamse verzamelaars Carel Joseph Fodor en Jacob de Vos ervoor, dat het legaat Van der Hoop in 1854 aan de stad Amsterdam verviel; de stad zelf wilde de successierechten voor deze prachtige collectie oude meesters niet betalen en zonder de tussenkomst van deze twee particulieren was onder andere Rembrandts *Joodse bruidje* verloren gegaan voor Amsterdam. Privéverzamelaars gaven bovendien opdrachten aan eigentijdse kunstenaars en stelden hun collecties, meestal in hun woonhuizen, open voor het publiek.

Verzamelen in de twintigste eeuw

In Nederland bestaat geen echte verzamelcultuur en staan verzamelaars niet in bijzonder aanzien, zoals dat in het buitenland wel het geval is. In musea in Engeland of de Verenigde Staten komt men regelmatig een zaal tegen die vernoemd is naar een gulle gever, in tegenstelling tot de Nederlandse musea. Hier blijven particuliere verzamelaars vaak liever anoniem en volstaat een verwijzing naar 'privécollectie'. Is dat calvinistische bescheidenheid? Niet te koop lopen met je bezit? Daarnaast voorziet de Nederlandse overheid niet in een royale regeling om collecties of delen daarvan te legateren of schenkingen te doen aan musea, zonder de nazaten van de verzamelaars al te zeer te duperen. In andere Europese landen bestaan dergelijke wetsvoorzieningen wel.

In de loop van de twintigste eeuw hebben steeds meer particuliere verzamelaars een eigen museum opgericht. Voorbeelden hiervan zijn onder andere het Singer Museum in Laren, het Van Baaren Museum in Utrecht en het meest bekende voorbeeld is waarschijnlijk het Kröller-Müller Museum, dat is geïnitieerd door Helene Kröller-Müller. Haar collectie vormde voor verschillende andere Nederlandse verzamelaars een voorbeeld, (zoals de Van Baarens, Veendorp) hoewel zij eenzelfde ideaal nooit konden bereiken. Mevrouw Kröller-Müller was een van de weinigen die met uitgebreid vooropgezet plan een verzameling aanlegde. Sinds zij een cursus had gevolgd bij de kunsteducator

H.P. Bremmer – over wie later meer – had zij haar aandacht gericht op kunst. Ze wilde met haar collectie een overzicht geven van de moderne beeldende kunst vanaf Gustave Courbet en de School van Barbizon tot het werk van Mondriaan en De Stijl. Bremmer werd daarbij haar persoonlijke adviseur en hij ging ook vaak voor haar naar kunsthandels in Nederland of Parijs om aankopen te doen. De collectie werd uiteindelijk ondergebracht in het Kröller-Müller Museum op de Hoge Veluwe, dat in 1938 geopend werd.

Toch waren er nog velen die hun collectie toe- vertrouwden aan de diverse (gemeentelijke) musea. Deels was dit ook de verdienste van museum-directeuren zoals Dirk Hannema, die tijdens zijn directoraat in het Museum Boijmans (nu Museum Boijmans Van Beuningen) van 1921-1945 diverse particuliere verzamelaars heeft overgehaald (een deel van) hun collectie te doneren aan het museum, of financiële steun te verlenen bij enkele museum-aankopen. Ook H.E. van Gelder (1876-1960), directeur van het Gemeentemuseum in Den Haag van 1912 tot 1942, heeft door middel van het binnenhalen van verschillende schenkingen en bruiklenen de collectie vergroot. Omdat Willem Sandberg (1897-1984), directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam van 1945 tot 1962, naar eigen zeggen 'opgescheept zat' met de erfenis van de kunst uit de tweede helft van de negentiende eeuw en hij vooral geïnteresseerd was in moderne kunst, ontstond sinds 1950 steeds meer de behoefte aan een museum voor de negentiende-eeuwse kunst. In 1973 werd het Van Gogh Museum opgericht met als basiscollectie de schilderijen, tekeningen en brieven van Vincent van Gogh en de verzameling tijdgenoten van hem en zijn broer Theo, die door hun nazaten in een stichting waren ondergebracht. Sinds de jaren negentig verzamelt dit museum actief buitenlandse negentiende-eeuwse kunst.

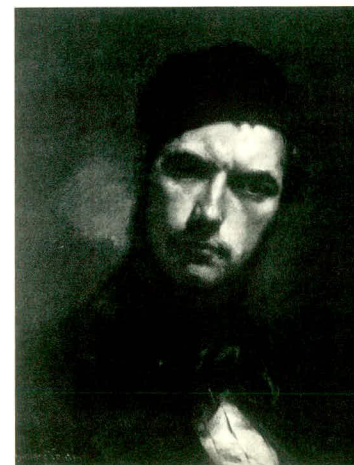
De kunsthandel

Ondanks het feit dat in de negentiende eeuw aanvankelijk de opvatting heerste dat kunst een verheven beroep was en de kunstenaar een cultuurdrager, priester en gids en dat aan kunst dus geen

geld verdiend mocht worden, bloeide de handel en stegen de prijzen.

Zoals gezegd zijn kunstkopers afhankelijk van het aanbod op de markt; kunsthandelaren fungeerden in de negentiende eeuw vaak als bemiddelaar tussen kunstenaar en publiek en hadden dus grote invloed op de kennis- en smaakontwikkeling van deze laatsten. De kunsthandelaren verkochten schilder- en tekenbenodigdheden, organiseerden verkoopexposities, leenden werk uit aan andere tentoonstellingen en maakten catalogi en verzorgden reproducties. Zij hadden een grote rol in het Nederlandse kunstklimaat en beïnvloedden zo de *nouveau riches* die zich als gevolg van de industrialisering op de kunstmarkt begaven. In de negentiende eeuw professionaliseerde de kunsthandel zich en ook de specialisatie in bijvoorbeeld eigentijdse kunst en internationale samenwerking kwamen van de grond.

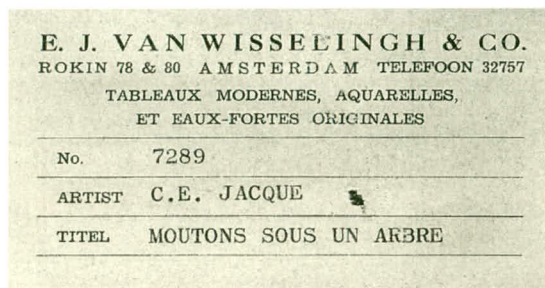
De firma E.J. van Wisselingh & Co is van groot belang geweest voor de kennismaking en verspreiding van de Franse negentiende-eeuwse kunst in Nederland, zowel voor het kunstminnende publiek als voor de kunstenaars. Het reilen en zeilen van deze firma is bovendien min of meer exemplarisch voor de kunsthandel in Nederland.² Met name voor de schilders van de School van Barbizon waren H.J. van Wisselingh (1816-1884) en later zijn zoon E.J. van Wisselingh (1848-1912) warme pleitbezorgers. Niet alleen omdat H.J. van Wisselingh al vroeg werken van Courbet en Vollon in Parijs kocht, maar ook omdat hij tentoonstellingen organiseerde met Franse kunst in een tijd dat die nog zelden in ons land te zien en ook moeilijk te verkopen was. Daaruit blijkt wel zijn liefde voor de kunst: hij verkocht alleen datgene waar hij zelf van kon genieten. Ook zond hij werk in naar diverse tentoonstellingen elders in Nederland. Deze verdienste werd erkend door verschillende kunstcritici die de activiteiten van de kunsthandel volgden. Over een expositie die Van Wisselingh bijvoorbeeld in 1876 in Den Haag organiseerde, met onder meer Franse eigentijdse kunst, schreef een correspondent van de *Kunstchroniek* het volgende: 'daar bevonden zich schilderwerken onder, die men



Gustave Courbet, *Portret van H.J. van Wisselingh*, 1846. Kimbell Art Museum, Fort Worth



Etiketten van de firma
E.J. van Wisselingh & Co



in Nederland niet dikwijls ziet: Corot, Diaz, Dupré zijn bij ons zelden te aanschouwen.³

Théophile de Bock schreef in zijn boek over Jacob Maris uit 1903: 'Van Wisselingh is dan ook de eerste geweest die ons land heeft doen kennismaken met de kunst der Barbizon-school, met velen van wier vertegenwoordigers hij persoonlijk bevriend was, kunst voor welke hij toentertijd niet dan met de grootste moeite afnemers wist te vinden en tegen prijzen, die zijn welstand allerminst hebben verhoogd. Hij heeft ontegenzeggelijk veel bijgedragen tot ontwikkeling en verfijning van het kunstoordeel hier te lande en zijn invloed op de Haagse schildersbent is ontegenzeggelijk van betekenis geweest.⁴ Niet alleen heeft Van Wisselingh met zijn liefde voor de Franse kunst, actieve handel en

exposities bijgedragen aan de smaak en ontwikkeling van de Nederlandse kunstliefhebbers, maar ook de nieuwe generatie kunstenaars (de Haagse en Amsterdamse School) heeft hij – zoals De Bock al schreef – beïnvloed. Vanaf november 1881 had Van Wisselingh een nieuw pand met een groot etalage-raam, waar hij zijn nieuwe aanwinsten toonde. Dat raam was voor veel jonge artiesten doel van een wekelijkse bedevaart, waar ze inspiratie opdeden en hun bevindingen met elkaar bediscussieerden. Daarnaast had de firma in 1898 een meubelwerk-plaats opgericht die enige jaren heeft bestaan. Met degelijk materiaal werden meubels en betimmeringen gemaakt door diverse professionele ambachtslieden, aanvankelijk uitsluitend naar ontwerp van Gerrit Willem Dijsselhof, Carel Lion Cachet en Theo Nieuwenhuis. Bovendien gaf Van Wisselingh leiding aan Scheltema & Holkema's Boekhandel & Uitgeverij in Amsterdam, waar veel boeken in de serie *Nieuwe Kunst* geproduceerd werden. Zo strekte de invloed van deze Amsterdamse kunsthandel zich uit over meer dan de westelijke grote steden alleen.

Na de dood van zijn vader in 1884 nam zoon Elbert-Jan de zaak over. Deze zat al sinds 1864 'in het vak': hij was begonnen als jongste bediende bij het Haagse filiaal van de Franse kunsthandel Goupil. Na twee jaar mocht hij internationale ervaring opdoen in het hoofdkantoor van deze firma te Parijs, waar hij tot 1874 bleef. Hier maakte hij kennis met vele kunstenaars en legde hij belangrijke contacten in de kunsthandel. In 1874 werd hij chef van de Londense kunsthandel van de Schotse Daniel Cottier (1838-1891), die hij in Parijs had leren kennen en die ook succesvolle vestigingen buiten Europa had. In 1877 maakte Van Wisselingh een reis naar de Verenigde Staten, waar hij contacten legde die later van essentieel belang zouden blijken. In 1882 brak hij met Cottier en begon een eigen zaakje in de Rue Lafitte in Parijs, waar destijds meerdere belangrijke kunsthandelaren waren gevestigd. Vanuit Parijs kon hij de Haagse zaak van zijn vader bevoorraden, maar na twee jaar overleed zijn vader en verhuisde Elbert-Jan naar Den Haag en nam hij de firma over. Vanaf die tijd speelde hij

een belangrijke rol in het Nederlandse kunstcircuit: hij organiseerde exposities, leende werken uit, bemiddelde bijvoorbeeld voor de Nederlandsche Etsclub dat de Amerikaanse kunstenaar James Whistler naar Amsterdam overkwam en steunde verschillende jonge (Nederlandse) kunstenaars – die kregen een maandelijkse toelage in ruil waarvoor zij werk moesten leveren. Ook trok de chef er met schilderijen, tekeningen en prenten op uit om in andere steden verzamelaars de kans te geven wat te kopen. De klanten waren talrijk, zoals Baron van Lynden, de schilder-verzamelaar H.W. Mesdag, verzamelaar C. Hoogendijk, boekhandelaar W.J. van Randwijk, effectenhandelaar C.D. Reich, bankier J.H. van Eeghen en notaris Van Bilderbeek. Rond de eeuwwisseling begon de firma ook met exposities buiten Nederland: eerst binnen Europa en vervolgens ook in Canada.

De verkoopboeken van deze kunsthandel zijn grotendeels bewaard gebleven: de jaren 1892 tot en met 1942 zijn goed gedocumenteerd.⁵ In deze periode van vijftig jaar verhandelde Van Wisselingh bijna 6500 werken, waarvan ruim 900 Franse: een gemiddelde van 14%, waarbij opvalt dat vooral vanaf 1918 het aandeel Franse kunst aanmerkelijk groter was (circa 20%) dan de jaren daarvoor (circa 9%). De rest was voornamelijk kunst van eigen bodem: veel Haagse en Amsterdamse School. Van de negentiende-eeuwse Franse werken die zich tegenwoordig in openbare verzamelingen in Nederland bevinden, zijn er 111 via deze kunsthandel verhandeld – een tiende deel van het totale aantal.

Het aanbod behelsde werk van ongeveer vijftig verschillende kunstenaars, van wie Fantin-Latour met 164 verkochte werken met kop en schouders boven de anderen uitsteekt: Monticelli (75 stuks), Corot (53), Daumier (53), Daubigny (40), Courbet (23) en Bonvin (18). De realisten en de School van Barbizon werden zowel in de vroege jaren als tot 1942 goed verkocht en vormen tweederde van het verhandelde werk. In 1916 verkocht Van Wisselingh de eerste Monet, en de verkopen van enkele Sisley's (1927-40), Cézannes (1927-34), een Manet (1928) en een Renoir (1934) geven aan hoe sporadisch Van Wisselingh moderner werk (maar in die laatste



decennia niet meer zo vernieuwend) verkocht. Dat is tekenend voor de Nederlandse smaak.

De kunstwereld was klein: men kende elkaar goed. In Parijs had Elbert-Jan van Wisselingh kennisgemaakt met Vincent van Gogh, die bij Goupil (in Den Haag, Londen en Parijs) werkzaam was, zoals later ook diens broer Theo van Gogh (in het Parijse filiaal). J.H. de Bois, die later zijn eigen kunsthandel zou oprichten, was als jongste bediende tijdelijk werkzaam bij de firma Van Wisselingh en later bij de Amsterdamse kunsthandel C.M. van Gogh (de oom van Vincent en Theo). P.C. Eilers, die in 1892 chef werd van het Amsterdamse filiaal van Van Wisselingh toen deze zelf naar Londen verhuisde, was daarvoor werkzaam bij het Haagse filiaal van Boussod, Valadon & Cie (voorheen Goupil). Zo was

Het laden van de kisten met schilderijen bij E.J. van Wisselingh, Amsterdam voor een reis naar Canada; na 1911 Particuliere collectie.

TENTOONSTELLINGEN.

Zijn de tentoonstellingen nuttig en noodig, geachte lezer? Ziedaar eene vraag, die wij ons zouden veroorloven, wanneer we vreemdelingen waren in de voortbrengelen van de periodieke drukpers. Het *Nederlandsch Kunstblad* toch heeft het gepast geoordeeld voor eenigen tijd die vraag te opperen en triompheerend te beantwoorden. Onze geachte confrère beschouwt de tentoonstellingen tweeledig: voorerst als een bazar, een winkel, waar de kunstenaars hunne waar te koop kunnen hangen en des noods uilventen, »door dat zij den kunstenaars de gelegenheid geven hunne werken te plaatsen,» dat is, aan den man te brengen. Ten andere beschouwt hij ze als eene school van vergelijkende kunst, waar de kunstenaar, die dien naam nog niet geheel waard is, kan leeren, hoezeer hij zich ten toon gesteld heeft, door zijne stukken te exposeren — aan vergelijking en kritiek, maar »daarom is de tentoonstelling voor hem eene les en een weldadige prikkel.»

Het bewijs van onzen confrère schijnt dus nog al mank te gaan, daar de tentoonstellingen, volgens zijn systeem, alleen wenschelijk zijn voor hen, die alles alleen voor goud veil hebben, of voor de brekbeenen in de kunst; voor het publiek, voor den waren kunstenaar is er geen heil te zoeken. Foei, broertje, wij mogen het met u niet eens zijn, want wij houden het er voor dat de tentoonstellingen een veelzijdig nut hebben. Wat zij voor de kunst zijn of zijn kunnen, willen we thans nog niet eens aanroeren, daarvoor zijn we heden niet ernstig genoeg gestemd, en het heilige moet men zonder prikkeling van de lever naderen. Maar dat ze voor het publiek nuttig zijn, dat kunt gij zoo min als wij ontkennen, zoo ge ooit het publiek in eene expositiezaal nauwkeurig hebt opgenomen, en daarvoor staat mij uwe roeping als criticus borg.

Heeft eene expositie nut? welk eene vraag! Laat ons rondborstig zijn, en naif weg met ons zelve beginnende, bekennen dat wij ze voor ons nuttig achten en noodig, primo omdat wij er onze kolommen gemakkelijk mede oprullen en er een zeker relief van actualiteit aan geven; secundo, omdat wij met een zeker air van mystère en pretentie door de zaal kunnen slenteren en heel lief ons kunstjargon kunnen uitspreken voor het onkundig publiek, dat ons te eer voor groote kunstenaars en talentvolle mannen zal houden, naarmate het ons minder verstaat en minder in staat is de holte onzer theorieën te peilen.

Zoudt gij meenen, dat een deftig eenzaam heer, die geroepen is als lid der commissie tot regeling eener tentoonstelling, zijne waarde in de kunstwereld te gevoelen; zoudt gij meenen, dat zoodanig een eene tentoonstelling niet wenschelijk achtte? Of meent gij, dat hij er geen behagen in schept, naar zijnen smaak de kunstprodukten te rangschikken in minder of meerder gebrekkige harmonie, dat hij zich niet gelukkig gevoelt, wanneer hij als op



zijn eigen terrein door de zaal stapte, met een doorschoten catalogus in de rene, een gouden potlood in de andere hand, dezen opmerkzaam makende

op eene schoone schilderij, genen den prijs opgeveende eener lieve teekening, een ander met een mysterieus glimlachje en een knipoog, dat achter den gouden bril zichtbaar is, in het oor fluiserende wat al croutes men (dat is *hi*) niet heeft kunnen plaatsen, om den smaak en kunstzin van het publiek niet te kort te doen, een praatje makende met alle kunstenaars van en zonder naam, den eenen een compliment makende over zijne heerlijke bijdrage, bij den anderen een verwijt voorkomende, door hem aandachtig te maken op de moeijelijkheid van alle stukken wel te plaatsen, enz., enz.?

Is eene tentoonstelling geene uitkomst voor den fashionablen straatlijper, die alweer een paar uren doorgebracht heeft, terwijl hij een proefje kon geven van de behendigheid, waarmede hij zijn lofgon tusschen de oogleden weet te vatten, om de schoone kunst aan de wanden en de schoone



natuur in de zaal te beghuren? En onze lieve schoonen, die ook hier, volgens het zeer oude adagium, komen om te zien, maar niet minder om gezien te worden!

Geloof gij niet, dat het nut eener tentoonstelling voldoende bewezen is voor den eenzaamen kruidenier, voor den eenvoudigen *badaud*, die er door



er een netwerk ontstaan waarin de belangrijkste handelaren elkaar goed kenden.

Ook Kunsthandel C.M. van Gogh in Den Haag, die in 1861 vennoot werd van de Parijse internationale kunsthandel Goupil & Cie, droeg een steentje bij aan de verspreiding van de Franse kunst in Nederland. C.M. van Gogh had al vroeg waardeering voor de School van Barbizon en initieerde bijvoorbeeld het maken van gravures naar bekende schilderijen. Hij zei ooit over de kunst van Corot en Daubigny: 'Het gaat er mee als met kaviar en oesters: wanneer uw verhemelte er voor het eerst kennis mee maakt, trekt ge een vreemd gezicht; de tweede keer bevalt het u al beter en het duurt niet lang of ge begint er al het fijne en heerlijke van te waardeeren'.⁶ Van Gogh had een brede verzameling, hij kocht wat hij mooi vond en richtte zich niet speciaal op één genre. Naast Barbizon en realisten verkocht hij ook stukken van onder andere de toen in Frankrijk zeer populaire academieschilder Paul Delaroche. In de etalage van deze kunsthandel waren wekelijks andere kunstwerken te zien, en alle voorbijgangers, 'het zij een aanzienlijk magistraat of een metselaar met een kalkbak op zijn rug, hetzij een modieuze geklede dame of een roodwangig dienstmeisje met een mand aan de arm, houdt hier even stand'.⁷ Kunsthandel Van Gogh was actief in het organiseren van exposities en zond regelmatig werk in naar de tentoonstellingen van Levende Meesters.

De kunsthandel werd in de loop van de negentiende en twintigste eeuw steeds meer een gespecialiseerd bedrijf. De marktstrategieën uit de ondernemingswereld werden overgenomen, omdat de speculatieve waarde van kunst werd ingezien. Sommige handelaren probeerden een monopoliepositie te veroveren door al het werk van één bepaalde kunstenaar op te kopen en zo de markt te beïnvloeden. Bij een economische crisis en het instorten van de markt is dat echter een zeer risicovolle manier van handelen; men wilde dan de collectie om liquide middelen te hebben. Vele Franse negentiende-eeuwse werken zijn dan ook via een openbare verkoop in het bezit gekomen van Nederlandse verzamelaars. Sommige kopers of

belangstellenden die bij zo'n veiling aanwezig waren, schreven in de catalogus bij elk stuk de naam van de koper er bij: zo kunnen we vele herkomsten achterhalen.

Een veiliger manier voor kunsthandelaren was het in consignatie nemen van kunstwerken, en de kunstenaar pas te betalen als er daadwerkelijk werk was verkocht. Soms deden verschillende firma's samen een dergelijke transactie om in een financieel veilige marge te blijven.

Fysiologie van een tentoonstelling: Vijf typen. Houtgravures. De voorstelling rechtsboven op de linkerbladzij is van Herman Frederik Carel te Kate, de overige gravures zijn gesignd met een ankertje, *Kunstkrönijk* 5 (1844-45) 4-5

in de gelegenheid gesteld wordt zijne beoefening te trekken aan de algemeene opmerkzaamheid prijs te geven en zelf het genoegen komt smaken van zich zeiven en effigie te bewonderen?

Is eene tentoonstelling niet werkelijk nuttig voor den kunstkooper, die met de listigheid der slang een gezelschap, dat hij aangelampt heeft — het zijn vreemden, en zij zien er nog al *cossu* uit — weet te lokken tot voor eene schilderij, wier verdienste hij breed uitmeest, en wier vervaardiger hij tot in de wolken verheft, omdat het stuk linnen, dat tusschen de vergulde lijst gekoooid is, in zijn kabinet reeds al te lang zijne eigene kijkzucht voldaan heeft?

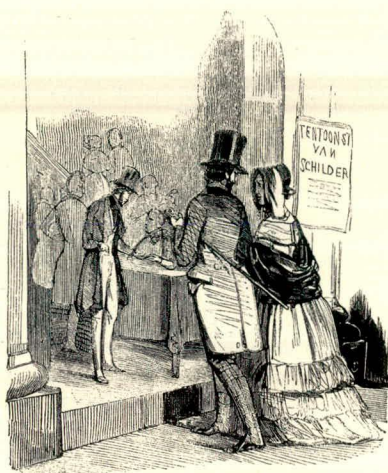


En de schilder zelf, oordeelt hij niet evenzoo over eene tentoonstelling? Of heft hij er nooit gezien, die met vreugde de deuren zagen openen, om er heen te snellen, en met engelen-geduld zich voor hun eigen werk te plaatsen en uren lang dat meesterstuk te bewonderen, te bestudeeren, hetgeen indelijk wel iemand der omstanders opmerkzaam maakt op het stuk, waarvan de ander hem uiterst beleeft de figuren beschrijft en de handeling verklaart, ja, des noods ook de schoonheden opsomt, terwijl hij daarbij voorzigtig rondgluurt, of er niet eene andere prooi is te vangen en of deze of gene zijner kunstbroeders een vriend niet met den arm aanstoot en op de ontdekte manoeuvre wijst?



Al deze menschen maken dat schoone geheel uit, wat men in onzen tijd het beschaafd publiek noemt; allen zijn doorlrongen van het nut der tentoonstellingen; mag ik hierop de bekende spreuk toepassen: *vox populi* 5de JAARG.

vox Dei, dan mag ik er gerust de gevolgtrekking uit opmaken: tentoonstellingen zijn voor het beschaafde publiek, volgens het oordeel en de uitspraak van dat publiek, hoogst nuttig.



TENTOONSTELLING

VAN

SCHILDER- EN KUNSTWERKEN

VAN LEVENDE MEESTERS, TE ROTTERDAM.

Wanneer men onze hedendaagsche tentoonstellingen vergelijkt met die van over tien jaar, zal die vergelijking ten gunste uitvallen van onze dagen: de voortbrengselen van het pensel onzer kunstenaars getuigen van ijverige, strenge studie, getuigen van inspiratie van het genie en de natuur, getuigen van een ernstig streven naar waarheid en objectiviteit.

Hoewel zulks in het algemeen eene verblijvende waarheid is, kunnen wij evenwel tot staving daarvan de thans geopende tentoonstelling te Rotterdam niet aanhalen; de indruk dien wij daar ontvingen was minder aangenaam, en zoo onze lachspieren nu en dan in beweging kwamen, het was niet de glimlach van het genoegen, der tevredenheid; maar veelal die zamentrekking, die een pijnlijk gevolg is van medelijdende bejammering.

Het gebouw dat tot de tentoonstelling dient is daartoe minder dan eenig ander geschikt, daar de verlichting van dien aard is, dat slechts zeer weinige tafereelen voor het oog zichtbaar worden, tenzij men ze onder eenen hoek beschouwe, die den verlangden indruk benadeelt, zoo niet geheel en al wegneemt. Evenwel dit deed ons minder onaangenaam aan dan de collectie zelve. Och of alle commissien voor tentoonstellingen toch de verdienste der verzameling zochten in het *qualitatieve* en niet, zoo als thans meestal geschiedt, in het *quantitatieve*; want ofschoon het opschrift van den catalogus ons toont dat hier alleen de «toegelaten» stukken te zien zijn, hetgeen doet vermoeden dat er ook zijn afgewezen, zouden wij der commissie dankbaar geweest zijn wanneer zij die toelating nog vrij wat beperkt had, en van de 250 tentoongestelde stukken de helft hadde achterwege gelaten.

Overigens kunnen wij der commissie niet dan lof toezwaaien, want het wezenlijk goede is zoo goed mogelijk geplaatst, en voor het middelmatige en slechte is van de donkere hoeken des lokaals op eene vernuftige wijze

eeuwse Franse kunst kocht, uitvoerig te behandelen, het volstaat om de voornaamste te noemen. Sommige collectioneers gingen naar het buitenland om te kopen bij onder andere Paul Cassirer (Berlijn), Cottier & Cie en Obach & Co (Londen), en de Parijse kunsthandels Goupil & Cie, Bernheim Jeune, Druet, Durand-Ruel, Arthur Lenars & Cie, Georges Petit, Sedelmeyer en G. Tempelaere.

Nederlandse kunsthandels waar Frans negentiende-eeuws werk werd gekocht waren onder meer Frans Buffa & Zn en A. Preyer (Amsterdam), Goudstikker, Huinck & Scherjon, G.J. Nieuwenhuizen Segaar, Martinus Liernur en Sala & Zonen (Den Haag), J.H. De Bois (Haarlem), Unger & Van Mens (Rotterdam).

Kunstkritiek

Niet alleen de kunstmarkt maar ook de kunstkritiek en de literatuur over de eigentijdse kunst was van invloed op het verzamelgedrag van de Nederlandse kopers.⁸ De kunstbevorderende maatregelen van Lodewijk Napoleon betroffen niet alleen de kunstenaars en de kunst, er werd ook al meteen rekening gehouden met het — nog nauwelijks bestaande — publiek. Dat moest op de hoogte gesteld worden van de hedendaagse kunst, door middel van onder andere de tentoonstellingen van Levende Meesters, speciale berichtgeving over kunst en een nationaal museum. Zo zou het publiek een 'goede smaak' ontwikkelen en zou het nationaal bewustzijn groeien, de trots op de natie, evenals in de Hollandse Gouden Eeuw het geval was geweest. De Franse overheid had altijd geïnvesteerd in kunst, gevoelig als ze was voor het prestige ervan voor de nationale staat. In Nederland — nog maar net een eenheidsstaat — ontbrak het aan elke traditie op het gebied van cultuurbetovordering en ook gevoel voor de zaak: alles wat de Hollandse handelsgeest niet direct aansprak werd als frivoool en nutteloos beschouwd. Het kostte dus nogal wat moeite om alles vanaf nul op te bouwen. De jonge staat had echter te weinig middelen om alle mooie plannen ten uitvoer te brengen. Het oprichten van bijvoorbeeld een Koninklijke Academie nam maar liefst vijf jaar in beslag (1817-1822). Het eerste nationale

Ook in de twintigste eeuw blijven kunsthandels een actieve rol spelen in het kunstcircuit, hoewel er steeds meer spelers in het veld verschijnen. Het aantal musea groeit en tevens het aantal gespecialiseerde kunstkenner: museumdirecteuren, kunsthistorici, critici. Ook zij drukken een stempel op het heersende kunstklimaat en beïnvloeden de smaak van het publiek.

Het voert te ver om hier alle kunsthandels waar de Nederlandse verzamelaar zijn negentiende-



De kunstkenners, ca. 1840, lithografie naar een schilderij van Gabriel Decamps, afgebeeld in *De Gids* 11 (1840)

museum (Huis ten Bosch, Den Haag, opgericht in 1800) werd na diverse naamsveranderingen en verhuizingen uiteindelijk pas in 1885 definitief het Rijksmuseum, gevestigd in Amsterdam. Ook de kunstkritiek kwam moeizaam op gang en was tot 1838 voornamelijk verbonden aan de Tentoonstellingen van Levende Meesters. Oude kunst bleef lang favoriet bij de overheid: de progressieve Franse kunstkriticus Théophile Thoré schreef in 1860 bijvoorbeeld dat hij verbaasd was om in Nederland zoveel collecties met eigentijdse kunst te zien, en dat de kunst uit de Gouden Eeuw door bijvoorbeeld verzamelaar Abraham van der Hoop even hoog werd geschat als de contemporaine stukken in zijn collectie.⁹

Aanvankelijk bestond de kunstkritiek uit niet meer dan een verslag over deze exposities van Levende Meesters, al dan niet verluchtigd met een prentje hier en daar; ook het publiek moest leren omgaan met kunst, leren kijken, leren reageren en verwoorden. Het doel van de kunstkritiek was toen dan ook nog het bevorderen en kweken van een koperspubliek. De allereerste verslagen werden geschreven door de Directeur-Generaal der Schone Kunsten, Johan Meerman voor de *Algemeene Konst- en Letterbode*, een tijdschrift met een

algemeen-cultureel karakter. Vervolgens traden er vaste tentoonstellingsverslaggevers in dienst, die nog vrij opsommend, beschrijvend en zonder enig oordeel waren. In de loop der jaren werden de stukken echter partijdiger, ontstonden er levendige discussies en hieruit ontwikkelde zich uiteindelijk in de loop van de negentiende eeuw een volwassen kunstkritiek in meer specifieke kunsttijdschriften, zoals bijvoorbeeld de *Kunstchronijk* (1840-1906), of breder georiënteerde bladen waarin de kunstkritiek een vaste plaats kreeg. De kranten bleven zeer beperkt en oppervlakkig in hun kunstkritieken en lieten dit over aan de vakbladen. Hieruit blijkt wel dat kunst niet al te populair was, ondanks de drukbezochte tentoonstellingen van Levende Meesters. Het bleef een aangelegenheid voor liefhebbers.

Rond 1850 konden de leden van *Arti et Amicitiae* aan de leestafel alle internationale kunstbladen lezen: het *Magasin Pittoresque*, *L'Artiste*, *Punch*, het *Deutsches Kunstblatt*, *The Illustrated London News* en *De Gids*. Net als het publiek hadden ook de kunstenaars zich ontwikkeld op het gebied van de kunstkritiek, en reageerden er soms op door middel van karikaturen op de criticus die als aap, geit, met brillen of geheel blind werd afgebeeld. Zij waren vaak goed op de hoogte wat er in Frankrijk op dit gebied verscheen.

In een halve eeuw hadden zich vele veranderingen in het culturele klimaat voltrokken: de kunst was in hoge mate openbaar geworden, een nieuw publiek had zich gevormd. Het aantal kunstenaars en kunstwerken steeg enorm, maar de hoeveelheid kunstkopers nam niet evenredig toe. Vanuit de kant van de professionele kunstenaars, die vonden dat de markt was oververzadigd met middelmatige kunstwerken, ontstond een vraag naar een beoordelende en veroordelende kunstkritiek. Hierin kreeg de persoon van de kunstenaar meer aandacht en werd de kunst in een historisch perspectief geplaatst. Tot ongeveer 1885 bleef de kritiek in Nederland echter gebaseerd op criteria die ook van toepassing waren op andere cultuuruitingen. Pas in het tijdschrift *De Nieuwe Gids* (1880-1894) werd de vraag gesteld wat de specifieke karakteristieken

en mogelijkheden van de beeldende kunst waren, en daarmee rees de vraag die nog altijd actueel is: heeft men het recht kunst te beoordelen op basis van een theoretische achtergrond of moet men daarvoor zelf de praktische ervaring hebben?

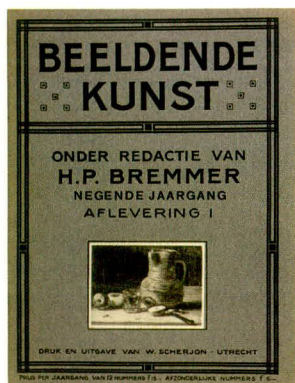
Opvallend is dat gedurende de hele negentiende eeuw de historische getrouwheid van de voorstellingen een belangrijk criterium was voor de beoordeling van schilderijen. Dat was waarschijnlijk het gevolg van het feit dat de critici meestal over uiteenlopende vakgebieden schreven. Ze hadden een brede en vaak historische belangstelling en recenseerden een schilderij zoals ze een tekst bekeken: kloppen de historische feiten? De belangrijkste Nederlandse recensenten waren Carel Vosmaer, J.A. Alberdingk Thijm en I. van Santen Kolff (1848-1896). De laatste nam het in *De Banier* van 1877 op voor de schilders van de Haagse School, destijds de Hollandse avant-garde, die hij impressionisten noemde. Nieuw was, dat hij in zijn kritiek probeerde de esthetische principes toe te passen van de hedendaagse kunstenaars. Hij kante zich tegen de in zijn ogen slechte collega-critici, *amateurs d'art*, die hun oordelen meestal staaften aan de classicistische normen en de algemene schoonheidsleer. Met vage opmerkingen als 'een zeer goed geslaagd schilderij' of 'krachtig weergegeven' kon men volgens hem niet meer aankomen. Hij besprak bovendien niet alle inzendingen maar maakte een selectie van de interessantste inzendingen, zonder daarbij onderscheid te maken tussen gevestigde kunstenaars of beginnelingen. Ook onderstreepte Van Santen Kolff het belang van het gevoel en of dat goed was overgebracht in het kunstwerk. Hij sprak van 'gevoelde' kunst, in tegenstelling tot 'gemaakte' kunst.

Met het tijdschrift *De Nieuwe Gids* (1880-1894) begon een nieuw tijdperk van de Nederlandse kunstkritiek waarbij namen als Veth, Van der Valk en Witsen een rol gingen spelen. Hun voornaamste doelen waren: het analyseren van kunstwerken en dit begrijpelijk verwoorden voor het publiek; schrijven over het kunstwerk en niet over de maker ervan, waarbij de inhoud de schilderkunstige

kwaliteiten niet moest overschaduwen. Bovendien wilden ze opkomen voor de jonge generatie. De essentie van de kunst lag volgens hen in de manier waarop de kunstenaar zijn observaties in zijn kunstwerk verwerkt heeft. Zij plaveiden de weg voor de acceptatie van het Franse en Nederlandse impressionisme en een algemene houding ten opzichte van kunst die niet meer zo etherisch was maar meer *down-to-earth*. Deze lijn zette zich voort in de twintigste eeuw, waarin de kunsthistorische wetenschap aan invloed won en er steeds meer boeken verschenen op het gebied van kunst, kunstenaars, kunsttechnieken en kunsttheorieën. Ook het aantal tijdschriften en tentoonstellingen bleef zich uitbreiden.

Hollandse voorkeuren

Als gevolg van het afbrokkelen van de academische onderwerps hiërarchie verschoof in Frankrijk zowel als in Nederland (en heel Europa) de belangstelling voor bepaalde genres; de historieschilderkunst, die volgens het oude systeem belangrijker was dan het uitbeelden van moderne scènes boette in aan belangstelling. De landschappen en genrestukken, die tot dan toe als secundaire onderwerpen werden beschouwd, wonnen juist aan populariteit. Het Hollandse koperspubliek, gewend aan de landschappen, genres en stillevens van de Gouden Eeuw, bleef deze voorkeur behouden. Nederlanders hadden een voorkeur voor realisme en een warm, harmonieus palet. Voor de schilderijen van de School van Barbizon en het realisme zou men dus een vruchtbare afzetbodem verwachten in Nederland. Toch waren de kritieken aanvankelijk afwijzend. Gebrek aan vorm en tekening, grilligheid en te weinig aandacht voor detail waren veelgehoorde kritieken. Pas vanaf 1880, toen ook de populariteit van de Haagse School op zijn hoogtepunt was, werd de belangstelling voor de School van Barbizon groot. Daubigny en Millet kregen eigen exposities in Den Haag (resp. in 1890 en 1892), en werken van Dupré, Corot, Courbet, Troyon, Jacque, Rosa Bonheur en Diaz werden getoond en vervolgens gekocht door verzamelaars als Mesdag, Verstolck-Völcker, De Kuyper en De Vos.



Beeldende Kunst,
red. H.P. Bremmer, 9 (1921)
nr 1, omslagafbeelding en
bespreking van F. Bonvin,
Stilleven, 1884

Mesdags verzameling is representatief voor de Nederlandse smaak van het einde van de negentiende eeuw: hij had vooral Haagse School, Barbizon, realisme, maar geen academisme, geen 'juste milieu', geen academieschilderijen. De Salonschilderkunst werd hier te lande vaak als te gekunsteld gezien. Ook in de twintigste eeuw bleef het werk van de schilders van de School van Barbizon populair: er zijn verschillende verzamelingen waar deze school een substantieel deel van uitmaakt, zoals de collectie van Paul Arntzenius.

De Franse impressionisten genoten evenmin directe bekendheid noch populariteit in ons land. In de jaren tachtig bood kunsthandel Goupil een aantal schilderijen aan van Monet, Degas, Pissarro, Sisley en Toulouse-Lautrec, maar na een tijd zond hij ze retour naar Parijs: onverkoopbaar. Het

duurde lang voordat hier enig werk te zien was van impressionisten, zoals blijkt uit de woorden van Vincent van Gogh in 1884 aan zijn broer Theo die in Parijs bij Goupil werkte: 'Doch hier in Holland is het moeilijk eruit wijs te worden, wat het impressionisme eigenlijk wil zeggen'.¹⁰ Het duurde tot de eerste decennia van de twintigste eeuw voordat deze werken hun weg zouden vinden naar Nederlandse collecties; helaas waren de prijzen van deze werken inmiddels dermate gestegen, dat de stukken voor velen niet meer bereikbaar waren.

In dezelfde periode werd de reeds enkele malen ter sprake gekomen H.P. Bremmer actief. Door middel van lezingen, cursussen, boeken en tijdschriften had hij grote invloed op de receptie van de beeldende kunst in Nederland in de eerste helft van de twintigste eeuw. Met zijn cursussen 'bij de

BEELDENDE KUNST.

9de JAARGANG.

AFLEVERING 1.

Op den omslag. Een schilder, die op een oogenblik zich heel intiem in een fijne visie te geven wist, die met het wondere behagen, dat soortgelijken kunstenaars eigen is, op zich zelf onbeduidende voorwerpen kon bescieden, zoo een was F. BONVIN. Hij heeft geen reputatie, waar veel drukte om heen gemaakt wordt, evenmin als dat het geval is met een 17de eeuwschen schilder als GERARD TERBORCH, maar evenals van dezen zal zijn werk altijd aantrekking hebben, voor wie het met aandacht bekijken en voor wie zich met liefde willen geven, om het oprechte en hartelijke, dat zij er in vinden. In een klein paneeltje heeft BONVIN hier iets van zijn mooie voelen weten te geven, met een breedheid van doen, die de kleine afmetingen doet vergeten.

Een stilleven is altijd een gunstig uitgangspunt voor aesthetische beschouwing. Gedesinteresseerd als de schilder is in den inhoud, kan hij niet op een dwaalspoor gebracht worden door buiten het aesthetische vallende sentimentele consideraties, die hem werken van grooter en dieper inhoud vaak zoo gevaarlijk maken. Een brok werkelijkheid staat daar vóór hem, dat ziet hij naar den eigensten en innigsten aard van zijn temperament, en in die sfeer van fijne persoonlijkheid, van subtiële waarneming, waarin het gegeven wordt, krijgt het werk betekenis voor anderen. „Hoeveel van die stillevenen zijn er al niet geschilderd”, roept iemand wanhopig uit, die niets van de kunst ziet en alleen het niets zeggende onderwerp herkent; „hoe oneindig gevarieerd weten zij toch telkens weer een onbeduidend stuk werkelijkheid te geven”, zegt de ander, die de fijnere nuance van het kunstwerk er aan beleeft. Want neem eens een stilleven-schilder van den vroegeren tijd, een van kwaliteiten als PIETER CLAESZ, wij reproduceerden reeds meerdere werken van hem, vergelijk het met dit van BONVIN, en ge zult vinden, dat in den grond het gegeven bij beide ongeveer niet verschilt, maar naar den innerlijken aard er in beide toch weer een groot verschil te bekennen is. En dan in den tijdsafstand tusschen deze beide schilders, ongeveer twee honderd vijftig jaren, hoevele andere, en

culmineert in de aardewerkkan, naar links loopt een lijn uit in de beide appels, die door het grooter volumen van het glas dan weer nader tot de kan gebonden zijn; naar onder rechts loopt een lijn uit in het mes, dat op tafel ligt, welke lijn men kan zeggen, dat een nader verbindingspunt tot de kan krijgt in de half afgesneden appel, die dat hoekje tusschen kan en mes zoowat vult.

In dat alles is de geest van een harmonie, en nu behoeft men niet te denken, dat de schilder dit verstandelijk overlegt; bij hem zal van zelf die compositie ontstaan; ze is slechts één kant van dit aardige werkje, terwijl dan in de prettige vlugge schildering en in de pittige blanke kleurigheid nog zooveel meer als kostelijke bekoorlijkheid voor het oog van den aandachtigen beschouwer aanwezig is.

1. Een schilderij, dat in zijn rustige helderheid van voordracht veel mooi's laat zien, van den schilder THOLEN. Het is de voorstelling van een kerkje op een dorp, een ding, dat er verlaten staat, en wat wij waarschijnlijk allen min of meer met zoodanig sentiment aanvoelen, maar waarbij wij toch spoedig door onze eigen associatieve beschouwing heen zijn, om dan hoe langer hoe meer in dien specialen kijk van den schilder betrokken te worden en innerlijk te ervaren, dat in dat uiterlijk oppervlak, dat rustig egaal doen en dat vanzelf gemakkelijk neerschrijven, toch iets geborgen zit van dieper hartstocht en grooter kracht, dat aldoor sterker ons te fascineeren in staat schijnt.

Wanneer de diepte en betekenis van zulk werk ons raakt, dan kan zulks niet het wonderlijke zijn, dat wij een kerk afgebeeld zien. Dit kan men duizendmaal zien; er moet iets aan zijn, wat van THOLEN is, wat ons het geval doet beleven, zooals het op zeker oogenblik in de verbeelding des schilders juist zóó betekenis had. Die is een andere, dan men in de dorpskerk van MILLET te Gréville ziet, een andere dan in de eenzaam staande toren van VINCENT op een kerkhof, waarheen een paar vrouwtjes op weg zijn, anders dan deze zelfde kerk door

mensen thuis' bereikte hij naar zijn idee te weinig publiek, en daarom begon hij met het uitgeven van boeken en tijdschriften. Zijn eerste maandblad, *Moderne Kunstwerken*, verscheen van 1903 tot 1911, en het tweede blad, *Beeldende Kunst*, verscheen van 1913 tot 1938, met een korte onderbreking in 1931. In deze periodieken liet hij reproducties afdrucken, waar hij een kunstbeschuwing bijschreef met een nogal belerende toon. Zijn doel was om het Nederlandse publiek op te voeden, smaak bij te brengen, ze ervan te doordringen dat het bij kunst niet gaat om het onderwerp, maar om de intentie van de kunstenaar. Deze manier van kunstbeschouwen noemde hij de Practische Esthetica; deze wordt uitgebreid beschreven in een gelijknamige publicatie van zijn hand. Bremmers voorkeuren voor bepaalde kunstenaars zijn goed af te lezen aan het aantal keren dat ze werden besproken in zijn tijdschriften; van deze kunstenaars is dan ook vaak werk terug te vinden in zijn eigen collectie en in die van diverse twintigste-eeuwse verzamelaars die zijn mening belangrijk vonden: Kröller-Müller, Van Baaren, Veendorp, Arntzenius. Zo is werk van Fantin-Latour, Daubigny, Decamps, Hervier, Millet, Raffaëlli, Vollon, Signac, Seurat, Redon en Degouve de Nuncques opvallend ruim vertegenwoordigd in deze collecties.

Bremmer had ook contacten met diverse kunsthandelaren. De Haagse kunsthandel C.M van Gogh en de Amsterdamse E.J. van Wisselingh & Co worden verreweg het meest vermeld in *Moderne Kunstwerken*. In *Beeldende Kunst* worden vooral D. Komter (Amsterdam), K. Kleijkamp (Den Haag), J. Huinck (Utrecht), Huinck & Scherjon (Amsterdam), J. Goudstikker (Amsterdam) en D'Audretsch met grote regelmaat genoemd. Dat Bremmers invloed op velerlei gebieden ver reikte en dat hij behoorlijke invloed had op de kunstkopers in de eerste helft van de twintigste eeuw, blijkt uit het feit dat bijvoorbeeld broer en zus Van Baaren bij de aankoop van een stilleven van Van Gogh, Bremmer om een certificaat van echtheid vroegen.

Het karakter van de collectie Van Baaren is in sterke mate bepaald door de heersende smaak

in Nederland tussen 1930 en 1950. Mede door de invloed van Bremmer en die van mevrouw Kröller-Müller (van bijna alle kunstenaars die zij in haar boek uit 1925 noemt, zijn een of meer werken aanwezig in de Van Baarencollectie) is hun collectie representatief voor een collectioneur uit de vermogende middenklasse in Nederland in die jaren. Lambertus en Josephina van Baaren hadden een katholieke achtergrond en leidden een sober leven. Ze waren zeer geïnteresseerd in kunst en muziek en steunden verschillende activiteiten en verenigingen op cultureel gebied. Wat kunst betreft lieten zij zich graag leiden door Bremmer en ook door de kunsthandelaren bij wie ze kochten: voornamelijk bij Nieuwenhuizen Segaar en Huinck & Scherjon. Juist deze kunsthandelaren waren sterk gericht op de kunsttijdschriften van Bremmer en hielden hiermee rekening in hun aanbod. De Van Baarens waren tien jaar lang geabonneerd op *Beeldende Kunst* en volgden af en toe lezingen van Bremmer bij de vereniging Voor de Kunst, waarvan ook Bremmer lid was. Van 1955 tot 1960 is hun verzameling enorm gegroeid (verzesvoudigd), wat doet vermoeden dat broer en zus die laatste jaren een doel voor ogen hadden: een zelfstandige collectie die groot genoeg was om een eigen museum te vullen. Daartoe richtten ze in 1956 de Van Baaren Stichting op. Vanaf 1967 was hun collectie toegankelijk voor het publiek, eerst in het Van Baaren Museum, later in het Centraal Museum.

Ook vandaag de dag zijn er nog verzamelaars van negentiende-eeuwse Franse schilderijen. De cirkel is rond: particuliere collectioneers hebben altijd een belangrijke rol gespeeld in het Nederlandse kunstklimaat, en doen dat nog steeds. Voor de hedendaagse musea is het van groot belang goede contacten te onderhouden met deze collectioneers, zodat bruiklenen kunnen worden aangevraagd, voor tijdelijke tentoonstellingen als ook om de vaste collectie te versterken. En gelukkig zijn er nog steeds gulle gevers die een museum (een deel van) hun kunstcollectie schenken of legateren en zo een waardevol aandeel leveren aan de Collectie Nederland. Verzamelen blijft een kunst op zich.

NOTEN

- 1 Gegevens verzameld met hulp van Ewoud Mijnlief (conservator oude kunst en kunstnijverheid museumgoudA, over P. Arntzenius) en Dinie Derkman (bibliothecaris Rijksmuseum Twenthe, over J.B. Scholten).
- 2 Heijbroek/Wouthuysen 1999
- 3 Kunstkronijk 18 (1876), p. 79.
- 4 Th. de Bock, *Jacob Maris*, Amsterdam z.j., p. 81
- 5 Het archief van de kunsthandel is te raadplegen in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag
- 6 J. Gram, 'De kunstverzameling Vincent van Gogh in Pulchri Studio', *Haagsche Stemmen* 2 (1889) 31, 30 maart, pp. 375-376.
- 7 Idem.
- 8 Voor een uitgebreide studie zie A. Ouwerkerk, *Tussen kunst en publiek. Een beeld van de kunstkritiek in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leiden 2003.
- 9 W. Bürger [pseudoniem van Th. Thoré], *Musées de la Hollande II. Musée Van der Hoop, Musée de Rotterdam*, Parijs 1860
- 10 H. van Crimpen, M. Berends-Albert, *De brieven van Vincent van Gogh*, Den Haag 1990, brief daterend van eind oktober 1884.

Verzamelaars

Biografieën



P. Arntzenius
Zelfportret, 1943
50,5 x 43 cm
museumgoudA, Gouda

Paul Arntzenius (1883 - 1965)

Paul Arntzenius woonde zijn hele leven in Den Haag. Hij was kunstschilder en beschouwde zichzelf als een opvolger van de schilders van de Haagse School, het klimaat waarin hij opgroeide, en kende daardoor diverse kunstenaars persoonlijk. Zijn grote collectie kunstwerken (circa 300 schilderijen en 600 werken op papier) ging verloren in de Tweede Wereldoorlog. In 1950 begon hij opnieuw met het aanleggen van een verzameling; aanvankelijk louter voor zijn eigen plezier, maar later steeds meer met een educatief idee. Hij kon zich niet vinden in de avant-gardistische ontwikkelingen in de kunst en verzamelde werk van de schilders van de School van Barbizon en de Haagse School. Arntzenius was bovendien een aanhanger van de Soefi-beweging, die gebaseerd is op het idee dat alle religies een gemeenschappelijke essentie hebben. Ideeën over mystiek, schoonheid en natuur spelen hierbij een belangrijke rol. Arntzenius herkende deze kwaliteiten in de kunstwerken die hij zelf maakte of kocht; hij had een sterke voorkeur voor schilderijen die rust uitstraalden: landschappen en stillevens. Vanaf het begin was hij van plan om de collectie na te laten aan de gemeenschap. In 1964 schonk hij zijn collectie van ruim vijftig schilderijen aan het gemeentelijke museum van Gouda, omdat zijn werken daar beter zouden passen dan in het Haags Gemeentemuseum, waar ze voorheen hingen.

Lambertus Hendricus van Baaren (1888 - 1964) en Josephina Francisca van Baaren (1890 - 1959)

Lambertus en Josephina van Baaren groeiden op aan de Oudegracht in Utrecht, in een redelijk bemiddeld, rooms-katholiek gezin. Ber volgde zijn vader op als aan-nemer en beëdigd taxateur en ging bovendien handelen in onroerend goed. Zijn zuster Jo, met wie hij zijn leven lang bleef samenwonen, was geïnteresseerd in kunst en muziek. Samen brachten zij tussen circa 1925 en 1964 een verzameling bijeen van ongeveer 350 tekeningen en schilderijen uit de tweede helft van de negentiende eeuw en het begin van de twintigste eeuw, waarin de Haagse School en de School van Barbizon goed zijn vertegenwoordigd, evenals kunstenaars die de voorkeur van H.P. Bremmer konden wegdragen.

Ze kochten het grootste deel van hun stukken bij kunsthands Huinck (later Huinck & Scherjon), G.J. Nieuwenhuizen Segaar en E.J. van Wisselingh & Co. Ze hadden weinig op met de moderne (abstracte) kunst, ze waardeerden juist de traditionele schilderkunst en de opkomende realistische stromingen. Via een stichting wilden zij hun verzameling bijeenhouden; na hun beider dood werd dan ook volgens hun wilsbeschikking in 1967 het Van Baaren Museum geopend. Door de



geringe publieke belangstelling werd dit museum in 1979 gesloten en de collectie een jaar later ondergebracht in het Centraal Museum in Utrecht.



Willem Hendrik van Bilderbeek (1855 - 1918)

Van Bilderbeek was notaris van beroep en trouwde met Johanna Adriana Cornelia Lamaison (1849-1951). In de periode 1885-1918 verwierf hij ongeveer 225 schilderijen en aquarellen, met name eigentijdse Nederlandse meesters van de Haagse en Amsterdamse School, en slechts enkele werken van buitenlandse kunstenaars. Van Bilderbeek kocht bij diverse (nationale en internationale) kunsthandels of direct van de kunstenaars. Hij legateerde zijn collectie met woning aan de Staat der Nederlanden, met de bedoeling een openbaar museum in te richten. Zijn vrouw behield tot haar dood in 1951 het vruchtgebruik van huis en verzameling, en de staat maakte uiteindelijk een keuze van circa 100 schilderijen, Haags aardewerk en enkele andere voorwerpen. Na haar overlijden werden deze werken opgenomen in het Dordrechts Museum, het resterende deel werd geveild.



J.W. Pieneman,
C.J. Fodor, 1848,
Amsterdams Historisch
Museum, Amsterdam

Carl Joseph Fodor (1801 - 1860)

Joseph Fodor werd partner in het bloeiende bedrijf van zijn vader, die kolenmagnaat was. De familie was zeer bemiddeld. Er is nauwelijks documentatie over hoe en waarom Fodor verzamelde; hij begon rond 1834 met het kopen van kunst. Uit annotaties in veilingcatalogi kon worden afgeleid dat Fodor op kunstveilingen kocht - altijd via een tussenpersoon - en mogelijk op tentoonstellingen van Levende Meesters. Er is bovendien een brief bewaard gebleven waaruit blijkt dat hij rechtstreeks contact had met de kunstenaar J.H. Weissenbruch. Vanaf 1850 was A.J. Lamme, een neef van Scheffer, die zelf ook schilder was, zijn adviseur, wat in die tijd niet ongewoon was. Lamme was zeer goed op de hoogte van de ontwikkelingen op de Franse markt en werd bovendien in 1852 directeur van het Museum Boymans in Rotterdam. Fodors collectie omvatte uiteindelijk 151 schilderijen, 877 tekeningen en 302 prenten. De verzameling weerspiegelt de smaak van die tijd, die romantisch, historiserend en sterk gericht was op de zeventiende eeuw: veel dierstukken, landschappen, zeegezichten en oriëntaals geïnspireerde schilderijen van voornamelijk Nederlandse en Belgische schilders, maar ook van Duitse en Franse kunstenaars. Al tijdens zijn leven was Fodors collectie internationaal bekend, zoals blijkt uit een gastenboek dat hij vanaf 1845 bijhield. Volgens zijn testament werd de collectie aan de stad Amsterdam geschonken samen met drie huizen aan de Keizersgracht die werden verbouwd tot museum, dat in 1863 werd geopend. Met dit Museum Fodor had de stad haar eerste eigen museum voor moderne kunst. Helaas raakte het museum en de verzameling met voornamelijk romantische schilderijen uit de eerste helft van de negentiende eeuw, snel in vergetelheid. Uiteindelijk verdween de collectie in de depots en werd het museum een centrum voor exposities van moderne kunst; de hele collectie is in 1975 ondergebracht in het Amsterdams Historisch Museum.



Theo van Gogh (1857-1891) en Vincent van Gogh (1853-1890)

Vincent en Theo van Gogh waren respectievelijk het tweede en derde kind in een Brabants domineesgezin. Zij groeiden op in een beschermde omgeving, met hooggestemde ouderlijke idealen zoals nut, vroomheid en naastenliefde. Al vroeg traden beide jongens (Vincent in 1869, Theo in 1873) in dienst van kunsthandel Goupil & Cie in Den Haag, waar hun oom Hein van Gogh destijds ook werkzaam was. Beide broers werkten in verschillende filialen van deze kunsthandel: Den Haag, Brussel, Londen en Parijs, en deden zo veel kennis op van de (eigentijdse) kunst. Vincent besloot in 1880 om zelf kunstenaar te worden, en verzamelde gedurende zijn tienjarige carrière voornamelijk Japanse prenten.

Theo had gevoel voor de kunsthandel en bleef in het vak; hij werd uiteindelijk chef van het Parijse filiaal van Goupil & Cie. Theo was een voorvechter van de eigentijdse kunst, met name van de (neo-)impressionisten. Hij kende deze kunstenaars persoonlijk en legde een verzameling aan die een mooi overzicht geeft van de eind negentiende-eeuwse Franse moderne schilderkunst. Deze verzameling kwam, samen met de werken van Vincent van Gogh, die een jaar voor zijn broer overleed, in handen van Theo's weduwe Jo van Gogh-Bonger en later haar zoon, Vincent Willem van Gogh, de 'Ingenieur' genoemd. De collectie was van 1931 tot 1973 te gast in het Stedelijk Museum in Amsterdam, maar dat wilde zich onder Willem Sandberg ontdoen van de 'last van de negentiende eeuw'. Uiteindelijk werd de collectie ondergebracht in een stichting en in 1973 opende een speciaal museum voor deze collectie: Rijksmuseum Vincent van Gogh (sinds 1994 Van Gogh Museum).

Cornelis Hoogendijk (1866-1911)

Cornelis Hoogendijk werd geboren in 1866 in Krimpen aan de IJssel in een welgestelde familie. Hij en zijn drie jongere zusters verloren op jonge leeftijd hun moeder (1875) en hun vader (1883). Al in 1889 kocht Cornelis Hoogendijk zijn eerste kunstwerken, toen hij nog rechten studeerde in Leiden. Na deze studie schreef hij zich in bij de Academie voor Beeldende Kunsten in Amsterdam om zijn artistieke talenten aan te scherpen. Hij beheerde het familievermogen en kocht van dit geld tussen 1897 en 1899 bij de Parijse kunsthandelaar Ambroise Vollard verschillende schilderijen van Van Gogh, Steinlen, Cézanne en Caillebotte. Hij was hiermee een van de vroegste Nederlandse verzamelaars van dit moderne werk.

Begin 1900 werd hij getroffen door een acute psychose en opgenomen in een psychiatrische inrichting. Sindsdien heeft hij nooit meer verzameld; na een langdurig ziekbed stierf hij in 1911. Zijn zus en zwager zochten vanaf 1905 een passend onderkomen voor de collectie, en in 1906 en 1907 werden delen geveild en een ander deel tijdelijk ondergebracht in het Rijksmuseum, maar in 1912 kwam het grootste deel van de collectie onder de hamer. Het Rijksmuseum kreeg 53 schilderijen (oude en moderne meesters) op uitdrukkelijk verzoek van Cornelis Hoogendijk zelf. Het is moeilijk een inschatting te maken van de hoeveelheden schilderijen die Hoogendijk bezat en wat het doel was van zijn snel groeiende verzameling die zo abrupt aan een einde kwam. Het moeten ongeveer 600 zestiende- en zeventiende-eeuwse stukken zijn geweest; de verzameling eigentijdse kunst was



iets minder omvangrijk en zal rond de 400 stukken hebben geteld. Het meest bijzondere aan de collectie Hoogendijk waren de 31 schilderijen en een aquarel van Cézanne, de zestien werken van Van Gogh (waaronder vier tekeningen) en de grote groep pastels en tekeningen van Steinlen (125 stuks). In ruim tien jaar bracht hij dus zo'n duizend stukken bijeen, die helaas voor het grootste deel voor Nederland verloren zijn gegaan.

Helene Emma Laura Juliane Müller (1869-1939) en Antony George Kröller (1862-1941)

Anthony Kröller werkte in het Duitse handels- en transportbedrijf W. H. Müller & Co en in 1888 trouwde hij met Helene Müller, de dochter van zijn baas. Na het overlijden van zijn schoonvader werd hij directeur van het bedrijf en maakte het tot een bloeiende onderneming. In 1906 leerde het echtpaar de kunstcriticus H.P. Bremmer kennen, bij wie Helene cursussen in 'kunstbeschouwen' ging volgen. Hier begon haar liefde voor de beeldende kunst en haar verzamelwoede. Door de onbeperkte financiële mogelijkheden kon zij in korte tijd een grote hoeveelheid kunstwerken verwerven. Zij kocht bij kunsthandels in binnen- en buitenland en werd daarbij vaak geadviseerd door Bremmer. Soms bezochten ze samen enkele kunsthandels in Parijs en kochten dan wel tien schilderijen tegelijk. Ook kocht ze op veilingen of direct van de kunstenaars. Haar collectie moest een overzicht geven van de ontwikkeling van de moderne kunst, vanaf Courbet en de schilders van de School van Barbizon tot aan de schilderijen van Mondriaan en De Stijl. Al vroeg was de collectie toegankelijk voor publiek en in 1928 werd deze ondergebracht in een stichting. Op voorwaarde van de bouw van een nieuw Kröller-Müller Museum werd de collectie in 1935 overgedragen aan het Rijk. In 1938 opende dit nieuwe museum zijn deuren voor het publiek.

Hendrik Willem Mesdag (1831-1915) en Sientje Mesdag-van Houten (1834-1909)

Mesdag was van beroep aanvankelijk bankier en ging pas op latere leeftijd schilderen. Toen Sientje van Houten, met wie hij in 1856 was getrouwd en die ook kunstschilder was, in 1864 een aanzienlijke som geld (60.000 gulden) erfde van haar vader, kon hij zich geheel wijden aan het schildersvak. Ook kochten ze in die jaren de eerste stukken. In een periode van dertig jaar – van circa 1865 tot 1895 – kocht het echtpaar Mesdag 800 kunstwerken. De verzameling omvat grofweg voor de helft schilderijen van de Haagse School en de andere helft bestaat uit werken van de schilders van de School van Barbizon. Vooral dit laatste deel maakte de collectie bekend tot over de landsgrenzen. Het was een collectie door schilders voor schilders met vaak kleine, schetsmatige werken die voor Mesdag betaalbaar waren. In 1881 erfde ook Mesdag zelf na het overlijden van zijn vader een enorm bedrag (190.000 gulden), zodat hij ook grotere stukken kon verwerven. Hij kocht op veilingen maar ook bij kunsthandels (Goupil, Van Wisselingh). Mesdag werd een centrale figuur in

het Haagse kunstleven en mede door zijn ijver en zakelijk inzicht speelde hij ook een rol in de internationale kunstwereld. Omdat het echtpaar Mesdag het publiek een 'beter begrip voor kunst' wilde bijbrengen lieten ze in 1887 een eenvoudig museum bouwen en dit werd in 1903 aan de Nederlandse Staat geschonken. Na Mesdags dood in 1915 bood hij via zijn testament ook zijn woonhuis en de rest van de collectie te koop aan de Nederlandse Staat, maar deze wilde dat om financiële redenen niet accepteren. Het woonhuis werd verkocht en een deel van de collectie raakte verspreid. De huidige collectie bevat nog zo'n 350 schilderijen en tekeningen en daarnaast ongeveer 500 kunstnijverheidsvoorwerpen.



Wouter Johannes van Randwijk (1837 - 1913)

Over Wouter van Randwijk, geboren in Den Haag, is slechts weinig bekend. Hij was oorspronkelijk boekhandelaar en uitgever en begon in 1883 met het verzamelen van schilderijen en tekeningen en hield dat ruim dertig jaar vol. Werken van de Haagse School vormen de kern van zijn collectie van ongeveer 60 schilderijen, maar ook de School van Barbizon was aanwezig.

Hij verwierf zijn stukken met name bij het Haagse filiaal van de Franse kunsthandel Goupil & Cie, en bij Van Wisselingh & Co. Zijn collectie genoot weinig bekendheid, evenmin als zijn persoon, hoewel hij wel werk uitleende aan de Tentoonstelling van Meesterwerken van de Fransche kunst bij Pulchri in 1900. Na zijn dood is zijn verzameling deels geveild en elf werken kwamen in het Rijksmuseum terecht.



William Henry Singer jr. (1868-1943) en Anna Singer-Brugh (1878 - 1962)

De van oorsprong Amerikaanse William Henry Singer en Anna Brugh vestigden zich in 1902 in Laren. William Singer was de zoon van een grootindustriële in ijzer en staal; hij hield van kunst en schilderde zelf. Tussen 1900 en 1940 verzamelde het echtpaar Singer ruim 3000 schilderijen, werken op papier, beeldhouwwerken en andere kunstvoorwerpen. Het grootste deel van hun collectie hebben zij gekocht bij kunsthandel Buffa in Amsterdam en soms ook direct bij kunstenaars met wie ze bevriend waren, zoals Henri Le Sidaner. De verzameling omvat onder meer werken van Larense schilders en van Franse negentiende-eeuwse realistische schilders als Corot, Courbet, Daubigny, Vollon en Ziem, als ook veel Franse sculpturen. Tevens bezaten ze werk van Amerikaanse impressionisten.

In 1943 overleed William Singer en in 1956 liet zijn weduwe ter nagedachtenis aan hem een museum en een concertzaal aan hun woonhuis in Laren bouwen. Anna schonk een groot deel van de collectie (waaronder circa 550 schilderijen) aan de Stichting Singer Memorial Foundation; andere delen zijn verspreid over hun villa in Olden, het West-Noors Museum voor Decoratieve Kunst in Bergen (beiden in Noorwegen), en het Washington County Museum of Fine Arts, een museum dat het echtpaar in 1931 had gesticht in Hagerstown, de geboorteplaats van Anna Singer-Brugh.



Jan Bernard Scholten (1870 - 1947)

Jan Bernard Scholten was telg uit een familie uit de textielindustrie. Ook hij volgde de industrijschool en begon in het familiebedrijf, waar hij uiteindelijk opklom tot directeur. Hij was een eenzellige man, die ongehuwd bleef en zijn hele leven met zijn jongere zuster Ida in Enschede woonde. Tussen 1919 en 1938 legde Bernard Scholten een verzameling aan van voornamelijk schilderijen (bijna 60 stukken) en porselein. Hij kocht vooral bij kunsthandel Goudstikker en bij Van Wisselingh & Co zowel oude kunst (Ruysdael, Steen, Van Goyen) als negentiende-eeuwse Franse stukken van onder andere de schilders van de School van Barbizon, en daarnaast ook Haagse School. Al in 1927 legateerde hij de collectie aan zijn zuster. Na zijn dood in 1947 schonk zij de verzameling aan de Staat der Nederlanden, met dien verstande dat alleen het Rijksmuseum Twenthe de collectie zou gebruiken.



Reurt-Jan Veendorp (1905 - 1985)

Reurt-Jan Veendorp volgde zijn vader niet op in de steenbakkerij, zoals zijn beide broers wel deden, maar volgde een opleiding tot architect. Hij werd compagnon van de architect A.J. Kropholler en illustreerde vele van zijn publicaties. Omdat hij op jeugdige leeftijd doof werd, was Veendorp sterk visueel ingesteld. Als student kocht hij zijn eerste schilderij en uiteindelijk omvatte zijn verzameling ongeveer 120 stukken, waaronder met name schilderijen van Nederlandse en Franse kunstenaars van rond 1900. Hij kocht voornamelijk bij vier Nederlandse kunsthands, te weten E.J. van Wisselingh & Co, Huinck & Scherjon, Nieuwenhuizen Segaar en D'Audretsch. Vanaf 1969 werd de verzameling in termijnen verkocht aan het J.B. Scholtenfonds en een jaar daarna in langdurig bruikleen gegeven aan het Groninger Museum. In 1980 schonk Veendorp dit museum nog een aanvulling van circa veertig stukken.



Willem van der Vorm (1873 - 1957)

Willem van der Vorm groeide op in een arm Rotterdams gezin. Hij begon als loopjongen in de stad, en klom binnen de Scheepvaart en Steenkolen Maatschappij op tot directeur. Toen de zaken voorspoedig liepen, kon hij zich wijden aan een van zijn liefhebberijen: het verzamelen van beeldende kunst. Hij begon rond 1918 met verzamelen, voornamelijk Haagse School en Barbizon. Rond die tijd leerde hij Dirk Hannema kennen, die in 1920 directeur werd van het Rotterdamse Museum Boymans. Sindsdien kocht hij op diens aanraden ook zeventiende-eeuwse kunst. Van der Vorm was van 1936 tot zijn dood lid van de commissie van Toezicht van Museum Boymans. Hij bracht zijn verzameling onder in een stichting, en na zijn overlijden richtte Hannema zijn huis in als museum, zoals Van der Vorm in zijn testament had aangegeven. In 1972 ging de collectie via de stichting Willem van der Vorm als bruikleen naar het Museum Boymans-van Beuningen.

Moderne tijden

Frankrijk in de negentiende eeuw

Landschappen en stillevens maken het leeuwendeel uit van het Nederlandse bezit aan Franse negentiende-eeuwse schilderijen. De welgestelde Nederlandse burgers die eind negentiende en in de eerste helft van de twintigste eeuw kunstcollecties vormden, verzamelden niet vanuit een museaal oogpunt. Wie zich kunst kon veroorloven, hing zijn bezit thuis op, als teken van goede smaak. In huis wordt rust gezocht en herstel van de balans na een drukke werkdag. Bij de landschappen en stillevens kan men wegmijmeren, ze zetten als het ware de tijd stil. Zo reflecteren deze schilderkunstige genres bij uitstek de burgerlijke smaak.

Van de andere kant is het paradoxaal dat wat in Nederland resteert van een rusteloze eeuw, zo vredig en probleemloos is. De negentiende eeuw was in de Westerse wereld een periode waarin zich vele revoltes voltrokken en de moderniteit gestalte kreeg. Dat gold zeker voor Frankrijk. De Verlichtingsidealen die in de achttiende eeuw door filosofen waren geformuleerd, konden in de negentiende eeuw worden gerealiseerd, wat enerzijds tot uitdrukking kwam in politieke democratiseringsprocessen, anderzijds in een toenemende rationalisatie van de productie van goederen.

Een en ander bleef niet zonder gevolgen voor de kunst. Zowel in de organisatie van de kunstwereld als in de kunst zelf voltrok zich eveneens een democratiseringsproces, waardoor oude hiërarchieën werden doorbroken. De achtergronden en omstandigheden daarvan worden hier in vogelvucht besproken.

Aan de vooravond van de negentiende eeuw waren er in Frankrijk grote politieke onlusten. Na de bestorming van de Bastille op de roemruchte 'Quatorze Juillet', de veertiende juli van 1789, brak een revolutionaire periode aan die eerst door Robespierre (1793-94) en vervolgens door Napoleon

Bonaparte (vanaf 1799) werd beëindigd. Napoleons buitenlandse politiek zou hem in 1814, en definitief met de Slag van Waterloo in 1815, ten val brengen. Met de Bourbonse koningen Lodewijk XVIII en Charles X in het zadel was de periode van 1814 tot 1830 relatief rustig, maar het toenemend reactionaire bewind leidde in 1830 tot een driedaagse revolutie en de troonsafstand van de Bourbons. Louis Philippe van de Orléansfamilie besteedde nu de troon. Hij vestigde zijn macht op de steun van de nieuwe rijke middenklasse, de welgestelde bourgeoisie, en voerde een politiek van compromissen die het 'juste milieu' werd genoemd, de gulden middenweg. Tijdens het bewind van deze 'burgerkoning' werden dankzij de kapitaalkrachtige bourgeoisie de landschapschilderkunst, het portret en de historische genreschilderkunst populair.

Chronische voedseltekorten leidden in 1848 tot de val van het regime en de proclamatie van de tweede Republiek.¹ Die was echter een kort leven beschoren, want de gekozen president van de republiek Lodewijk Napoleon, neef van 'de Grote', wist de macht naar zich toe te trekken en liet zich in 1852 tot keizer Napoleon III kronen.

Het belangrijkste project van Napoleon III was de 'Hausmannisering' van Parijs, die in 1853 begon. De oude delen van de stad maakten onder supervisie van baron Georges Haussmann plaats voor appartementsgebouwen en brede boulevards. Tijdens het tweede 'Empire' ontstonden ook de eerste warenhuizen – indrukwekkende symbolen van de massale goederenproductie en de kooplust van de bourgeoisie (althans het welgestelde deel ervan). Een ander teken van de invloed en welvaart van de beter gesitueerde burgerij was de opkomst van de kunsthandel. De galerie Durand-Ruel, begonnen als winkel in kunstenaarsbenodigdheden, werd in deze periode de hoofdvertegenwoordiger van

Felix Moulin
Juif et juive de Constantine,
 Algérie, ca. 1858,
 albuminedruk, 22 x 16 cm
 coll. Ton Peek, Utrecht



landschapsschilders van de School van Barbizon. De 'onderwerpsloze' landschappen van de Barbizonkunstenaars bleken in trek bij de kapitaal-krachtige middenklasse. Durand-Ruel en andere kunsthandels konden daarop inspelen doordat de tamelijk conservatieve Salons die jaarlijks onder auspiciën van de Staat georganiseerd werden, dergelijke vernieuwingen slechts mondjesmaat toelieten. De impressionisten die zich vanaf het midden van de jaren zeventig manifesteerden, kregen zelfs nagenoeg geen voet aan de grond bij de officiële Salons. Zij organiseerden daarom eigen tentoonstellingen en vonden onderdak bij de kunsthandels. Durand-Ruel zou vooral dankzij de export naar Amerika, waar men niet huiverig was voor de vernieuwende schilderkunst, naam en faam met de impressionisten verdienen. De burgers met een kleinere beurs werden bediend met grafische reproducties van meesterwerken, waarvan de productie in deze periode enorm zou stijgen.

Onder Napoleon III werd de koloniale politiek zoals die door zijn voorgangers was bedreven, voortgezet. De populariteit van het oriëntalisme als kunstgenre getuigt daarvan. Waar kunstenaars zich voorheen baseerden op schetsen die zij ter plaatse maakten, konden zij nu gebruik maken van een veel efficiënter medium van verslaglegging: de fotografie.

De daguerreotypie en andere varianten van technische procedés waren sinds hun introductie eind jaren dertig, begin veertig, enorm verbeterd. De nieuwsgierigheid naar andere landen en culturen werd bovendien gevoed door het feit dat reizen door de nieuwe vervoersmogelijkheden van trein en stoomboot steeds makkelijker en sneller werd.

Napoleon III kwam door zijn agressieve gretigheid uiteindelijk ten val in 1870. Pruisen en Frankrijk hadden elkaar in 1870 de oorlog verklaard, met tragisch gevolg voor Frankrijk, dat al na zes weken moest capituleren. De tragedie werd nog groter toen de stad Parijs weigerde zich over te geven. De Parijzenaars riepen de 'Commune' uit, de stadsstaat. Op 21 mei 1871 trokken de regeringslegers de stad binnen. Vijftigduizend opstandelingen vonden de dood. De 'derde Republiek' was een feit.

Jacques-Louis David
*De Sabijnse vrouwen tussen
 de strijdende partijen*, 1799
 385 x 522 cm
 Musée du Louvre, Parijs



Kennen om te kunnen, dat was mijn idee. De gewoonten, ideeën en het aanzicht van mijn tijd op te tekenen, zoals ik ze zelf beleefde; niet alleen schilder te zijn maar een Mens, kortom, levende kunst te maken, dat is mijn doel.
 Gustave Courbet, 1855²

De schilderkunst maakte vanaf het begin van de negentiende eeuw significante ontwikkelingen door. De breedsprakige, allegorische historieschilderkunst verloor terrein ten gunste van meer documentair, *realistisch* werk. In 1799 presenteerde

Jacques-Louis David nog een 'grande machine', het grote spektakelstuk *De Sabijnse vrouwen tussen de strijdende partijen*, met afmetingen van circa vier bij vijf meter, waarin naakte heroïsche strijders en klassiek Romeins uitgedoste vrouwen de actuele politieke strijd en het gesloten compromis symboliseerden. Théodore Géricault verbeeldde de werkelijk gebeurde, gruwelijke overlevingstocht van de opvarenden van het schip de Medusa in 1819 met een voorstelling van een vlot vol gespierde mannen en theatrale bewegingen. Maar een nieuwe schilders-

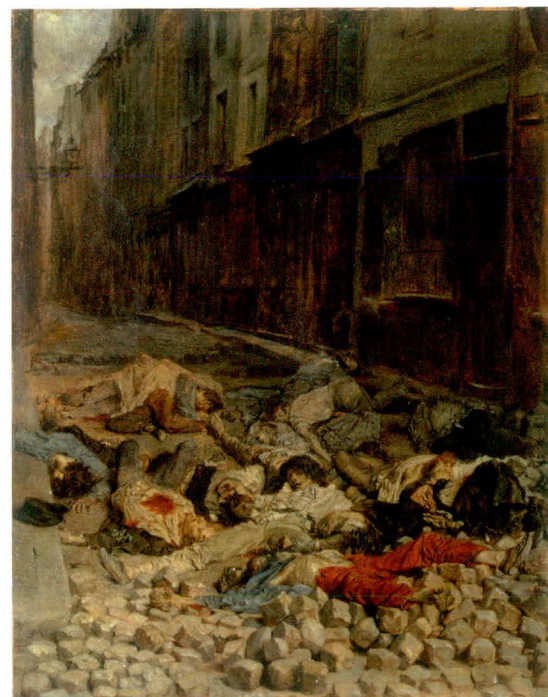
Théodore Géricault
Het vlot van de Medusa, 1819
 490 x 716 cm
 Musée du Louvre, Parijs



Ernest Meissonier
*Herinnering aan de
 Burgeroorlog (De barricade
 in de Rue de la Mortellerie,
 juni 1848)*, 1848, 29 x 22 cm,
 Musée du Louvre, Parijs

generatie zou de gebeurtenissen van de eigen tijd heel anders in beeld brengen. Zo presenteerde Jean-Louis Ernest Meissonier (1815-1891) op de Salon van 1850-51 een klein schilderijtje, 29 x 22 cm, dat zonder enig pathos de *Herinnering aan de Burgeroorlog (De barricade in de Rue de la Mortellerie, juni 1848)* weergaf. Meissonier was ooggetuige van de slachting onder de opstandelingen van juni 1848 en gaf daarvan met dit schilderijtje een documentair verslag. De straat is bezaaid met losgewrikte straatstenen en onordelijk neergemaakte slachtoffers. Het is wellicht van betekenis dat Meissoniers schilderijtje zo klein van formaat was, afwijkend van de gangbare praktijk in de historieschilderkunst. Er was dan ook niets verhevens en theatraals aan het tafereel. Het had meer weg van een illustratie in de krant, het medium waarin de actualiteit opgetekend werd en dat in die tijd steeds populairder werd. Meissoniers rauwe ooggetuigenverslag bleef een betrekkelijke uitzondering in de schilderkunst. Kunstenaars gingen zich toeleggen op een andere vorm van documentaire: de schildering van het gewone leven.

Het alledaagse leven van de eigen tijd was nog niet eerder geëxploreerd in de kunst. Het was een onontgonnen gebied. Schilders begonnen dat te veroveren, onder aanvoering van Gustave Courbet (1819-1877).



Courbet manifesteerde zich op dezelfde Salon van 1850-51 waar Meissoniers schilderijtje werd vertoond. Beiden werden gezien als representanten van het realisme, de nieuwe 'stijlloze stijl'. Anders

Gustave Courbet
Een begrafenis te Ornans,
 1849-50, 314 x 668 cm
 Musée d'Orsay, Parijs



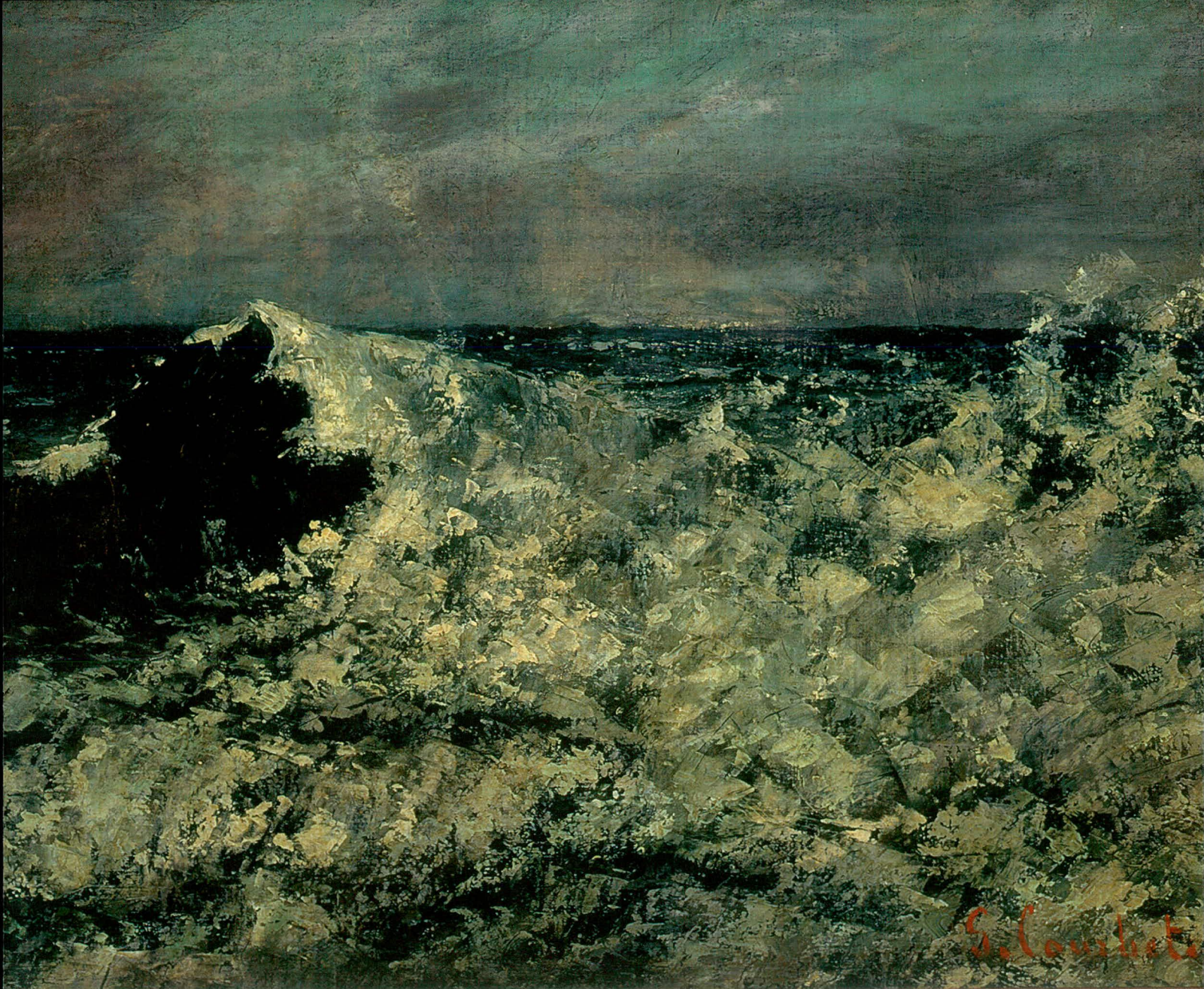
Gustave Courbet
De golf, 1869
 32,5 x 55,5 cm
 Centraal Museum, Utrecht
 (bruikleen Stichting Van
 Baaren Museum)

dan Meissonier, een voorzichtig man, kwam Courbet voor de dag met een enorm schilderij, ruim drie bij bijna zeven meter; een formaat dat de claim op historieschilderkunst legde: *Een begrafenis te Ornans* (1849-50). Dit was echter allerm minst een conventioneel historieschilderij. Hier was sprake van een onderwerp uit het dagelijks leven – niet eens van stedelingen maar van provincialen – en de schilder had geen moeite gedaan om zijn onderwerp van de nodige dramatiek te voorzien. De begrafenis leek naar het leven te zijn geschilderd en was daarmee een vertoon van ongekende, en in veler ogen ongewenste, banaliteit. Daarbij kwam dat de voorstelling niet glad geschilderd was volgens de illusionistische wetten die de academische school voorstond. Courbet had gebruik gemaakt van het paletmes en een dikke verfopbreng – impasto –, een tweede banaliteit: men keek niet in de eerste plaats naar een voorstelling, maar naar *verf op doek*. De kunstenaar was er dan ook niet op uit om het publiek een steriele illusie voor te schotelen maar om een waarheidsgetrouwe, *levende* werkelijkheid te schilderen. Met het paletmes boetseerde hij als het ware een ruwe verfhuid die met de ogen wordt 'afgetast'. Dat is bijvoorbeeld ook het geval bij *De golf* (ca. 1869), een klein schilderij uit de Van Baaren-collectie, waar de sensatie van het opspattend schuim en de kracht van de zee heel direct overkomt.

Courbet shockeerde de Parijse kunstwereld met zijn radicale opvattingen. Hij keerde zich welbewust tegen de gevestigde maatschappelijke orde. De bourgeoisie stond voor hem gelijk aan alles wat onecht, overgeciviliseerd en hypocriet was. Hij profileerde zich als rebel, volksheld, *bohémien*: de 'zigeuner' die buiten de maatschappelijke orde van de bourgeoisie staat. Zoals zijn vriend de socialist Pierre-Joseph Proudhon met zijn geschrift van 1846 *La Philosophie de la Misère* ageerde tegen de sociale misstanden, nam Courbet met zijn schilderijen stelling tegen de gelikte kunst, bevorderd door de academie en de jury van de Salon. Zijn maatschappelijk engagement kwam tot uiting in zijn onderwerpskeuze van 'gewone' mensen en alledaagse situaties. Direct bij de politiek betrokken raakte hij toen hij tijdens de Parijse Commune in

1870 werd aangesteld als president van de kunstcommissie. Onder zijn verantwoordelijkheid werd de Colonne Vendôme neergehaald. Een jaar later was de Commune verslagen. Courbet werd gearresteerd en veroordeeld tot het betalen van de reconstructie van de zuil. Tijdens zijn gevangenschap schilderde hij enkele opmerkelijke stillevens van appels tegen bosgezichten, die door zijn politieke medestanders gekocht werden. In 1873 week hij uit naar Zwitserland. Daar bracht hij de laatste jaren van zijn leven door.





De Salon bleef vooralsnog de belangrijkste gelegenheid voor kunstenaars om zich aan publiek en critici te manifesteren. Dit was de 'marktplaats' waar men zijn werk kon afzetten en opdrachtgevers vond. Men moest echter wel geaccepteerd worden door een jury.

Als eerste brak Courbet uit dit knellende systeem toen hij in 1855, nadat enkele van zijn schilderijen waren geweigerd voor de Wereldtentoonstelling die dat jaar de Salon verving, een eigen paviljoen oprichtte om zijn werk te tonen.

Strijdlustig doopte hij het 'Le Pavillion du Réalisme'. In de catalogus zette hij kort zijn intenties uiteen (zie citaat op pag. 32).

Als 'realist' had Courbet welbewust een geuzennaam geadopteerd. De term realisme was sinds de jaren dertig in zwang gekomen en had doorgaans een negatieve betekenis. Realistisch werk ontbeerde stijl en onderwerp, aldus de tegenstanders, de hoeders van de 'goede smaak'. Met 'onderwerp' bedoelden ze een moralistische boodschap.



Gustave Courbet
Stilleven met appels, 1871
 (vervaardigd in 1872)
 59,4 x 73,5 cm
 Museum Mesdag, Den Haag

De kunstenaars van de School van Barbizon – ook wel de School van 1830 geheten – waren Courbet voorgegaan.³ Ze schilderden landschappen *pur sang*, zonder er anekdotische figuurtjes in te stoppen, zonder narratief verhaal. Het ging hen om hun observaties van de natuur, het licht en de kleuren te vangen in verf op doek. Hoewel de Barbizonschilders in de jaren dertig en veertig

maar mondjesmaat op de Salons konden exposeren, groeide geleidelijk aan de acceptatie, dankzij de publieke belangstelling voor dit soort niet-academisch werk.

Met het optreden van Courbet werd de zaak op scherp gesteld. Voortaan was het realisme een bepaalde kunstopvatting – en werd het een stroming met aanhangers en navolgers.

Ik kan mijn kunst niet onderwijzen, en evenmin de kunst van welke school ook maar, omdat ik ontken dat kunst aangeleerd kan worden, en omdat, in andere bewoordingen, ik blijf volhouden dat kunst volledig individueel is en dat het talent van elke kunstenaar louter en alleen is te danken aan diens eigen inspiratie en zijn eigen studie van de traditie.'

Gustave Courbet, 1861⁴

Courbet stond niet alleen met zijn pleidooi om de eigen tijd als onderwerp te kiezen. Ook schrijvers en critici als Duranty, Champfleury en Castagnary hingen het realisme aan, onder het motto 'il faut être de son temps', een oproep tot eigentijdsheid. Andere schilders deelden Courbets mening of lieten zich graag inspireren door zijn onconventionaliteit. Een aantal studenten die uit onvrede de academie hadden verlaten, wilde (begin jaren zestig) zelfs graag bij hem in de leer. Onder protest gaf hij daaraan toe – zie bovenstaand citaat –, maar zijn open atelier was geen lang leven beschoren. Courbet vond dat iedere kunstenaar zijn eigen meester zou moeten zijn.

In de tweede helft van de eeuw had lang niet iedereen vrede met de lesmethodes en de organisatie van de academie. De academie bestond feitelijk uit de Ecole des Beaux-Arts, waar het onderricht aan de studenten werd gegeven, en de Académie, waar alleen gelauwerde meesters na stemming van de presiderende Académiciens werden toegelaten. Deze Académiciens benoemden de leraren van de Ecole en maakten ook de dienst uit bij de Salon, zij zaten in de jury's. Het kunstsysteem was daardoor op traditie gestoeld. Veranderingen sijnelden maar langzaam door en werden alleen ingevoerd doordat sommige ontwikkelingen eenvoudig niet tegen te houden waren. Dat gold bijvoorbeeld voor de acceptatie van de landschappen van de schilders van Barbizon: men moest erkennen dat zij een nieuw genre vertegenwoordigden, waar vraag naar was. Maar de leermethode op de Ecole des Beaux-Arts bleef conservatief. Het nauwgezet gladschilderen – het *fini* – waarbij de textuur van de verf en kwaststreek niet meer te zien zijn, bleef hét bewijs van schilder-kunstige bekwaamheid. Daarbij zou de



Ecole, en de Académie, lang blijven vasthouden aan de hiërarchie van de genres, met de historieschilderkunst als hoogste in rang.

Voor wie zich niet aan het strakke lessysteem van de Ecole des Beaux-Arts wilde onderwerpen, of wie ervoor geweigerd was, deden zich andere mogelijkheden voor om het vak te leren. Vaak zochten de jonge kunstenaars hun eigen leermeester uit, voor het werken in de natuur trokken ze er samen op uit, de Académie Suisse maakte de studie naar levend model mogelijk, en het Louvre was de uitgelezen plek om de schilderkunst van de grote meesters te bestuderen en te kopiëren.

De invloed van de School van Barbizon was niet alleen merkbaar qua schilderkunstige belangstelling voor de natuur maar was in zekere zin ook ideologisch gekleurd: het buiten schilderen, kijken en werken zonder opgelegde regels, werkte bevrijdend. Zo zou Eugène Boudin (1828-1898) de drie jaar dat hij met een beurs aan de Ecole kon studeren, vooral benutten om buiten de leslokalen in de vrije natuur te werken. Zijn voorbeeld werkte inspirerend op de jonge Claude Monet (1840-1926). Boudin leerde hem het *plein-air* schilderen tijdens hun schildersessies aan de Normandische kust. Vervolgens trok Monet naar Parijs, nadat hij zijn vader had overgehaald hem financieel te onder-

Edouard Manet
Déjeuner sur l'herbe, 1863
208 x 264,5 cm
Musée d'Orsay, Parijs

steunen. Maar toen bleek dat hij geenszins van plan was zich bij de Ecole des Beaux-Arts aan te melden, werd de toelage ingetrokken. Wel zou Monet de Académie Suisse bezoeken, genoemd naar de particulier die een 'open atelier' beheerde waar kunstenaars tegen een geringe vergoeding naar levend model konden schilderen. Het belangrijkste voor Monet bleef echter het buiten werken. Op de Académie Suisse bevond hij zich in goed gezelschap, daar het atelier vooral door landschapsschilders werd bezocht. Hij raakte er bevriend met Camille Pissarro (1830-1903) en ontmoette er ook Paul Cézanne (1839-1906). In 1862, nadat hij twee jaar in Algerije had gediend, werd Monet door zijn vader opnieuw in de gelegenheid gesteld om in Parijs te werken, mits hij zich ditmaal bij een gerenommeerde leermeester aanmeldde. Op aanraden van anderen kwam hij terecht bij de academische schilder Charles Gleyre (1806-1874). Gleyre's aanwijzingen en commentaar sloten weliswaar totaal niet aan bij Monets opvattingen maar omdat de man zich bescheiden opstelde en zijn leerlingen tamelijk vrij liet, hield Monet vol. Bovendien ontmoette Monet in Gleyre's atelier geestverwanten: Auguste Renoir (1841-1919), Frédéric Bazille (1841-1870) en Alfred Sisley (1839-1899). Zo ontstond in deze jaren een vriendengroep die in 1873 op Monets initiatief de 'Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc.' vormde, beter bekend als de groep impressionisten.⁵

Ondertussen lag de jury van de jaarlijkse Salons al enige tijd onder vuur. Na talloze klachten over de uiterst strenge jurering besloot keizer Napoleon III in 1863 de afgewezen kunstenaars alsnog de gelegenheid te bieden hun werk aan het publiek te tonen. Op deze alternatieve *Salon des Refusés* toonde Edouard Manet (1832-1883) een schilderij van een picknick, *Déjeuner sur l'herbe* (1863). Dat de beide geklede heren in gezelschap verkeerden van een geheel naakte dame en een tweede in haar ondergoed, shockeerde het publiek. Maar het leverde Manet ook medestanders en verdedigers op, onder wie de schrijver van naturalistische romans én jeugdviend van Paul Cézanne, Emile Zola (1840-1902), die hem om zijn originaliteit roemde.

Daarmee introduceerde Zola in feite een nieuw kwaliteitscriterium, aangezien originaliteit altijd ondergeschikt was geweest aan het volgen van de klassieken en de schilderkunstige tradities. Met de opwaardering van originaliteit boven traditie werd het fundament geschapen voor de ontwikkeling van het modernisme in de twintigste eeuw.

In de jaren zeventig raakte de Salon opnieuw in een crisis. Er werden pogingen ondernomen om het kwaliteitsniveau op te schroeven en het aantal inzendingen te beperken. Toen dat mislukte, werd de organisatie in handen gegeven van een kunstenaarsgenootschap. Onderlinge onenigheid zorgde ervoor dat er in 1890 twee rivaliserende clubs ontstonden die elk hun eigen Salon organiseerden. Daarmee nam de betekenis af van wat ooit de officiële Salon was geweest.

De impressionisten hadden al eerder het heft in eigen handen genomen door in 1874 hun eerste tentoonstelling te houden, als alternatief van de Salon, in de leegstaande studio van fotograaf Nadar (pseudoniem van Félix Tournachon, 1820-1910).

Axioma: haat tegen het burgerdom is het begin van de deugd. Ik zelf versta onder het woord 'burgerman' zowel de burgermannen in werkmanskiel als de burgermannen in een geklede jas. Wij, en wij alleen, dat wil zeggen de literatoren, zijn het Volk, of beter gezegd de traditie van de mensheid.

Gustave Flaubert, 1867⁶

In de loop van de negentiende eeuw namen de onderlinge tegenstellingen toe. De verdedigers van de traditie zoals die aan de academie werd geïnterpreteerd, vertegenwoordigden de conservatieve stemmen. De vernieuwers van de kunst, die de eigen perceptie lieten prevaleren boven de voorgeschreven regels van stijl en onderwerp, zouden zich steeds minder gelegen laten liggen aan de macht van de tegenstanders. Met hun pleidooi voor eigentijdsheid gaven de avantgardisten van het eerste uur vorm aan het nieuwe concept van moderniteit. Het modernisme zou daar later op geënt worden als een specifiek kunstbegrip.



François Bonvin
Luitspelende vrouw, ca. 1853
 41 x 27,5 cm
 Centraal Museum, Utrecht
 (bruikleen Stichting Van Baaren
 Museum)

De dichter-criticus Charles Baudelaire (1821-1867) had al in 1846 opgeroepen tot vernieuwing. 'De moderniteit, dat is het voorbijgaande, het vluchtige, het toevallige, de helft van de kunst, waarvan de andere helft eeuwig en onveranderlijk is'.⁷ Kunstenaars zouden niet alleen eeuwige en onveranderlijke waarden moeten nastreven maar zich ook interesseren voor de moderniteit, die

Baudelaire omschreef als 'het schouwspel van het elegante leven en van de duizenden op de rand van het bestaan die in de kelders van een grote stad rondzwermen, – misdadigers en meisjes van losse zeden; – de kranten en bladen bewijzen ons dat we slechts onze ogen hoeven te openen om onze heldhaftigheid te leren kennen. (...) Er is dus een moderne schoonheid en heroïek!'⁸

Het woord moderniteit was Baudelaire's eigen vinding. Hij leidde het af van de mode, het nieuwe fenomeen dat bij uitstek het 'voorbijgaande, vluchtige, toevallige' belichaamde. In eerste instantie was Baudelaire Courbet welgezind, maar diens luidruchtige en boerse optreden moet een aversie in hem hebben opgewekt. In Manet, die een decennium later op het kunsttoneel verscheen, vond hij een kunstenaar met wie hij zich beter kon verstaan. Manet kwam niet uit de provincie (zoals Courbet) maar uit de hoofdstad en hoorde qua afkomst bij de welgestelde bourgeoisie. Hoewel zijn werk provocatief was, streefde hij juist officiële erkenning na. Manet associeerde zich niet met de bohème en de kringen rond Courbet; gelet op zijn uiterlijke verschijning, verzorgd en gecultiveerd, was hij eerder een *dandy*.

Het dandyisme was uit Engeland overgewaaid. Baudelaire wijdde er in 1863 in zijn uitgebreide artikel *Le peintre de la vie moderne* over de journalistiek tekenaar Constantin Guys een hoofdstuk aan. Hij omschreef de dandy als een man in goeden doen die niet haakt naar geld, zijn distinctie toont door zich goed te kleden en zich koel, op het hooghartige af te gedragen. Baudelaire roemde het dandyisme als een nieuw soort aristocratie: die van de voortreffelijkheid van de geest, oorspronkelijk en individueel, een aristocratie die zich verre houdt van 'de massa'.⁹

Met 'de massa' doelde Baudelaire op de brede klasse van de bourgeoisie, die dankzij de democratiseringen steeds zichtbaarder werd en aan macht en invloed won. De ironie wil dat Baudelaire zelf van burgerlijke afkomst was, net als de meeste kunstenaars. Maar wie zich als dandy of als bohémien kleepte én gedroeg getuigde daarmee van zijn afkeer van de burgerij. De burgerij, dat was



Henri Fantin-Latour
Stilleven met druiven en perziken, ca. 1870
47 x 56 cm
Centraal Museum, Utrecht
(bruikleen Stichting Van Baaren Museum)



Henri Fantin-Latour
Ouverture Manfred, ca. 1880
44, 5 x 59 cm
Centraal Museum, Utrecht
(bruikleen Stichting Van Baaren Museum)

de middelmaat, *le juste milieu*, die de moderniteit niet wilde accepteren en een voorliefde had voor de kitsch die de academie produceerde. Gustave Flaubert (1821-1880) maakte zijn 'bourgeoisofobie' tot inzet van *Madame Bovary* (1857), een roman over een naar 'grote' liefde hunkerende vrouw van een provinciedokter die aan de haar omringende kleingeestigheid en haar eigen dagdromen ten ondergaat.¹⁰ Dat Flaubert de banaliteiten van de sentimenten 'naar het leven' optekende, zonder pathos en zonder moralisme, was een nieuwe aanpak die het publiek shockeerde. Er werd hem een proces aangedaan wegens kwetsing van de zeden en belediging van de godsdienst. Het voedde zijn haat jegens de burgerij des te meer.

Waren Flaubert en Courbet zeer uitgesproken in hun anticonformisme, dat gold niet voor het gros van de kunstenaars. Als zelfstandige moest de kunstenaar een plek op de markt veroveren. De manier om dat te doen was zich te profileren in een bepaald genre en een bepaalde stijl. Zo zou François Bonvin (1817-1887) zich toeleggen op stillevens en genreschilderkunst van klein formaat: vrouwen verdiept in het lezen, pianospelen of huishoudelijke bezigheden. Zijn werk verwijst naar de Nederlandse zeventiende-eeuwse kunst van Pieter de Hooch, en zet daarmee de traditie voort die Jean-Baptiste Chardin eerder had ingezet. Daarnaast was Bonvin een realist van het eerste uur, een medestander van Courbet die hij van de Académie Suisse kende.

Ook Henri Fantin-Latour (1836-1904) associeerde zich enige tijd met de avant-garde kunstenaars van zijn tijd. In 1855 was hij als bezoeker van Courbets Pavillion du Réalisme zeer onder de indruk van diens werk. Met anderen exposeerde hij op het atelier van Bonvin, nadat de Salon hun werk had geweigerd. In 1861 nam hij deel aan Courbets kortstondige 'academie'. Fantins grootste leerschool bleef echter het Louvre, waar hij Titiaan, Veronese en Van Dyk kopieerde. Met zijn aandachtige schilderwijze, qua uitvoering en kleuropvatting aansluitend bij de traditie, ontwikkelde hij zich tot een succesvol schilder van bloemstillevens en portretten. Eén segment van zijn werk valt op: de

fantasievoorstellingen die hij naar aanleiding van de opera's van Richard Wagner (1813-1883) schilderde. Tot op bepaalde hoogte liep Fantin-Latour hiermee vooruit op het symbolisme.

Fantin schilderde in de jaren zestig en zeventig verscheidene groepsportretten van avantgardistische kunstenaars en literatoren. Op een ervan, *Le toast - hommage à la Vérité* (1865, datzelfde jaar door de schilder vernietigd) figureerde naast Manet, Whistler en anderen, ook Vollon. Anders dan zijn collega's was Antoine Vollon (1833-1900) van arbeidersafkomst. Hij werkte zich gestaag omhoog: eerst leerde hij in de provincie het maken van prenten, een vak waarmee geld te verdienen viel, om vervolgens in Parijs de oude meesters te kopiëren. Hij raakte goed bevriend met Charles Daubigny (1817-1878) en Eugène Boudin. In verhouding tot zijn collega's ging het hem voor de wind. Hij specialiseerde zich in het schilderen van stillevens, waarbij de Nederlandse traditie zijn voorbeeld was. Later zou hij de impressionistische techniek wel toepassen, in vlot geschilderde stad- en havengezichten. Maar ten opzichte van de avant-garde bleef hij een buitenstaander.

Ook Adolphe Monticelli (1824-1886) was een buitenstaander met zijn op de rococostijl geïnspireerde taferelen van *la vie galante*. Tijdens de Empireperiode onder Napoleon III ondervond de rococostijl van Watteau een herleving waardoor onder andere de Barbizonschilder Diaz de la Peña (1807-1876) zich liet inspireren. Op zijn beurt beïnvloedde Diaz Monticelli, die de rest van zijn leven voornamelijk fantasievoorstellingen van het elegante leven zou schilderen. De dikke verfbreng die Monticelli hanteerde ging vanaf de jaren zeventig samen met een toets die steeds losser werd – vaak is de ondergrond te zien en is het taferel alleen 'door de oogbaren' te onderscheiden. Monticelli gebruikte dus een oudere voorstellings-traditie om er een vrije vorm van schilderen op los te laten. Tegelijk plaatste de kunstenaar zich met zijn onderwerpskeuze buiten het interessegebied van zijn tijdgenoten de impressionisten. Die outsiderspositie en zijn schilderkunstige autonomie leidden tot een identificatie van Vincent van Gogh



met deze kunstenaar. Van Gogh (1853-1890) omschreef hem in een brief als 'Een melancholicus, een vrij berustende tobberd die de feestvierende uitgaanswereld, de minnenden van zijn tijd aan zich voorbij ziet trekken en ze dan schildert en analyseert – hij, de verstotene.'¹¹

Het is aan Vincents voorspraak en de inspanningen van zijn broer de kunsthandelaar Theo van Gogh te danken dat Monticelli postuum in Nederland erkenning vond. Zijn werk is dan ook goed vertegenwoordigd in de Collectie Nederland.

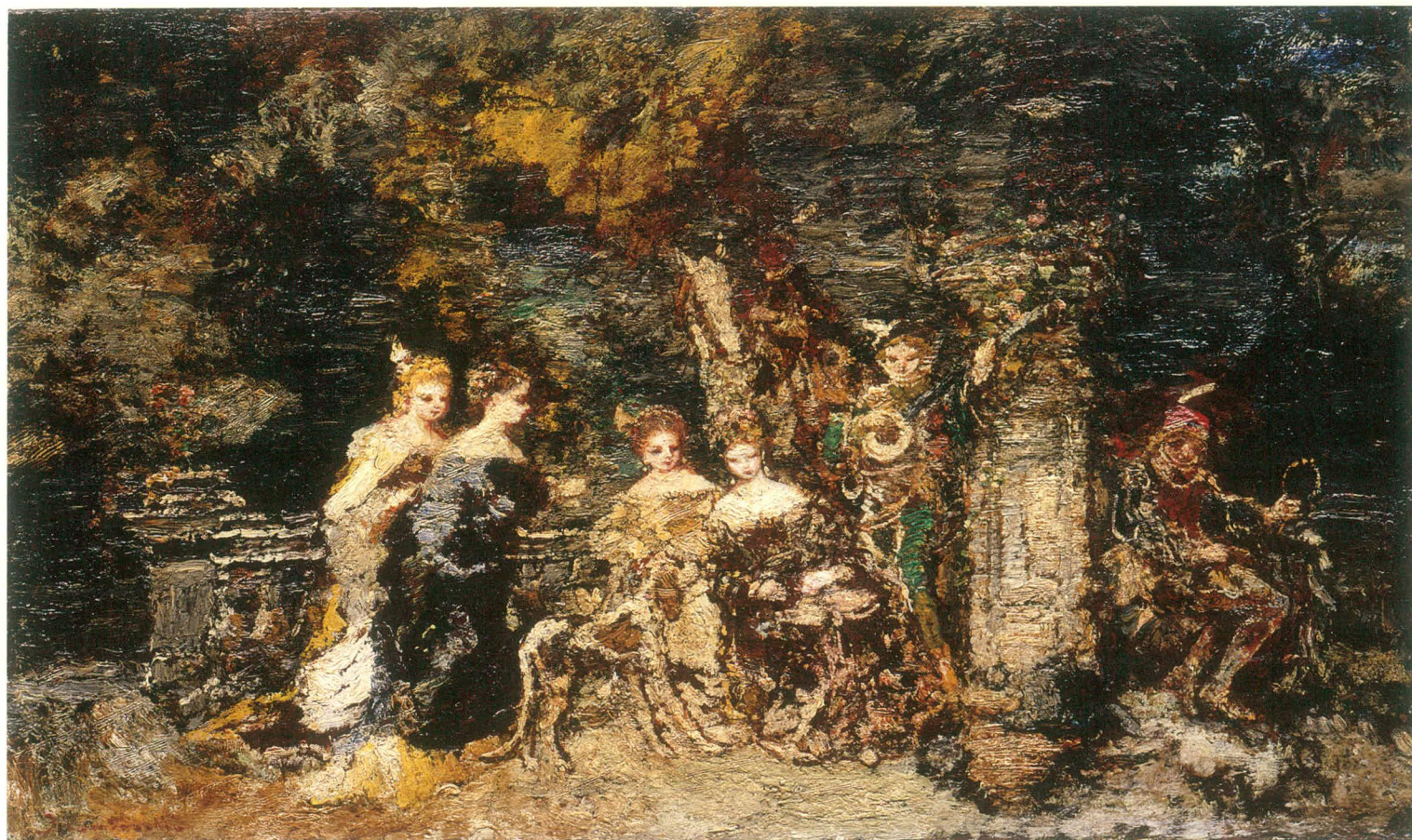
Aan de bourgeois

*Jullie zijn de meerderheid – aantal en intelligentie;
– u bent daarom de kracht, – die de gerechtigheid is. (...)
Jullie zijn de natuurlijke vrienden van de kunsten, omdat
sommige van jullie rijk zijn en andere geleerd.*

Charles Baudelaire, 1846¹²

Aan het eind van de negentiende eeuw had het academisme het veld geruimd voor een groeiend scala aan kunstopvattingen waarin originaliteit het sleutelbegrip was. De kunstenaars namen niet

Antoine Vollon
Stilleven met vissen, ca. 1870
66 x 82,5 cm
Centraal Museum, Utrecht
(bruikleen Stichting Van
Baaren Museum)



Adolphe Monticelli
Figures dans un parc, ca. 1872
 40 x 66,5 cm
 Centraal Museum, Utrecht
 (bruikleen Stichting Van
 Baaren Museum)

Adolphe Monticelli
Mephisto, z.j.
 58 x 31,5 cm
 Singer Laren

alleen de vrijheid om eigen onderwerpen te kiezen maar vooral om die op eigen wijze te verbeelden. In feite werd het onderwerp, cruciaal in de historieschilderkunst, van minder belang; kunstenaars streefden de ontwikkeling van een eigen stijl na. In plaats van de bekende regels te volgen en op de traditie voort te bouwen, zochten progressieve kunstenaars juist het onconventionele. Hun non-conformisme werd gevoed door hun afkeer van alles wat braaf, keurig en saai was: in één woord, het burgerlijke.

Tegelijk was het juist de bourgeoisie die een cruciale rol speelde bij de bevrijding van de beeldende kunst uit het keurslijf van academische conventies. Een relatief klein segment van die brede middenklasse had evenzeer de behoefte om zich te onderscheiden van de massa. Op die burgerij deed Baudelaire dan ook een beroep, toen hij hen 'de natuurlijke vrienden van de kunsten' noemde. Het was de burgerij die, tegen de norm van de Salon en academie in, dankzij haar kooplust de stimulerende factor was bij de negentiende-

eeuwse schilderkunstige ontwikkelingen van het naturalistische landschap tot het impressionisme en verder.

De 'French Collection' van de Collectie Nederland weerspiegelt dat. Daar moet wel de kanttekening bij geplaatst worden dat de Nederlandse burgers die hun verzamelingen aanlegden, grotendeels daarmee begonnen toen de negentiende-eeuwse avantgardistische stromingen al internationale erkenning hadden gevonden. Dat de 'French Collection' nauwelijks academische figuratieve 'gladschilderkunst' bevat is daarom niet zo verwonderlijk: deze kunst werd rond de wisseling naar de twintigste eeuw als gedateerd beschouwd.¹³ De smaak van de welgestelde Nederlanders die rond die tijd begonnen te verzamelen, is daarom te karakteriseren als gematigd progressief.



NOTEN

1 Overigens bleef de revolutie niet beperkt tot Frankrijk maar breidde zich in een groot deel van West-Europa uit.

2 Uit het Engels, o.a. bij E. Gilmore Holt, *From the Classicists to the Impressionists: Art and Architecture in the Nineteenth Century, A Documentary History of Art* dl 3, New York 1966, p.348.

3 Zie verder E. Dieltjes, 'De geschilderde natuur: Frankrijk en de Oriënt in de negentiende eeuw' in deze publicatie.

4 Uit het Engels, in Gilmore Holt, op.cit. (noot 2), p.351.

5 Zie verder N. Bakker, 'Van Monet tot Redon: Frans (post)impressionisme in Nederland verzameld' in deze publicatie.

6 Gustave Flaubert aan George Sand, Parijs vrijdag-avond 10 mei 1867, geciteerd uit G. Flaubert, *Haat is een deugd*, Amsterdam/Antwerpen 1997, p.181.

7 'La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est éternel et l'immuable', Ch. Baudelaire, 'La modernité', in Ch. Baudelaire, 'Salon de 1846', *Oeuvres Complètes*, dl 2, Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard 1976, p.695.

8 'Il est vrai que la grande tradition s'est perdue, et que la nouvelle n'est pas faite.' (...) 'Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville, – criminels et filles entretenues; – la *Gazette des tribunaux* et le *Moniteur* nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pur connaître notre héroïsme.' Ch. Baudelaire, 'de l'Héroïsme de la Vie Moderne', op.cit. (noot 7), pp.493-496.

9 Baudelaire's hoofdstuk 'Le dandy' is in het Nederlands vertaald door S. Helfrich, www.xs4all.nl/~helfrich/vertalingen/baudelaire_dandy.html

10 De term bourgeoisie-fobie is ontleend aan Gay 1998, p. 24 e.v. *Madame Bovary* werd eerst als feuilleton in zes delen gepubliceerd, naar aanleiding waarvan de auteur het proces werd aangedaan. Na zijn vrijspraak verscheen *Madame Bovary* in boekvorm.

11 Vincent van Gogh, 10 of 11 februari 1890, in H. van Crimpen, M. Berends-Alberts (red.), *De brieven van Vincent van Gogh*, Den Haag 1990, brief 854.

12 'Aux Bourgeois. Vous êtes la majorité, – nombre et intelligence; – donc vous êtes la force, – qui est la justice. (...) Vous êtes les amis naturels des arts, parce que vous êtes, les uns riches, les autres savants,' Baudelaire, op.cit. (noot 7), p. 145.

13 De collectie Fodor vormt daarbinnen de uitzondering. Joseph Fodor verzamelde in de eerste helft van de negentiende eeuw, toen de academische kunst nog dominant was. Dankzij het feit dat hij zijn collectie aan de stad Amsterdam naliet, bleef deze behouden. Ongetwijfeld waren er meer collecties als van Fodor, die echter na het overlijden van de eigenaars uiteenvielen en waarvan de kunstwerken uit Nederland verdwenen.

De geschilderde natuur

Frankrijk en de Oriënt in de negentiende eeuw

Van ideaal naar werkelijkheid

In de loop van de negentiende eeuw ontwikkelde het landschap zich tot een zelfstandig en hoogstaand genre. Voor die tijd werd het onderdrukt door het academisme dat vanaf de zeventiende eeuw de kunstwereld domineerde. Volgens de academici moest het onderwerp van een schilderij verheven, groots en leerrijk zijn, was de kleur ondergeschikt aan de tekening en een gladde afwerking vereist. Het landschap zagen zij als een *genre mineur* dat enkel diende als achtergronddecor voor historische, bijbelse en mythologische taferelen. Deze geïdealiseerde landschappen – of *paysages historiques* – werden in het atelier gecomponeerd, soms met behulp van vooraf gemaakte schetsen naar de werkelijkheid, maar vaker vanuit de verbeelding. Hierbij oriënteerden de academische schilders zich op Italië en het werk van Franse meesters als Nicolas Poussin (ca. 1594-1665).

In 1708 werd dit *paysage historique* door portretschilder en kunsttheoreticus Roger de Piles (1635-1709) onderscheiden van een tweede soort landschap: het *paysage pastoral*. Dit is een ongecompliceerde voorstelling van een landschap met een enigszins verhalend element. Een pastorale toonde echter geen heroïsch verhaal, maar slechts een ideaalbeeld van het landleven. In plaats van een nobele held speelde de natuur hierin de hoofdrol.¹

Bijna een eeuw later deed landschapschilder Pierre Henri de Valenciennes (1750-1819) de volgende voorzichtige stap naar de waardering van het landschap als zelfstandig schilderkunstig genre. In zijn leerboek uit 1800 voegde hij aan het historische en pastorale landschap een derde categorie toe, namelijk het *paysage portrait*: een waarheidsgetrouwe – maar wel charmante – weergave van de natuur waarin verhaal of verheven gedachten geheel ontbraken. De Valenciennes vond bovendien

dat niet alleen de klassieken, maar ook de natuur zelf als inspiratiebron moest dienen. Hij spoorde jonge kunstenaars aan om te reizen en studies te maken in de vrije natuur. Voor dit schilderen *en plein air* gaf hij praktische adviezen die later door schilders als Théodore Rousseau bijna letterlijk zijn opgevolgd.²

De Valenciennes heeft met zijn boek de belangstelling voor de landschapskunst in de eerste decennia van de negentiende eeuw flink doen toenemen. In 1817 verscheen *Essai sur le paysage* van C.J.F. Lecarpentier (1750-1822) en een jaar later volgde J.B. Deperthes (1761-1833) – leerling van De Valenciennes – met zijn *Théorie du paysage*. Beide schilders baseerden zich op het gezaghebbende traktaat van hun voorganger, maar gingen een behoorlijke stap verder in hun verdediging van het naturalistische landschap. Zij verklaarden het *paysage portrait* zelfs tot het meest aantrekkelijke genre in de schilderkunst.

Vanaf de jaren dertig van de negentiende eeuw radicaliseerde de tegenstelling tussen de twee benaderingswijzen van het landschap: de idealistische en de naturalistische. De artistieke tweespalt tussen de pleitbezorgers van het academisme en het *paysage historique* en de verdedigers van het realisme en het *paysage portrait* kwam tot een climax in de jaren veertig, toen ook de politiek in Frankrijk roerige tijden doormaakte. In de publicatie over Nederlandse kunst van de progressieve criticus Théophile Thoré uit 1858 werden de beide tendensen letterlijk tegenover elkaar gezet. De oorsprong van het historische landschap lag volgens de auteur in de Italiaanse schilderkunst, die hij beschouwde als een slavernij aan het Christendom en de klassieke godenwereld. Het naturalistische landschap daarentegen zou zijn voortgevloeid uit de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw.

Hierin zag Thoré een vrijheid van de menselijke geest en 'een onverbloemde verbeelding van het dagelijks leven, zonder mystieke bijbedoelingen en zonder mythologische ballast'.³

Franse kunstenaars die zich vanaf de jaren dertig keerden tegen het academisme en streefden naar de emancipatie van het *paysage portrait*, zagen de oude Hollandse meesters, mede onder invloed van Thoré, als hun grote voorbeelden. De Hollandse kunst werd bestudeerd en veelvuldig gekopieerd in musea als het Louvre. Ook de publicatie *Histoire de la Peinture Flamande et Hollandaise* (1846) van Arsène Houssaye was van belang. Daarnaast waren voor de ontwikkeling van het naturalistische landschapsgenre eigentijdse Engelse schilders als John Constable (1776-1837) en Richard Parkes Bonington (1802-1828) een stimulans. Zij toonden in hun werk eveneens een voorliefde voor een natuurgetrouwe weergave van de werkelijkheid en hebben zo de Engelse landschapskunst fundamenteel vernieuwd.⁴

Achtergronden

De ontwikkeling van het geïdealiseerde naar het naturalistische landschap – en daarmee van het genre op zich – kwam niet alleen voort uit een afkeer van jonge kunstenaars tegen het artistieke establishment. Ook de sentimentele natuurbeleving die tijdens de romantiek opkwam, speelde een rol. De opvattingen van Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) over de mens die bedorven was door het maatschappelijke leven in de stad en daarom terug zou moeten naar de natuur, waren van invloed. Kunstenaars wilden de natuur zelf beleven en die naar hun waarneming verbeelden. De zoektocht naar de rust en schoonheid van de ongerepte natuur werd mede gestimuleerd door de groter wordende steden en opkomende industrie.

Het nieuwe mecenaat, niet afkomstig uit de kerk of aristocratie maar uit de burgerij, steunde de ontwikkeling van de landschapskunst. Naturalistische landschappen, zoals de pastorale en vooral het landschapsportret, beantwoordden aan de burgerlijke voorkeur. Dergelijke schilderijen waren niet gericht op het intellect maar spraken direct de

zintuigen aan, waardoor de beschouwer simpelweg van een charmante voorstelling kon genieten.

Technologische vernieuwingen en uitvindingen waren eveneens van cruciaal belang voor de ontwikkeling van de landschapschilderkunst. Zo werd het schilderen in de vrije natuur vergemakkelijkt door de uitvinding van de opvouwbare metalen tube in 1841 door de Amerikaanse portretschilder John G. Rand (1801-1873). De snelheid en het gemak waarmee sindsdien gewerkt kon worden, zorgden voor een ware revolutie in de schilderkunst.⁵ Hetzelfde gold voor de ontwikkeling van de fotografie in de jaren dertig. Kunstenaars gingen foto's (in eerste instantie daguerreotypieën) als 'schetsen' gebruiken.

Ontwikkelingen op transportgebied maakten het bovendien gemakkelijker en daardoor aantrekkelijker om grote afstanden af te leggen. In 1825 reed in Engeland 's werelds eerste openbare stoomtrein voor personenvervoer. Enkele decennia later waren de grote steden in West-Europa door middel van spoorwegen aan elkaar verbonden. Van Parijs liepen in de jaren veertig bijvoorbeeld lijnen naar Nancy en Strasbourg. Met de nieuwe transportmogelijkheden ging de opkomst van de toeristenindustrie gepaard. Mensen ontvluchtten de steden om te recreëren in een landelijke omgeving. De kunstenaars maakten dankbaar gebruik van deze ontwikkelingen. Het was nog nooit zo makkelijk geweest om van Parijs naar omliggende natuur en dorpjes te reizen.

Al deze ontwikkelingen waren bepalend voor wat ook wel 'de eeuw van het landschap' wordt genoemd. Daarvóór al bewogen sommige kunstenaars zich richting het *paysage portrait*. Georges Michel was een van hen.

Michel, pionier van het naturalistische landschap

Reeds tijdens zijn leven werd Georges Michel (1763-1843) door jongere schilders als Charles Jacque en Jules Dupré beschouwd als een pionier die de landschapschilderkunst had bevrijd van academische conventies. Dankzij een artikel van Thoré uit 1846 kreeg de schilder na zijn dood ook onder het grote publiek bekendheid, al werd hij



Georges Michel
Drie windmolens, z.j.
50,3 x 69,4 cm
Museum Mesdag, Den Haag

door de auteur afgeschilderd als een dronkaard en noemde een Nederlandse criticus hem later een obscure Parijse uitdrager. Er is echter weinig over het leven van Michel bekend; de biografie door Alfred Sensier uit 1873 is tamelijk onbetrouwbaar.

Tegenwoordig is Michel in Nederlands openbaar bezit nog beter vertegenwoordigd dan veel

bekendere Franse meesters als Jean-Francois Millet en Honoré Daumier. Dankzij giften en bruiklenen van particulieren hebben twaalf werken hun weg gevonden naar de musea. De Haagse schilder Paul Arntzenius schonk in 1964 zijn collectie met voornamelijk werken van schilders van Barbizon en de Haagse School aan de Stedelijke Musea van



Gouda. Hierin bevonden zich ook enkele schilderijen van Michel, waaronder een *Landschap met overtrekkende bui* (z.j.) en een *Landschap met een zandweg* (z.j.).

Michel was een van de eerste Franse schilders die zich openlijk liet inspireren door de Hollandse schilderkunst en die, vooral door zijn onderwerpskeuze, de Franse landschapskunst een stap dichterbij het naturalisme bracht. De te Parijs geboren en getogen schilder maakte voor kunsthandelaar Le Brun kopieën van Hollandse zeventiende-eeuwse schilderijen en restaureerde werken van de Hollandse en Vlaamse school in het Louvre. Zodoende kende hij de werken van Van Ruysdael (ca. 1628-1682) en Rembrandt (1606-1669) van binnen en buiten. Michel werd dermate door de oude meesters beïnvloed, dat hij ook wel de 'Ruysdael van Montmartre' wordt genoemd.

In het schilderij van drie windmolens bij Montmartre uit de collectie van Mesdag is die Hollandse bezieling onmiskenbaar. Het werk doet denken aan Jacob van Ruysdaels *Landschap met doorbrekende zon*, dat zich sinds 1784 in het Louvre bevindt. De *Drie windmolens* (z.j.) beantwoordt wat betreft kleur en compositie volledig aan de zeventiende-eeuwse conventies. Een licht middenplan bevindt zich tussen een donkere voorgrond en een even duistere achterpartij. Daarboven vult de zware, gedurfde wolkenlucht meer dan de helft van het beeld. Het geheel is opgebouwd uit een scala van Rembrandteske bruintinten en is opmerkelijk pasteus geschilderd. Michel idealiseerde het landschap. Hij zag en verbeeldde het eigentijdse Montmartre als het ware met de ogen van een zeventiende-eeuwse Hollandse meester.

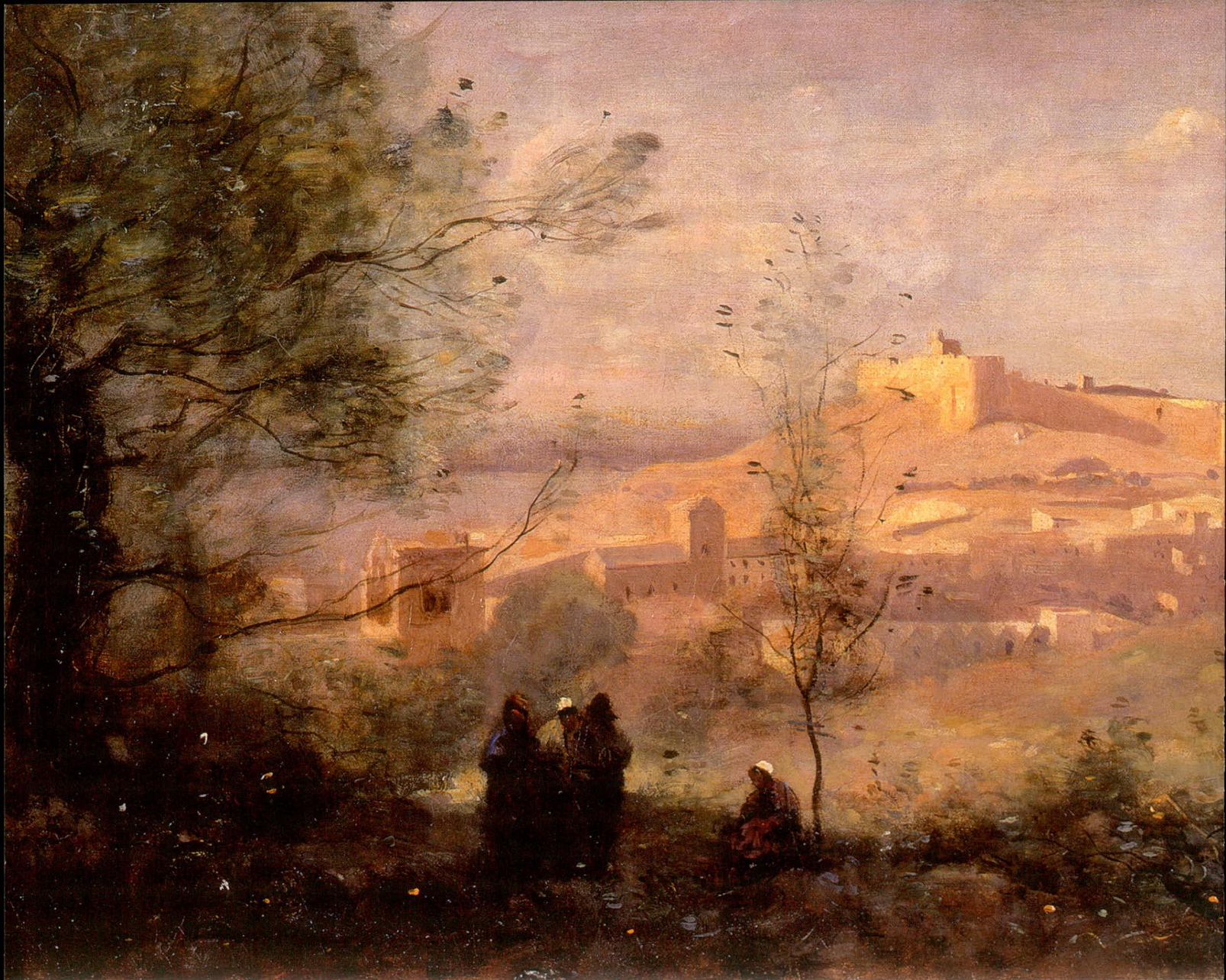
Corot, tussen traditie en vernieuwing

In het begin van zijn loopbaan was ook Camille Corot (1796-1875) geïnspireerd door de Hollandse Gouden Eeuw. De stukken die hij in de jaren dertig naar de Salons inzond, waren verwant aan werken van italianiserende landschapschilders als Jan Both (ca. 1615-1652) en Nicolaes Berchem (ca. 1621-1683), vooral wat betreft de compositie en het gouden licht waarin de voorstellingen gehuld waren.

Eigentijdse kunstenaars als Eugène Delacroix (1798-1863) en John Constable waren eveneens belangrijk voor zijn artistieke ontwikkeling. Van laatstgenoemde had Corot op de Salon in 1824 drie stukken gezien, waaronder *The Hay Wain* uit 1821. De invloed van dit toen zeer bewonderde werk is goed zichtbaar in Corots schilderij van een beek te Fontainebleau (1833), met name in de opbouw en in de manier waarop het zonlicht door de bladeren op het water valt. Net als Constable werkte Corot veel buiten in de natuur.⁶ Deze werkwijze – het *en plein air* schilderen – en het schetsmatige karakter dat hij in veel voltooide stukken behield, maakten Corot tot een voorbeeldfiguur voor latere generaties. Al in 1822 had hij het bos van Fontainebleau ontdekt en trok hij daar met zijn schilderspullen rond om direct naar de natuur schetsen te maken. Later ging hij regelmatig terug en raakte er bevriend met onder andere Charles-François Daubigny, Jules Dupré en Alexandre Gabriel Decamps. Corot was de directe voorloper – en volgens sommigen een soort vaderfiguur – van deze jonge schilders die later bestempeld werden als de School van Barbizon.

Tijdens zijn reizen naar Italië maakte Corot talloze kleine olieverfschetsen in de vrije natuur. Na thuiskomst werden deze echter opgeborgen in het atelier en alleen nog tevoorschijn gehaald om als voorbeeld te dienen voor de grote geïdealiseerde composities met nimfen en andere fantasiefiguren, die hij op de Salon exposeerde. In deze historiserende en lyrische landschappen sloot Corot zich aan bij de opvattingen van De Valenciennes.

Corot werkte na verloop van tijd steeds meer vanuit direct naar de natuur opgetekende schetsen, maar gaf ze wel vaak een verhalend karakter of historisch tintje door ze met figuren te verlevendigen. Hij zwenkte als het ware tussen traditie en vernieuwing. *Villeneuve-lès-Avignon* uit 1836 bijvoorbeeld werd zo'n dertig jaar later bijgewerkt. Het fort in de achtergrond is in de vroege scherpomlijnde en solide stijl uitgevoerd. De voorgrond met bomen en figuren heeft daarentegen een atmosferische toonzetting met zachtgroene tinten en zilverschadige grijzen, kenmerkend voor zijn latere werk.



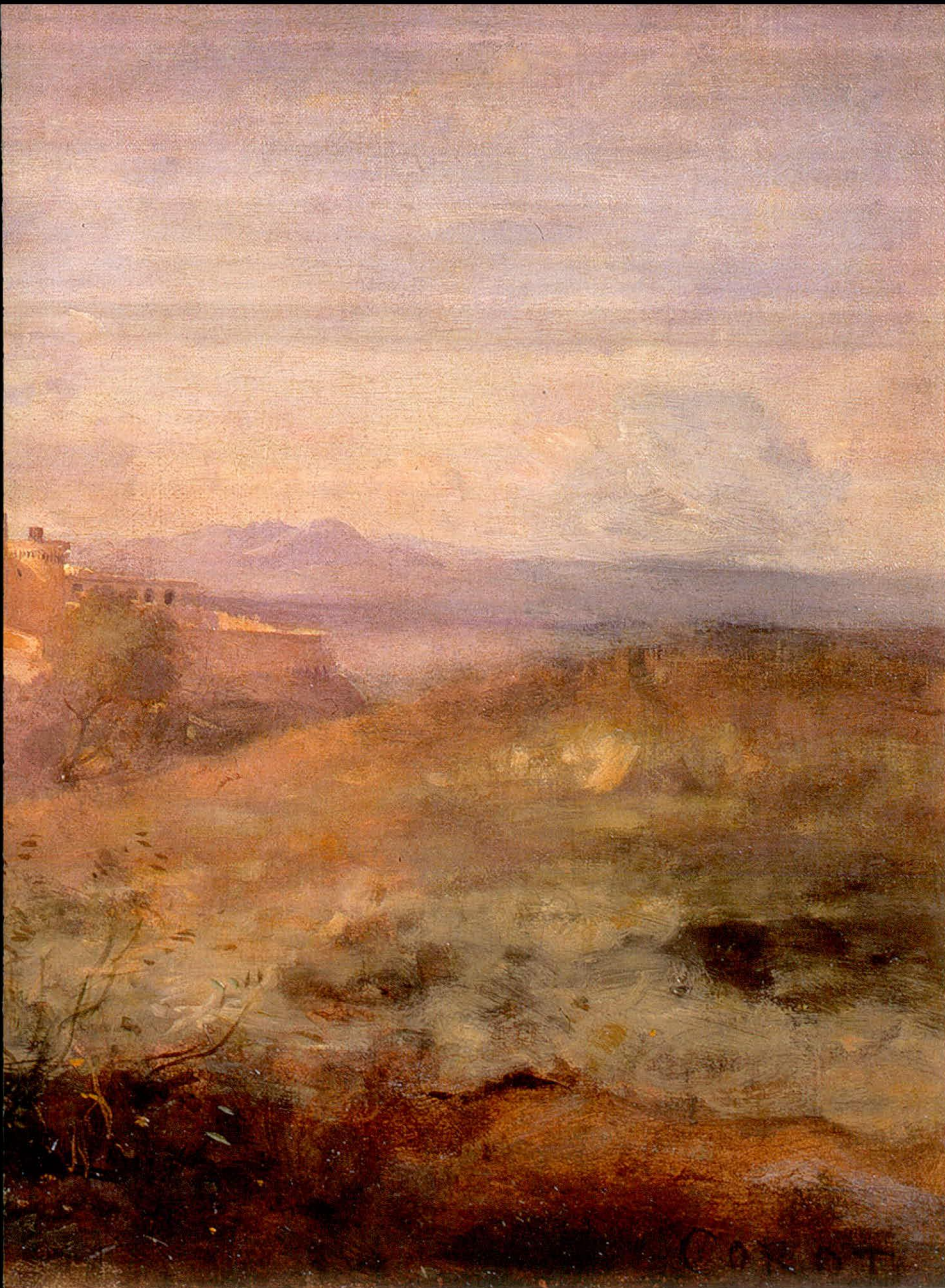
Camille Corot
*Villeneuve-lès-Avignon, Fort
 Saint-André*, (1836-ca. 1870)
 37,6 x 74,5 cm
 Museum Mesdag, Den Haag

In Nederland hadden verzamelaars een uitgesproken voorkeur voor de naturalistische en schetsmatige landschappen van Corot. In hun collecties bevonden zich vooral bosgezichten met wandelaars of boeren. Een voorbeeld hiervan is *La Rochelle* (afb. p. 53), een vrij laat werk uit de collectie van Reurt-Jan Veendorp. Het toont een oud boeren-vrouwtje met wandelstok op een landweggetje. In de verte ligt de Franse havenstad La Rochelle. De *impasto* (dik aangebrachte verf) en duidelijk begrensde vormen in het werk van de jaren dertig en veertig hebben hier plaats gemaakt voor een

bijna transparante verfbehandeling en wazige contouren.

De School van Barbizon

Barbizon was in de negentiende eeuw een boerengehucht, zo'n 65 kilometer ten zuidoosten van Parijs, bevolkt door houthakkers en boerenarbeiders. Vanaf de jaren dertig werd het een geliefde plek voor kunstenaars die de drukke stad én het heersende academisme wilden ontvluchten. Velen kwamen er alleen in de zomermaanden. Zij verbleven dan in de herberg van Père Ganne of logeerden



bij bevriende vakgenoten die zich er permanent hadden gevestigd, zoals Rousseau en Millet. Vanaf de jaren vijftig werd het dorpje ook bezocht door buitenlandse schilders, onder wie de Nederlanders Willem Roelofs (1822-1897) en Jozef Israëls (1824-1911).

De schilders (en fotografen) kozen Barbizon als verblijfplaats vanwege de ligging aan de rand van het bos van Fontainebleau. Aanvankelijk stond het bos bekend als een unheimisch en gevaarlijk oord waar zich wilde dieren en onguire types schuilhielden. Vanaf het begin van de negentiende eeuw

kreeg Fontainebleau de naam een mysterieuze en daardoor aantrekkelijke plek te zijn. Dit kwam mede door de beschrijvingen van Étienne Pivert de Senancour in diens romantische *Oberman* (1804) en later ook door reisgidsen van bijvoorbeeld Étienne Jamin.⁷ Voor kunstenaars was Barbizon een rijke bron van motieven; het landschap was – en is nog steeds – enorm veelzijdig met bossen, vlakten, rotsen en vennen. Op schilderijen zijn dan ook verscheidene pittoreske plekken vastgelegd, waaronder *Mare aux Fées*, *Rocher des Demoiselles* en *La Plaine de Chailly*.

De kunstenaars die zich hier voor korte of langere tijd ophielden staan bekend als de 'School van Barbizon', een benaming die pas in 1890, toen de meerderheid allang was vertrokken of overleden, door David Croal Thomson werd geïntroduceerd.⁸ In feite was het geen school. De schilders die naar Barbizon kwamen, waren elders opgeleid en werkten ieder in een persoonlijke stijl. Ze kenden elkaar al jaren, soms zelfs vanaf de kindertijd. Barbizon was de plek waar min of meer bevriende kunstenaars op ongedwongen wijze bijeenkwamen om met elkaar de natuur in te trekken of onder het genot van een wijntje te discussiëren over hun professie.

Ondanks de onderlinge verschillen – en soms ook conflicten – waren er veel aspecten die de kunstenaars met elkaar gemeen hadden. Allen keerden zich tegen de gevestigde kunstorde en de artistieke conventies die eeuwenlang beeldbepalend waren geweest. Zij werkten op een schetsmatige wijze, met lossere toets, zonder gladde afwerking. Bovendien richtten ze zich meer op de kleur dan op de tekening en beschouwden ze de natuur en de veranderlijke werkelijkheid als enige bron van hun kunst. Daarom werkten ze vooral *en plein air*, naar de eigen perceptie. Deze werkwijze was baanbrekend en voor latere generaties van wezenlijk belang. 's Morgens trokken de Barbizonners voor dag en dauw de natuur in, als jagers op zoek naar een motief voor een tekening of een olieverfschets. Het schilderen in de open lucht had zijn hindernissen: regen en wind, stof, een brandende zon. De kunstenaars moesten bovendien hun schildersbenodigd-

heden meeslepen. Om het wat comfortabeler en werkbaarder te maken, werden allerlei oplossingen bedacht. Zo bouwde Félix Ziem in 1860 een woonwagenatelier waarmee hij door het bos van Fontainebleau trok, en werkte Daubigny vanaf 1857 op een tot atelier omgebouwde platbodemschuit, een voorbeeld dat later werd nagevolgd door Claude Monet (1840-1927).

De strijd om erkenning

De schilders van Barbizon zagen de schetsen die ze buiten hadden gemaakt niet als voltooide werken, maar slechts als een fase in het creativiteitsproces. De stukken die ze voor de Salon inzonden, waren grotendeels of geheel in het atelier ontstaan. Hierin bleef de schetsmatige en losse verfbehandeling echter wel zichtbaar. Dat, in combinatie met het kleurgebruik en de alledaagse onderwerpen, leidde tot onbegrip en afkeuring bij de veelal conservatieve kunstcritici. De strijd om erkenning heeft voor de schilders van Barbizon dan ook zeer lang en soms tot het einde van hun loopbaan voortgeduurd.

Zo kreeg Louis Adolphe Hervier (1818-1879) tijdens zijn leven nauwelijks erkenning. Zijn inzendingen voor de Salon werden maar liefst drieëntwintig keer afgewezen. Pas in 1849 – na de revolutie – werd een schilderij van hem toegelaten. Hervier leefde in grote armoede. Na zijn dood raakte zijn werk zo goed als in de vergetelheid om pas later waardering te vinden. Twaalf stukken kwamen in Nederlandse openbare collecties terecht, waarvan vier in het Centraal Museum, onder meer een *Marine* (1852). De Van Baarens kochten ze in de jaren vijftig bij kunsthandel G.J. Nieuwenhuizen Segaar. In 1960 kocht Reurt-Jan Veendorp daar *La Barque échouée* (1857), een schildering op paneel van een gestrande vissersboot.

In tegenstelling tot Hervier heeft Henri-Joseph Harpignies (1819-1916) de grote roem van de School van Barbizon wel ten volle meegemaakt. Harpignies begon pas laat met schilderen en bleef tot het einde van zijn lange leven actief. De schilder bezocht Duitsland, Italië, Vlaanderen en Nederland en werkte vanaf de jaren vijftig in het bos van Fontainebleau. Hier had hij contact

met Corot, die hij zag als een voorbeeld, de grote landschapschilder van de moderne tijden. Vooral de invloed van diens Italiaanse landschappen is onmiskenbaar. Harpignies gebruikte een hard *clair-obscur* (contrast tussen lichte en donkere delen) en silhouetten.

De Nederlandse voorkeur

In tegenstelling tot de Fransen specialiseerden Hollandse schilders zich al eeuwen in wat volgens de academische leer minderwaardige genres waren: het portret, het stilleven en het landschap. Dat zij hiervoor kozen, hield verband met de kunstmarkt. De kerk en koningshuis hadden hier als opdrachtgever al in de zeventiende eeuw het veld geruimd voor de opkomende burgerij. Die nieuwe klasse had een voorkeur voor kleine, eenvoudige en naar de natuur geschilderde voorstellingen met alledaagse onderwerpen.

Aanvankelijk stond men in Nederland vrij afwijzend tegenover de landschappen van de Barbizonners. Zo werd in een recensie uit de *Kunstkrone* van 1851 gewaarschuwd voor de 'Fransche manier' en werden de kunstenaars 'rampzalige voorbeelden in den vreemde' genoemd. Er waren vooral bezwaren tegen het kleurgebruik en de onachtzaamheid voor de vorm en het detail. Destijds ging de voorkeur van critici en verzamelaars uit naar de romantisch aandoende en glad geschilderde werken van Johannes Christiaan Schotel (1787-1838) en Barend Cornelis Koekkoek (1803-1863).

Pas na 1870 werden schilders van Barbizon in Nederland gewaardeerd en ontstond er een ware stormloop op hun werk. Bij de Tentoonstellingen van Levende Meesters waren echter vooral stukken van tweederangs Franse kunstenaars te vinden. Collectioneers konden zich beter wenden tot veilinghuizen en kunsthandel als Goupil en Van Wisselingh. Deze hielden tentoonstellingen met werken van zowel kleine als grote meesters, die vaak werden overgenomen door lokale kunstgenootschappen, waaronder Arti et Amicitiae in Amsterdam en Pulchri Studio in Den Haag. Tegen het einde van de negentiende eeuw waren vooral

Camille Corot,
La Rochelle, ca.1860-70
53,5 x 38,5 cm
Groninger Museum, Groningen
in bruikleen van Stichting
J.B. Scholtenfonds, verzameling
R.J. Veendorp





Théodore Rousseau
*Oude eik bij Carrefour de
l'Epine*, 1838-1852
81,8 x 100,6 cm
Museum Mesdag, Den
Haag

particulieren als het echtpaar Mesdag en R.B. baron van Lynden actief op dit verzamelgebied. Het overgrote deel is in de loop van de twintigste eeuw bijeengebracht door onder meer Helene Kröller-Müller, Willem van der Vorm en Daniël George van Beuningen. De Van Baarens profiteerden in de jaren vijftig van de sterk dalende prijzen van Franse kunst uit deze periode.

De populariteit van de School van Barbizon in Nederland werd mede bepaald door de artistieke

wisselwerking tussen Franse en Nederlandse kunstenaars in de negentiende eeuw. De Nederlandse schilders die in navolging van Barbizon rond Oosterbeek in de jaren veertig een soort kolonie gingen vormen, raakten via Willem Roelofs bekend met de opvattingen van hun Franse vakgenoten. De Oosterbeekse schilders trokken lering uit de manier waarop de Fransen en hun voorgangers, de Nederlandse meesters van de zeventiende eeuw, naar de natuur hadden gekeken. Later gingen veel

van deze naturalistische landschapschilders uit Oosterbeek weg, op zoek naar een minder 'romantisch' landschap. Dat vonden ze in het typisch Hollandse vlakke westland. Den Haag werd toen het centrum van de nieuwe schildersbeweging. Tussen 1870 en 1880 – de 'grijze periode' – was deze 'Haagse School' ongekend populair. Met de bloei van de Haagse School steeg de waardering voor de schilders van Barbizon.

Niet de critici maar de kunstenaars hebben in Nederland dus de School van Barbizon bekendheid gegeven. Het is veelzeggend dat de grootste collectie Barbizonkunst buiten Frankrijk bijeen werd gebracht door de Haagse schilders Hendrik Willem en zijn vrouw Sientje Mesdag. Hun verzameling omvatte ruim zeventig schilderijen van de Franse naturalistische landschapsschool. Dit komt overeen met bijna een derde van het totale aantal in Nederlands openbaar bezit. De Mesdags begonnen rond 1870 hun collectie Nederlandse en buitenlandse kunst op te bouwen. Het eerste Franse werk dat zij kochten was een winterlandschap met kraaien van de realistische schilder Emile Breton (1831-1902). De Mesdags kochten het in 1873 bij Goupil in Den Haag.

Rousseau: 'leve de natuur, de bossen en de oude dichtkunst'⁹

Terwijl Corot een voorloper van de School van Barbizon was, wordt Théodore Rousseau (1812-1867) als grondlegger ervan beschouwd. Samen met Jean-François Millet, zijn beste en levenslange vriend, vormde hij de kern van de groep. Rousseau had een klassieke academische opleiding genoten, maar keerde zich in de jaren veertig af van de officiële kunstwereld en het stedelijke artistieke milieu. Zijn werk was zo vaak door de jury van de Salon geweigerd, dat hij bekend stond als *Le grand refusé*.

Rousseau trok zich terug in de ongerepte natuur van Fontainebleau en woonde van 1847 tot aan zijn dood in Barbizon. Hij legde zich vooral toe op het maken van studies naar bomen, struiken, rotsen en andere elementen uit de natuur. Hierin lijkt hij de raadgevingen van Pierre Henri de Valenciennes nauwgezet te hebben opgevolgd. Diens advies om wat 'geschilderde studies te maken van mooie losstaande bomen of boomgroepen' en te letten op de details van de boomschors, het mos, de wortels en vertakkingen, doen denken aan werken als *Oude eik bij Carrefour de l'Epine* (1838/1852) uit de collectie Mesdag. Deze olieverfschets is uitgevoerd

Théodore Rousseau
Le Pêcheur (Berglandschap met visser), ca. 1834
84 x 138,5 cm
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Stichting Willem van der Vorm



Narcisse Diaz de la Peña
La tour, ca. 1870
 25,9 x 42,5 cm
 Museum Mesdag, Den Haag

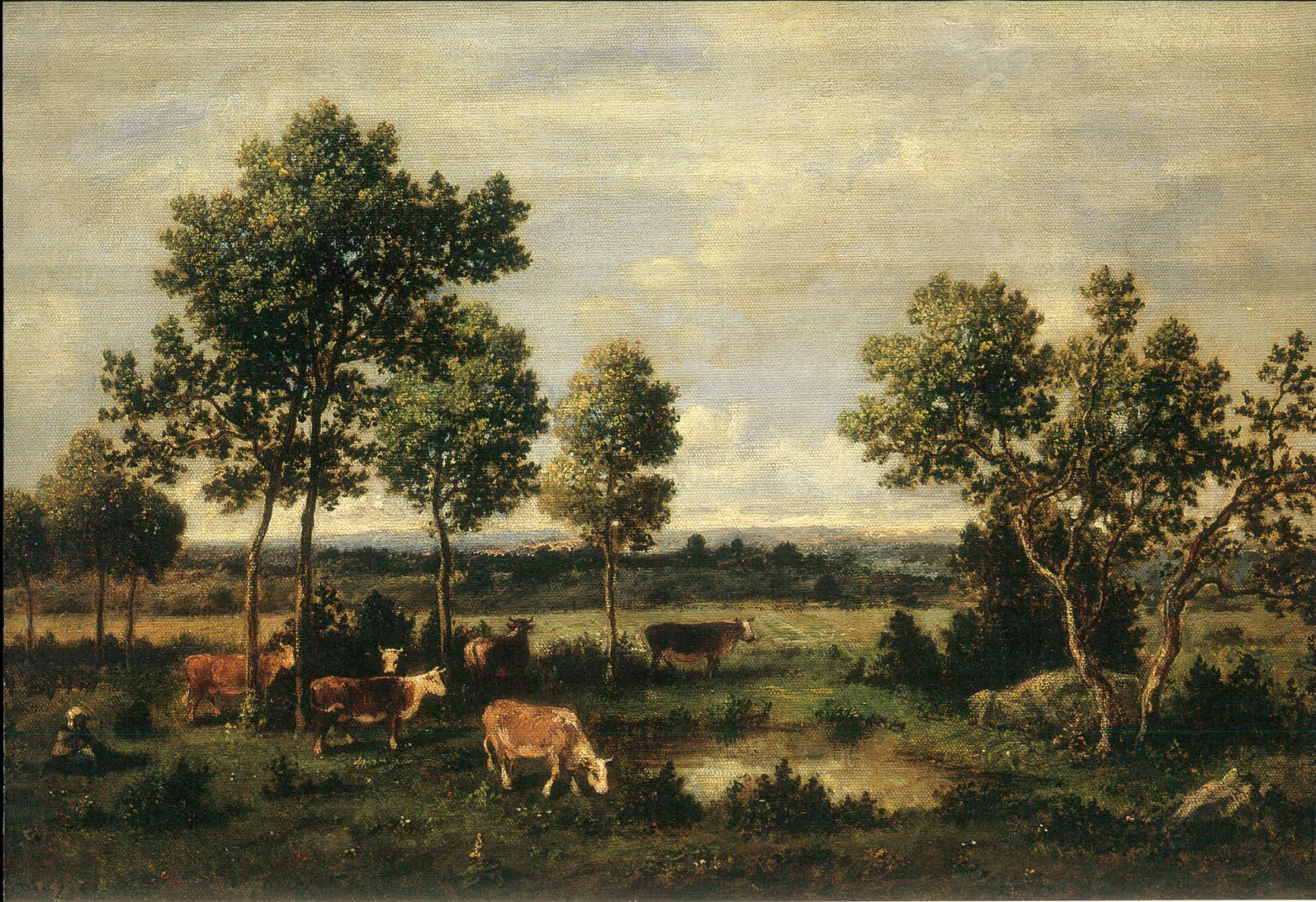
met dynamische penseelstreken waarbij de kleuren tamelijk vaag zijn aangegeven. Dankzij de compositie met het motief midden in het beeld, heeft deze bijna anatomische boomstudie een tamelijk rustige en tijdloze uitstraling.

Ook Rousseau inspireerde zich op de Hollandse zeventiende-eeuwse landschapskunst. De invloed van Van Ruysdael is bijvoorbeeld te zien in *Le Pêcheur* (ca. 1834), een vroeg werk uit de collectie van Willem van der Vorm. Rousseau schilderde hier het ruige landschap van de Haute-Auvergne – het hart van Frankrijk – in hoge contrasten tussen lichte en donkere partijen. De Nederlandse romantische schilder Ary Scheffer (1795-1858) was dermate onder de indruk van dit werk, dat hij besloot Rousseau financieel te ondersteunen. In 1836 nodigde hij de jonge beschermeling zelfs in zijn studio uit om een van diens vier versies van *De afdaling van koeien in de Jura* (1834-5) te voltooien voor de Salon van dat jaar. Het grote doek werd afgewezen, maar is vervolgens door Scheffer zelf aangekocht. Twee versies zijn later door Mesdag verworven.

Het huis en atelier van Rousseau in Barbizon werden een ontmoetingspunt voor de schilders Ziem, Jacque en Decamps. Daarnaast trok

Rousseau er geregeld op uit met Narcisse Diaz en Dupré. Ook de schrijvers Alfred Sensier en Théophile Thoré behoorden tot zijn vriendenkring. Sensier schreef in 1872 een biografie over Rousseau en Thoré heeft als pleitbezorger van vooruitstrevende kunstenaars regelmatig de verdediging van zijn artistieke vriend op zich genomen. Toen wederom een werk van Rousseau werd geweigerd, prees Thoré de kracht, originaliteit, spontaniteit en het forse kleurgebruik ervan. Ook stelde hij dat Rousseau niet streefde naar een voltooid kunstwerk, maar naar het oneindige in de poëzie. Impliciet verdedigde Thoré daarmee de vroegmoderne opvatting over de afwerking van een schilderij, waarover in het midden van de negentiende eeuw vaak gedebatteerd werd. Conservatieve critici keurden de schetsmatige werkwijze af, omdat die volgens de academische regels een zonde zou zijn tegen de *beau fini* (gladde afwerking van een schilderij). Zelfs een meer vooruitstrevende criticus als Charles Baudelaire verweet Rousseau de fout te maken een simpele studie aan te zien voor een compositie. Rousseau zelf had er een uitgesproken mening over. Hij vond dat niet de details een schilderij 'af' maken, maar eerder de totale indruk. Iets





voltooien was volgens Rousseau de waarheid van het geheel bereiken.

Díaz, tussen fantasie en werkelijkheid

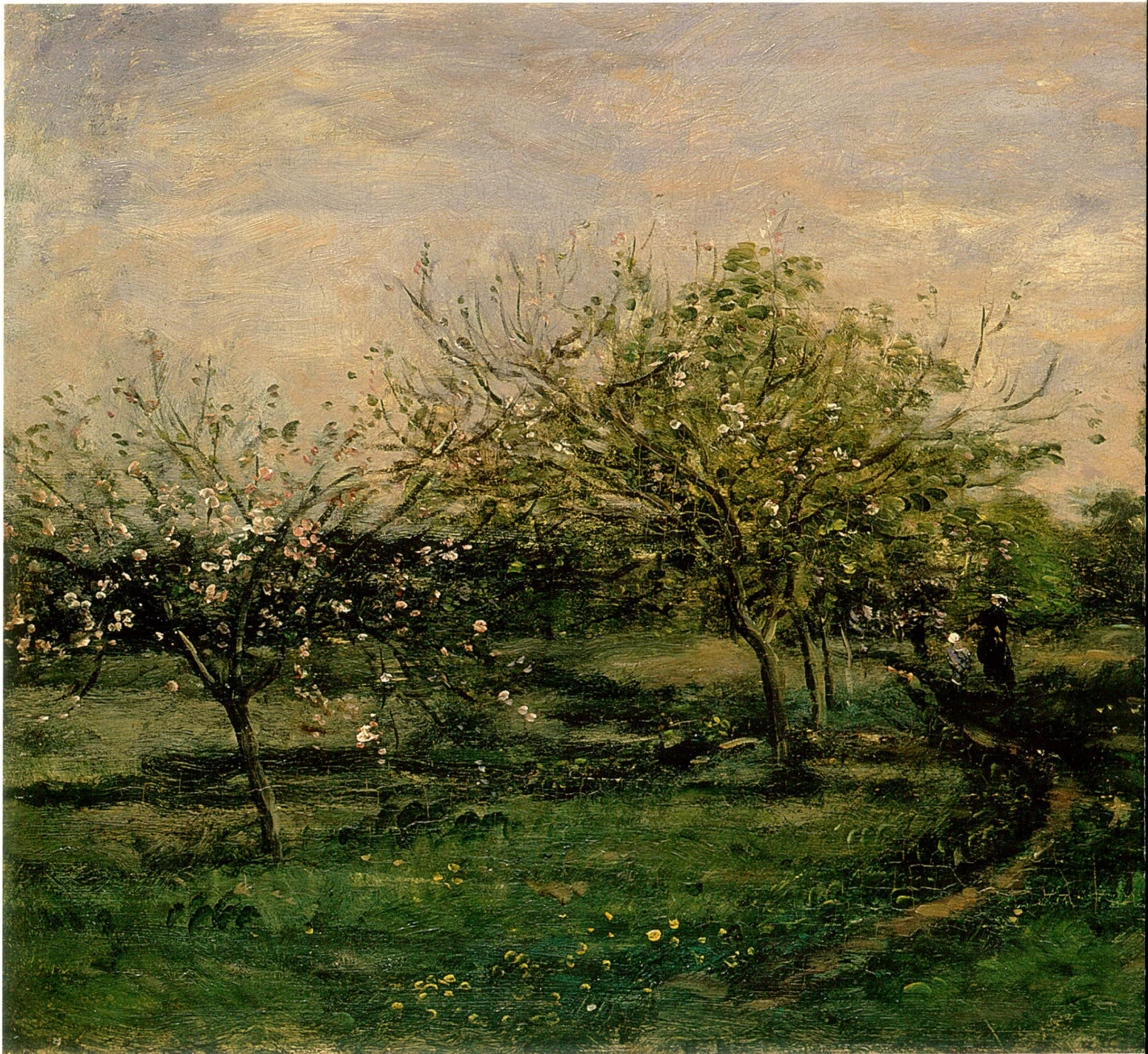
Begin jaren dertig kwam de voormalig porseleinschilder Narcisse Díaz de la Peña (1807-1876) in contact met Rousseau en raakte hij onder de indruk van diens werk. Vanaf 1836 ging Díaz met Rousseau mee op diens schilderexpedities naar Fontainebleau. Dat had een grote impact op zijn stijl. Net als zijn mentor maakte Díaz grondige studies van de natuurlijke omgeving en schilderde hij bosgezichten met een introspectieve stemming. Al gauw gooide hij echter het roer om: hij ging de kwast ruig en snel hanteren, de kleuren en contrasten opvoeren en liet zijn fantasie vrij spel. Delacroix was hierbij zijn inspirator en ook Victor Hugo's *Les Orientales* (1829) prikkelde zijn verbeel-

ding. Díaz droomde van de verre exotische oorden die door deze romantici waren geschilderd en beschreven, maar hij kon ze vanwege zijn handicap (een houten been) nooit bereizen. Daarom projecteerde hij zijn dromen op zijn naaste omgeving en schilderde hij mythologische en oriëntaalse figuren met het bos van Fontainebleau als decor.

Díaz kan nauwelijks gezien worden als een naturalistisch landschapschilder. De nadruk die hij legde op zijn eigen fantasie en gevoelsleven en de manier waarop hij dit tot uiting bracht in een persoonlijk handschrift, is eerder romantisch te noemen. Zo lijkt hij in *La tour* (ca. 1870) de enorme en eeuwige kracht van de natuur, de storm, te verbeelden tegenover de nietigheid en sterfelijkheid van de mens, gesymboliseerd door het half verwoeste bouwwerk. Het paneeltje uit de collectie van Mesdag werd waarschijnlijk en plein air ge-

Narcisse Díaz de la Peña
Pâturages, 1863
40 x 59,5 cm
Centraal Museum, Utrecht
(bruikleen Stichting Van
Baaren Museum)

Charles-François Daubigny
Pommiers en fleurs, ca.1870
40 x 67 cm
Centraal Museum, Utrecht (bruikleen
Stichting Van Baaren Museum)





schilderd. De afgebeelde toren is de ruïne van een oude molen die de vlakte van Chailly in de buurt van Barbizon domineerde en vaker door Diaz en andere kunstenaars als motief werd gekozen. Diaz gebruikte in *La tour* een zwaar impasto om de extreme weersomstandigheden te verbeelden. Ook in kalme landschappen paste hij een dergelijke verfbehandeling toe, zoals te zien is in *Pâturages* (afb. p. 57) uit de collectie Van Baaren. Qua schildertrant sloot het goed aan bij de stukken van Adolphe Monticelli (1824-1886) uit die collectie. Monticelli had Diaz in de jaren vijftig in Parijs leren kennen en wordt vanwege de vele overeenkomsten in stijl en onderwerpskeuze vaak als diens navolger beschouwd. Ook jonge impressionisten als Alfred Sisley (1839-1899) en Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) werden beïnvloed door het intense palet en de pasteuze schildertechniek van Diaz.

Daubigny, nevelige natuurimpressies

Diaz, Corot en Charles-François Daubigny (1817-1878) waren niet alleen voorbeeldfiguren voor de impressionisten, ook hebben zij deze jongere schilders geholpen bij de start van hun carrière. Vooral Daubigny staat bekend als hun verdediger en beschermheer. Zo was hij in 1868 grotendeels verantwoordelijk voor de toelating tot de Salon van '*les jeunes*', onder wie Camille Pissarro (1830-1903), Edgar Degas (1834-1917), Berthe Morisot (1841-1895) en Sisley. Twee jaar later legde hij bovendien uit protest zijn functie als jurylid neer toen schilderijen van Monet door de overige juryleden geweigerd waren.

Daubigny woonde sinds de jaren zestig in een villa in Auvers-sur-Oise bij Parijs, waar hij regelmatig feestjes en muzikale soirees organiseerde. Onder zijn gasten bevonden zich naast oude vrienden als Corot en Daumier ook schilders van de jongere garde. Zo ontstond een soort artistieke kruisbestuiving die in het latere werk van Daubigny ook zijn sporen heeft nagelaten. Uit *Pommiers en fleurs* (ca. 1870) blijkt dat hij door de impressionisten werd beïnvloed. Het paneeltje toont een bloeiende appelboomgaard, een onderwerp dat in de tweede helft van de negentiende eeuw zeer



Charles-François Daubigny
L'Île d'amour, ca. 1852
 65 x 92,5 cm
 Centraal Museum, Utrecht
 (bruikleen Stichting Van
 Baaren Museum)

geliefd was bij schilders. Het landschapje is snel opgezet met losse verftoetsen in heldere groene en blauwe tinten, en roze accenten voor de bloesems. Eigentijdse conservatieve critici als Théophile Gautier verwierpen die 'luie stijl' en verweten Daubigny tevreden te zijn met een simpele impressie van de natuur.

Begin jaren veertig had Daubigny het atelier verlaten; de natuur werd zijn leidraad. Sindsdien werkte hij *en plein air*. Hij specialiseerde zich in rivierlandschappen en om zijn onderwerp goed te kunnen bestuderen, bouwde hij in 1857 een atelier woonboot. Samen met zoon Karl als scheepsmaatje en boezemvriend Corot als ereadmiraal, maakte kapitein Daubigny met zijn *Botin* tripjes over de Seine, de Oise en alle tussenstroompjes. Hun reisavonturen legde hij vast in een serie etsen die in 1862 werden gepubliceerd als *Voyage en Bateau, Croquis à l'Eau Forte*.

Het naturalisme dat Daubigny in veel van zijn rivierlandschappen wist te bereiken, bracht Gautier in 1859 tot de omschrijving 'uitgesneden stukjes natuur in een gouden lijst gevat'.¹⁰ Het schilderij uit de collectie Van Baaren, dat bekend staat onder de titel *L'Île d'amour* (ca. 1852), is meer idyllisch van aard. In de nevelige sfeer en het zilverachtige licht is de invloed van Corot merkbaar. Oorspronkelijk heette het stuk *Les Îles Vierges à Bezons* naar de afgebeelde eilandjes in de Seine onder Argenteuil, een plaatsje in de omstreken van Parijs. De Seine was van 1850 tot 1868 een geliefd onderwerp voor Daubigny, getuige een tiental schilderijen en enkele etsen.

In Nederland waren de rivierlandschappen en zeegezichten van Daubigny bij verzamelaars bijzonder populair. Ze maken meer dan de helft uit van de negenenvijftig schilderijen die in

Nederlandse musea terecht zijn gekomen. Veelal gaat het om voorstellingen bij avond of met een ondergaande zon.¹¹ Daubigny schilderde de meeste ervan op latere leeftijd. Ze zijn het meest schetsmatige werk dat hij maakte en wellicht waren ze juist vanwege die losse schildertrant zo geliefd bij Nederlandse verzamelaars.

In *De waterval van de Mahoura, Cauterets* (ca. 1872) uit de collectie van Willem van der Vorm is daarentegen een vrij tekenachtige werkwijze toegepast met duidelijke contouren en diepe, donkere kleuren. Daubigny zelf was zeer ontevreden over de landschappen die hij in de omgeving van Cauterets had vervaardigd. Het was moeilijk om in een gebied te werken dat zo nieuw en ongewoon voor hem was. Hij vond het berglandschap mooier om naar te kijken dan te schilderen. Daubigny was vanwege zijn zwakke gezondheid naar het plaatsje in de Pyreneeën gegaan: hij hoopte dat de therapeutische bronnen bij Cauterets hem hiervan af zouden helpen. Daubigny werd 61 jaar. Op zijn

sterfbed zou hij hebben gezegd: 'Vaarwel, vaarwel! Ik ga daarboven kijken of mijn vriend Corot wat landschapsmotieven voor me heeft gevonden'.¹²

Bonheur: 'Genie kent geen sexe'¹³

Tot ver in de negentiende eeuw was het ongepast en haast onmogelijk voor een vrouw de kunst als beroep uit te oefenen. Vrouwen werden niet toegelaten tot de academies en waren mede daardoor uitgesloten uit de officiële kunstwereld. Ze werden beschouwd als onderwerp van kunst, niet als scheppers van kunstwerken. Ook nu nog zijn theorie en praktijk gericht op de 'meesters van de schilderkunst' en worden in kunsthistorische overzichten vrouwelijke schilders slechts terloops genoemd. Zo wordt in de vele publicaties over de School van Barbizon – ook veelzeggend *Les hommes de 1830* geheten – zelden melding gemaakt van Marie Rosalie Bonheur (1822-1899), een kunstenares die sinds 1860 in een kasteel ten noorden van het bos van Fontainebleau woonde.

Charles-François Daubigny
De waterval van de Mahoura, Cauterets, ca. 1872
82 x 119 cm
Museum Boijmans Van
Beuningen, Rotterdam,
Stichting Willem van der
Vorm





Marie Rosalie Bonheur
Toutou, le bien aimé, 1885
24,5 x 19 cm
Centraal Museum, Utrecht
(bruikleen Stichting Van Baaren
Museum)

Rosa Bonheur was een stoere vrouw, vermoedelijk een lesbienne, en mede door haar non-conformistische gedrag al tijdens haar leven een legendarisch figuur. Ze verwierp het huwelijk en moederschap, woonde samen met haar vriendin in een kasteel omringd door tamme en wilde dieren (waaronder leeuwen), droeg een kort kapsel en rookte in het openbaar. Bovendien had zij speciaal toestemming gevraagd en gekregen om gekleed te gaan als een man, want alleen dan mocht ze naar paardenmarkten en slachthuizen om studies te maken van dieren. Bonheur had er namelijk voor gekozen zich niet toe te leggen op 'vrouwelijke' onderwerpen als het portret en het stilleven, maar specialiseerde zich in dierstukken, een genre dat gewoonlijk werd beoefend door mannen als Constant Troyon (1810-1865).

Hoewel radicaal en vooruitstrevend in haar persoonlijk leven, was Bonheur in haar werkwijze vrij traditioneel. Schetsen en studies maakte ze direct naar de natuur, maar het schilderen deed ze in haar atelier. Haar stukken zijn in vergelijking met die van bijvoorbeeld Rousseau en Daubigny gedetailleerd en glad geschilderd en tonen een geïdealiseerd beeld van het landleven zonder enige politieke of sociale betekenis. Wel was het gigantische formaat waarop ze werkte onconventioneel, zowel voor een vrouw – die geacht werd kleine huiselijke stukjes te schilderen – als voor de alledaagse onderwerpen die ze verbeeldde.

Een imposant en zeer bekend werk, dat bovendien haar internationale doorbraak betekende, is *Le marché aux chevaux* (de paardenmarkt) uit 1855. Met dergelijke stukken had Bonheur in de Verenigde Staten en vooral in Engeland – waar ze in Queen Victoria een groot bewonderaar en begunstiger vond – enorm veel succes. Bonheur bleef gedurende haar leven in de Angelsaksische landen onveranderd populair, maar niet in eigen land. In Frankrijk werd ze tegen het einde van de negentiende eeuw gezien als een behaagzieke glad-schilderes en in vele spotprenten en karikaturen belachelijk gemaakt.

In Nederlandse musea zijn slechts vier schilderijen van Bonheur terechtgekomen. Bovendien betreft het vrij kleine en daardoor ook minder

opzienbarende werken. Zo is er in de collectie Van Baaren een portretje van een hond uit 1885, *Toutou, le bien aimé* geheten. Het woord Toutou verwijst niet naar de naam van het beestje maar betekent 'hond' in Franse kindertaal. Het is goed mogelijk dat Bonheurs favoriete Yorkshire terriër Charlie voor het portretje model heeft gestaan. Een soortgelijk hondje is te zien op twee portretten die de Amerikaanse portretschilderes Anna Klumpke (1856-1942) van haar maakte. Klumpke was de laatste levensgezel en enige erfgenaam van de legendarische dierschilderes, die vlak voor de eeuwwisseling op 77-jarige leeftijd overleed.

Italië en de Oriënt, de verleiding van het vreemde

De verleiding van het vreemde is van alle tijden. Gedreven door een verlangen om de kunst te zuiveren, nieuwe pittoreske motieven te zoeken of juist in den vreemde het eigene te vinden, trokken schilders erop uit. Aanvankelijk was Italië het reisdoel. De Duitse kunstenaar Albrecht Dürer (1471-1528) bezocht Rome reeds in 1495 en werd later gevolgd door onder meer Poussin. In de zeventiende en achttiende eeuw werd deze *Grand Tour* een pelgrimage die elke kunstenaar gemaakt moest hebben als afronding van de opleiding. Vooral Rome, dat vanwege de vele overblijfselen uit de oudheid als middelpunt van de westerse cultuur werd beschouwd, was een *must*. Naast een overvloed aan cultureel erfgoed bood Italië een verscheidenheid aan fraaie landschappen, wat het een aantrekkelijke bestemming maakte voor landschapschilders. Veel vroegmoderne Franse kunstenaars die zich aan dit genre hadden gewijd, onder wie Corot, Daubigny en Ziem, hebben zich door de Italiaanse *campagna* laten inspireren.

Onderdeel van de brede neiging tot exotisme was het zogenoemde oriëntalisme. In de loop van de negentiende eeuw verkozen kunstenaars een reis naar de Oriënt vaak boven de traditionele *Grand Tour*. De oude beschavingen van landen als Egypte, Algerije en Turkije werden als puurder en natuurlijker gezien dan die van de Occident (het Westen). Wat kunstenaars hier niet konden vinden of verloren dachten te zijn, hoopten ze in de Oriënt

Alexandre Gabriël Decamps,
Een Turkse school, 1846
117 x 94 cm
Amsterdams Historisch
Museum, Amsterdam, in
bruikleen aan Van Gogh
Museum, Amsterdam

aan te treffen. Natuurlijk was dat een westerse constructie: het Oosten was voor hen het spiegelbeeld van het Westen. De manier waarop de Oriënt in de westerse kunst werd verbeeld, was afhankelijk van de kijk van een kunstenaar op diens eigen tijd en omgeving. Verhalen als *Duizend-en-één-nacht* (1704) van Antoine Galland speelden bij de beeldvorming van het Oosten een belangrijke rol.

De voor de romantiek kenmerkende hang naar het verre en vreemde zorgde voor een bloeitijd van het oriëntalisme in het midden van de negentiende eeuw. Ook het snellere en gemakkelijkere reizen en de afkeer voor de westerse verstedelijking waren een stimulans om verre onbedorven oorden te verkennen. De Oriënt werd toegankelijk voor burgers – en dus ook voor kunstenaars – toen het Ottomaanse Rijk afbrokkelde en Napoleon zijn opmars maakte. Hoewel aanvankelijk een neutrale term, wordt het oriëntalisme tegenwoordig vaak als een agressieve onderneming gezien en geassocieerd met een koloniaal getinte vrouwenhaat en westers superioriteitsgevoel. Overigens werd de oriëntalistische kunst in Frankrijk al in de jaren zeventig van de negentiende eeuw afgedaan als 'ongepaste nieuwsgierigheid, kitsch en schijnheilige erotica onder een suikerlaag'.¹⁴

De behoefte aan exotisme in de negentiende eeuw heerste vooral onder het bourgeois koperspubliek. Veel kunstenaars speelden hierop in, maar moesten zich vaak wel aan het bevooroordeelde beeld houden dat hun potentiële kopers zich van het verre Oosten hadden gevormd. In Nederland was dit overigens een ander beeld dan in Frankrijk, waar kunstenaars als Delacroix en Jean-Léon Gérôme zich vooral richtten op het sensuele Oosten en veelvuldig portretten van zwoele harem vrouwen en erotiserende badhuistaferelen produceerden. In een puriteinse burgerlijke natie als Nederland was openlijke seksualiteit een taboe. Hoewel er hier in het midden van de negentiende eeuw een markt was voor de gedurfde voorstellingen van Franse kunstenaars, duurde het tot in de twintigste eeuw voordat het sensuele Oosten in de Nederlandse kunst zijn intrede maakte. De kunstenaars die voordien naar de Oriënt waren

gereisd, Willem de Famars Testas (1834-1896) bijvoorbeeld, legden het dagelijkse leven vast of verbeeldden het Oosten in bijbelse taferelen. Pas door de Tachtigers, onder wie de behoefte ontstond zich publiekelijk te verzetten tegen de schijnheilige burgerlijke moraal, werd de verleidelijke Oriënt als uitgangspunt gekozen.¹⁵

In Frankrijk was het anders: of men nu de Oriënt met eigen ogen had gezien of deze slechts kende uit de tweede hand (verhalen, foto's, illustraties, bordelen, etc.), lange tijd prikkelde het de verbeelding van zowel makers als publiek en was het een onweerstaanbaar genre in de kunsten en literatuur. Het Oosten betekende voor sommigen het tot leven gekomen *Duizend-en-één-nacht*. Voor hen die het zagen als een lusthof vol verleiding en bevrijdende seksualiteit, vormde het de aanleiding voor sensuele voorstellingen van odalissen, buikdanseressen en badhuistaferelen. Maar er waren ook kunstenaars die de Oriënt beschouwden als het decor bij uitstek voor verbeeldingen van het Oude en Nieuwe Testament. Anderen vonden in de typisch 'Oosterse' alledaagse taferelen hun pittoreske onderwerp. Daarnaast ging het vaak om een zoektocht naar een zuivering of vernieuwing van de kunst. Zo lijkt Alexandre Gabriël Decamps het verre Oosten te hebben gezien als een middel voor schildertechnische innovaties.

Decamps: van Frankrijk tot Klein-Azië

De werken van Alexandre Gabriël Decamps (1803-1860) komen door de extreem dik aangebrachte verflaag soms over als bizarre materiaalexperimenten. Decamps maakte niet alleen veelvuldig gebruik van het paletmes, maar ook van onconventionele hulpmiddelen als scheermessen en stenen om een origineel effect te bereiken. Volgens sommigen was het alsof hij met een troffel tekeer was gegaan. Ondanks zijn anti-academische houding werd Decamps regelmatig tot de Salon toegelaten en waren zowel critici als verzamelaars overwegend positief over zijn werk. Vooral de oriëntaalse taferelen en singerieën (voorstellingen waarin apen zich voordoen als mensen) waren populair in Frankrijk.

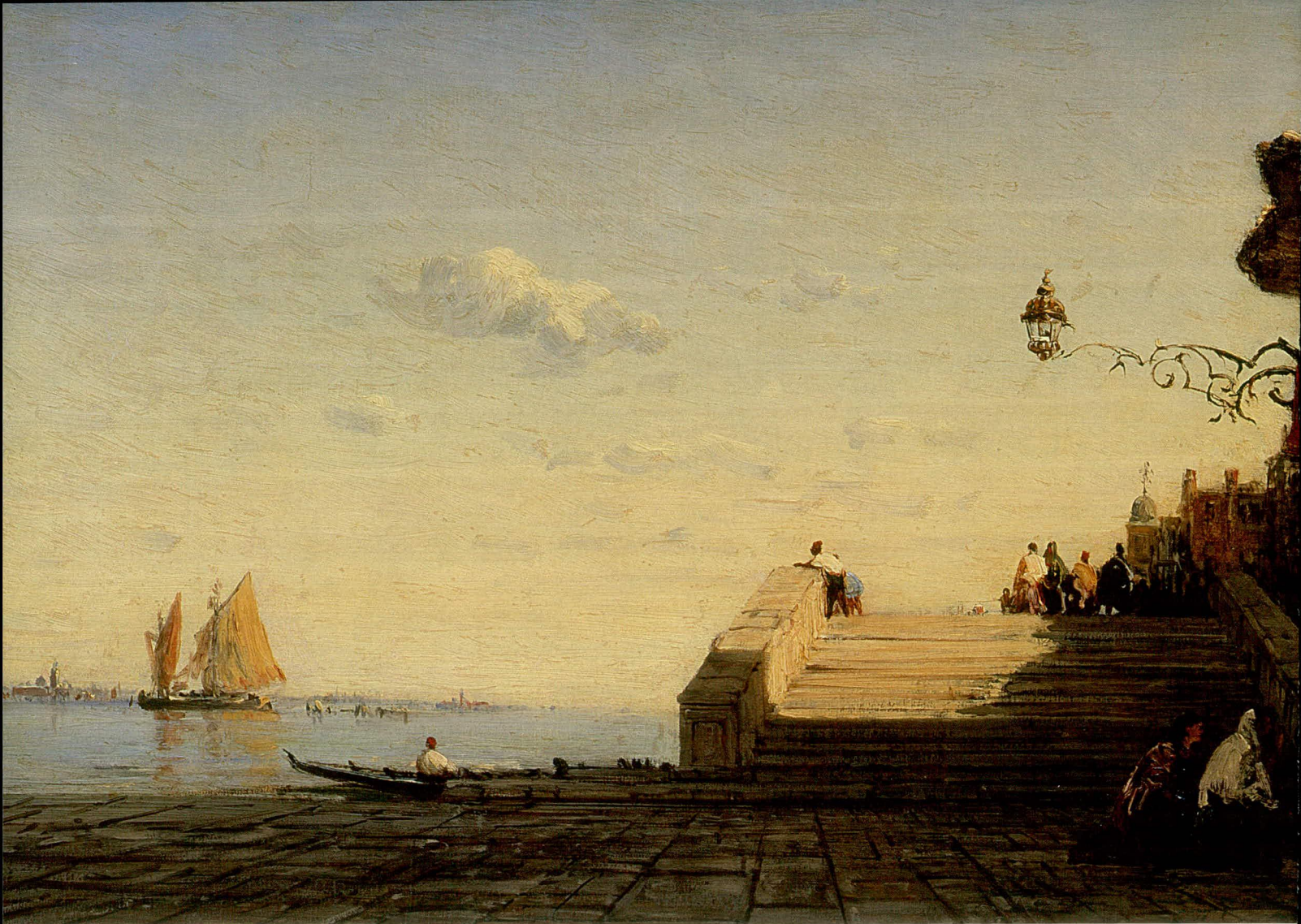
Ook in Nederland had Decamps veel bewonderaars. Vermogende figuren als Abraham Willet en Carel Joseph Fodor hadden in de loop van de negentiende eeuw voor aanzienlijke bedragen werken van deze Franse meester aan hun collectie toegevoegd, want zoals Thoré in 1846 betoogde: 'Zonder een Decamps zou men geen collectie kunnen beginnen en een ieder die een Decamps heeft is verloren: hij wordt verliefd op de schilderkunst'.¹⁶ Fodor kocht tussen 1844 en 1860 maar liefst vijf schilderijen en zes tekeningen van de kunstenaar. Hieronder bevonden zich een jachtscène uit 1842, een landschap met paarden uit 1845 en twee oriëntaalse voorstellingen uit 1846, te weten *Een stad in Klein-Azië* en *Een Turkse school*. Dat laatste werk hing op de Salon van 1846 en had Thoré ertoe gebracht zijn lovende uitspraak te doen. De voorstelling is uitgevoerd in overwegend donkerbruine en dieprode tinten. Het toont een oude man in een traditioneel Turks kostuum, die les geeft aan een achttal jongens. Het zonlicht dat door een getralied venster binnenvalt, wordt weerkaatst op de lichte gepleisterde wand. Verspreid door de hoge ruimte liggen en staan allerlei merkwaardige voorwerpen, waarschijnlijk de attributen die Decamps mee terug had genomen van zijn reis naar het Oosten.

Door het succes dat Decamps op de Salon van 1831 met dergelijke taferelen behaalde werd hij bekend als een van de grootste Franse oriëntalistten. De schilder heeft zich echter ook op andere genres toegelegd, zoals historiestukken en bijbelse voorstellingen. Daarnaast schilderde Decamps veel landschappen in het bos van Fontainebleau. Hier kwam hij reeds sinds de jaren twintig en zo'n dertig jaar later kocht hij er een vrijstaand huis. Decamps ging om met de kunstenaars uit de buurt en was vooral goed bevriend met Diaz. De artistieke vrienden maakten schilderexpedities door de natuur, werkten soms samen aan hetzelfde schilderij en deelden hun voorliefde voor de Oriënt. Decamps trok ook regelmatig door Fontainebleau om te jagen. De hobby kostte hem echter wel zijn leven. Tijdens een jachtpartij in augustus 1860 werd Decamps van zijn paard gegooid. Hij overleed diezelfde avond aan de verwondingen.



Ziem: 'De Oriënt, dat is Venetië'¹⁷

Terwijl Diaz de la Peña alleen van de Oriënt kon dromen, trokken enkele van zijn artistieke kameraden werkelijk naar exotische oorden. Net als zijn vriend Decamps had ook Félix Ziem (1821-1911) het reizen in zijn bloed. Ziem was een nomadisch schilder die behalve door Europa vooral door



verder gelegen landen en continenten reisde. Hij bezocht onder andere Rusland, Klein-Azië, Algerije en Egypte. In Frankrijk had hij meerdere huizen en ateliers, waaronder in Parijs, Nice en Martigues. Diaz leerde hij kennen tijdens zijn verblijven in Barbizon, waar hij zich later in het voormalig woonhuis van Charles Jacque vestigde. Vooral in de jaren vijftig schilderde Ziem het bos van Fontainebleau, waarbij hij dezelfde compositieschema's en schetsmatige verfbehandeling als de schilders van Barbizon gebruikte.

Ziem staat meer bekend om zijn gezichten op Venetië. Zijn eerste kennismaking met de stad die de belangrijkste bron van zijn kunst zou worden, vond plaats in 1841, toen hij de *Grand Tour* naar Italië maakte. Ziem heeft sindsdien in tientallen werken de luchtweerspiegelingen in het water van

de *Canal Grande* vastgelegd op een manier die verwantschap verraaft met die van William Turner (1775-1851). Telkens combineerde hij de schepen, havens en bruggen met het rijke aanzicht van een in gouden glans gehuld Venetië. In Nederlandse musea is Ziem hoofdzakelijk met dergelijk werk vertegenwoordigd: in de collectie van het Stedelijk Museum te Amsterdam bevindt zich een voorstelling met gondels op de *Canal della Grazia* en in het Centraal Museum *Een kade te Venetië* (z.j.). Constantinopel was Ziems tweede hoofdmotief. Hij schilderde de Ottomaanse hoofdstad met een vlugge, spontane toets in een palet van overwegend warme bruine, zwarte, gele en heldere blauwe tinten. Hierdoor en door zijn interesse in lichteffecten wordt Ziem net als Daubigny vaak beschouwd als een voorloper van het impressionisme. Dat is



Félix Ziem
Een kade te Venetië, z.j.
42 x 63 cm
Centraal Museum, Utrecht

niet geheel terecht. Allereerst omdat hij niet zoals Daubigny en de latere impressionisten zijn schilderijen *en plein air* vervaardigde: Ziem werkte vooral in zijn atelier en schilderde met behulp van schetsen en beelden uit zijn geheugen. Bovendien deed hij nooit echt onderzoek naar de veranderlijke effecten van het licht, maar gebruikte hij telkens hetzelfde palet waarmee hij in het begin van zijn loopbaan bekend werd. Commercieel ingesteld als hij was, heeft Ziem meer dan een halve eeuw lang, tot aan zijn dood in 1911, bij het schilderen van zijn geliefde Venetië en Constantinopel dezelfde succesformules toegepast.

Gérôme, academisch oriëntalist

Jean-Léon Gérôme (1824-1904) was in tegenstelling tot de hiervoor besproken kunstenaars het prototype van een academisch schilder. Als leerling van de historieschilder Paul Delaroche (1797-1856), latere docent aan de Ecole des Beaux-Arts en groot bewonderaar van neoclassicist Dominique Ingres (1780-1869), conformeerde hij zich vol overtuiging en zelfvertrouwen aan de traditionele normen van de Académie. Gérôme koos hoofdzakelijk verheven onderwerpen, ontleend aan de geschiedenis, de klassieke oudheid en de bijbel, die hij meestal plaatste in een oriëntalistische setting. Dit exotische decor was geïnspireerd op de talrijke schetsen en foto's die hij maakte tijdens zijn reizen naar onder andere Turkije, Egypte, Spanje en Algerije.

Het scheppingsproces stond eveneens lijnrecht tegenover dat van bijvoorbeeld de schilders van Barbizon. Pas als Gérôme een voorstelling in zijn hoofd geheel had uitgedacht, maakte hij schetsen om de compositie te perfectioneren. Vervolgens huurde hij modellen in, verzamelde de passende kostuums en accessoires en liet hij door professionals een decor bouwen. Daarna deed hij in bibliotheken en musea nog wat onderzoek naar het desbetreffende onderwerp, alvorens met het echte werk te beginnen, het schilderen op doek.

Ook dat ging anders dan bij veel van zijn tijdgenoten. Gérôme's verfbehandeling staat ver af van de *impasto* van Diaz en Decamps, de nevelige impressies van Daubigny en het losse schilderwerk

van Ziem. Gérôme werkte volgens de traditionele glaceermethode. Dunne, min of meer transparante verflagen werden over reeds gedroogde lagen aangebracht, waardoor een glad, bijna gepolijst verfoppervlak ontstond. Ook werkte hij zeer gedetailleerd, aan elke millimeter van het doek werd evenveel aandacht besteed.

Gérôme genoot in Nederland weinig waardering. Hier had men een voorkeur voor kleine, eenvoudige en losjes geschilderde voorstellingen van alledaagse onderwerpen. De schilder is in Nederland dan ook met slechts twee schilderijen vertegenwoordigd. In de collectie van het Van Gogh Museum bevindt zich een kleinere versie van *Golgotha 'consummatus est'* (1867), uit het Musée d'Orsay in Parijs. Het toont een troep Romeinse soldaten op de terugweg naar Jeruzalem. De laatste twee mannen draaien zich om en wijzen naar iets waarvan alleen de lange schaduwen zichtbaar zijn: drie kruisen in een onheilspellend licht onder een hemel die grotendeels in duisternis is gehuld. Het drama is op een haast filmische en schijnbaar objectieve manier verbeeld. Vanaf eind jaren zeventig schilderde Gérôme een soort genrestukken waarin het alledaagse leven van verre volkeren werd vastgelegd. In het Amsterdams Historisch Museum bevindt zich een dergelijk laat werk. Het werd rond 1883 vervaardigd en toont een oude joodse koopman en drie arabieren. Deze lijken met elkaar te onderhandelen over de voorwerpen die tussen hen op de grond liggen.

In Frankrijk was Gérôme juist een van de grote salonfavorieten. Vooral vanaf de jaren zestig, toen hij zich als oriëntalist had gevestigd, ging het hem voor de wind. Hij ontving vrijwel alle onderscheidingen die in Frankrijk door kunstenaars verkregen konden worden. Ook vonden zijn schilderijen en de reproducties daarvan gretig aftrek bij verzamelaars, die hun aankopen voornamelijk deden bij kunsthandelaar Goupil, wiens dochter Gérôme in 1863 huwde. Dankzij de successen op de Salon en kunstmarkt, en de vele opdrachten van particulieren en overheden, leefde Gérôme in grote rijkdom.

Tegen het einde van de negentiende eeuw kreeg Gérôme echter steeds meer negatieve kritiek te



verduren. Zijn werk werd ouderwets, niet origineel, star, te gladjes en vooral emotieloos gevonden. In een tijd dat de vernieuwende kunst van de impressionisten aan populariteit won, werd Gérôme's uitgesproken aversie tegen elke vorm van vernieuwing neergesabeld. Door zijn conservatieve opvattingen en traditionele kunst heeft Jean-Léon Gérôme, die leefde tot in de twintigste eeuw, dan ook zijn eigen neergang nog mee moeten maken.

Een zwak voor het landschap

Nederlanders hadden (en hebben) een zwak voor het geschilderde landschap. Dat blijkt niet alleen uit de eigen rijke schildertraditie op dit gebied. Veelzeggend is ook welke genres de particulieren in de tweede helft van de negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw hebben verzameld. Bijna een derde van de 'French Collection' bestaat uit landschappen. Vooral de naturalistische en losjes geschilderde werken van de schilders van Barbizon waren populair. Deze schilderschool is in Nederlandse musea met maar liefst 230 werken vertegenwoordigd. Hierbij is eveneens een voorkeur voor echte landschapsspecialisten onmiskenbaar. Zo zijn van de beroemde boerenschilder Jean-François Millet relatief weinig werken in openbaar bezit terechtgekomen: elf stuks tegenover twintig van Théodore Rousseau, dé landschapsschilder bij uitstek. Charles-François Daubigny is met negenenvijftig schilderijen de publieksfavoriet. Wel valt op dat het veelal latere werken betreft die men verzamelde. Datzelfde geldt voor Camille Corot, die met negenentwintig stukken in Nederland de op één na populairste Barbizonner was.

Het lijkt wel of de Franse landschapsschilderkunst in de Collectie Nederland een weerspiegeling is van de 'Hollandse volksaard' zoals beschreven door de Franse filosoof Montesquieu in 1748: kalm, nuchter en ingetogen.

Jean-Léon Gérôme
Oude Jood met drie arabieren, ca. 1883
 46,2 x 38 cm
 Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam,
 bruikleen Stichting Stedelijk Museum, Amsterdam

NOTEN

- 1 R. de Piles, *Cours de peinture par principe*, Parijs 1708. Een andere benaming voor het historische landschap is *le paysage héroïque* en voor de pastorale wordt ook *paysage champêtre* gebruikt.
- 2 P.H. de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivi de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Parijs 1800 (tweede druk 1820).
- 3 W. Thoré-Bürger, *Musées de la Hollande: Amsterdam et La Haye-Etudes sur l'école Hollandaise*, Parijs 1858. Geciteerd in en vertaald door Sillevs en Kraan 1985, p. 8.
- 4 Bonington was een meester van de aquarel, woonde lange tijd in Frankrijk en fungeerde zo als een direct intermediair tussen de Engelse en Franse landschapsschilders in het begin van de negentiende eeuw. Constable heeft meer op indirecte wijze – via de kunsthandel – invloed op hen uitgeoefend. Naar tentoonstellingen zond hij composities in waarin hij de vlotte techniek van het *en plein air* schilderen had weten te combineren met het meer uitgewerkte atelierstuk. Dergelijke schilderijen waren in Frankrijk zeer gewild.
- 5 Voorheen werd olieverf bewaard in een dichtgeknoppte varkensblaas of een glazen spuit. Deze waren echter respectievelijk zeer kwetsbaar en kostbaar. Bovendien nam het veel tijd in beslag om de verf zelf te maken. Voor gegevens over schildersmaterialen in de negentiende eeuw zie onder meer: R.D. Harley, 'Oil colour containers: Development work by artists and colourmen in the nineteenth century', *Annals of Science*, 27 (1971) 1, pp. 1-12.
- 6 Reeds begin 1800 had Constable de academische traditie afgezworen en besloten alleen nog de natuur als zijn leermeester te volgen. Hij was mogelijk de eerste die naar buiten trok en daar naast kleine studies ook werken op groot formaat direct naar de natuur maakte.
- 7 E. Jamin, *Fontainebleau ou notice historique et descriptive sur cette résidence royale*, Fontainebleau 1834 en *Quatre promenades dans la forêt de Fontainebleau*, Fontainebleau 1837.
- 8 D.C. Thomson, *The Barbizon School of Painters*, Londen 1890. In hetzelfde jaar verscheen ook: J.W. Mollet, *The painters of Barbizon*, Londen/New York 1890. Over de geschiedenis van de term 'School van Barbizon' zie onder andere: Sillevs en Kraan 1985, pp. 48-53.
- 9 Citaat van Rousseau: 'Vivent la nature, les forêts et la vieille poésie'. Overgenomen in: J. Bouret, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, Parijs 1972, p. 91.
- 10 Gautier: 'morceaux de nature coupés et entourés d'un cadre d'or', in: Th. Gautier, *Exposition de 1859*, Heidelberg 1992, p. 192. Geciteerd en vertaald in: Vergeest e.a. 1995, p. 55.
- 11 De hoeveelheid avondlandschappen die Daubigny heeft vervaardigd is zo opmerkelijk dat er diepgaand onderzoek naar is gedaan, zie: S. Klee, *Charles François Daubigny (1817-1878) Die mondlandschaften*, proefschrift, Koblenz [z.d.].
- 12 Daubigny 1878: 'Adieu, adieu! je vais voir là-haut si l'ami Corot m'a trouvé des motifs de paysage'. Geciteerd in: A.C. Croiset van der Kop en H.W. Mesdag (inl.), *C.F. Daubigny. Biographische schets*, 's-Gravenhage 1890, p. 5.
- 13 Dit zou keizerin Eugénie, vrouw van keizer Napoleon III, in 1894 tegen Rosa Bonheur hebben gezegd bij het opspelden van de eremedaille. Bonheur was de eerste vrouw die officier werd in het *Legion d'Honneur*.
- 14 M. Haveman, 'Heimwee naar de horizon', *Kunstschrift* (themanummer: *Nederland en de Oriënt*), 48 (2004) 5, p. 2.
- 15 Deze kunstenaars en schrijvers hoefden voor halfblote danseressen overigens niet helemaal naar Egypte of Algerije te reizen, ze konden hiervoor ook terecht bij oosters ingerichte bordelen in eigen land, zoals die van Madame Fatma in de Spuistraat in Amsterdam.
- 16 Oorspronkelijk citaat van Thoré uit 1846: 'On ne saurait commencer une collection sans un Decamps, et tout homme qui a un Decamps est perdu: il se met à aimer la peinture (...)'. Geciteerd en vertaald in: Reichwein e.a. 1995, p. 100.
- 17 Lemaire 2005, p. 248.

Van Monet tot Redon

Frans (post)impressionisme en symbolisme in Nederland verzameld

In de late negentiende eeuw en de eerste helft van de twintigste eeuw is door Nederlanders weinig Franse (post)impressionistische kunst verzameld. De collectie van Helene Kröller-Müller, met belangrijke schilderijen van Paul Signac, Georges Seurat, Claude Monet en Camille Pissarro, vormt hierop een gelukkige uitzondering, net als de werken die Theo en Vincent van Gogh in Parijs bijeenbrachten van eigentijdse kunstenaars als Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec en Emile Bernard. De Franse symbolisten zijn in Nederland beter vertegenwoordigd dan de (post)impressionisten, zij het tamelijk eenzijdig. Dankzij de persoonlijke voorkeuren van Andries Bonger, Helene Kröller-Müller en Lambertus en Josephina van Baaren bevindt zich een groot aantal werken van vooral Odilon Redon en William Degouve de Nuncques in Nederlands openbaar bezit.

In deze bijdrage staan schilderijen van moderne Franse negentiende-eeuwse kunstenaars centraal die tot omstreeks 1960 zijn verzameld door Nederlandse particulieren en zich nu in Nederlandse openbare collecties bevinden. Met 'modern' wordt hier bedoeld de impressionisten (en een enkele directe voorloper) tot en met de symbolisten. Het merendeel van de hier besproken werken werd echter pas tientallen jaren, soms zelfs meer dan een halve eeuw later, verworven door de Nederlandse verzamelaars, toen deze kunst inmiddels tot de gevestigde orde behoorde.

De zegetocht van het impressionisme in Frankrijk
Aan het eind van de negentiende eeuw bracht Frans impressionistisch werk op de internationale kunstmarkt hoge prijzen op. Werk van Monet, Auguste Renoir en Alfred Sisley was zeer gewild bij vooral Amerikaanse verzamelaars. In de tweede helft van de jaren tachtig hadden deze kunstenaars

erkenning gekregen in eigen land, onder meer met tentoonstellingen bij Parijse kunsthandelaars als Paul Durand-Ruel en Georges Petit, en lovende kritieken in de kunsttijdschriften. In amper tien jaar tijd hadden ze hun naam weten te vestigen. In 1874 maakten ze deel uit van de groep jonge, vooruitstrevende kunstenaars die onder de naam 'Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc.' een tentoonstelling organiseerde als alternatief voor de Salon. Ze wilden niet langer afhankelijk zijn van de wispelturigheid van een jury, die hun werk het ene jaar accepteerde en het jaar daarop afwees. De omvang van de Salon – zo'n 3500 schilderijen, dicht op elkaar gehangen in enorme ruimtes – was een tweede reden voor een eigen tentoonstelling, met een beperkt aantal werken en een ruimere hanging.

Monet, Renoir, Pissarro en Edgar Degas waren de drijvende krachten achter de eerste tentoonstelling in 1874 van de Société anonyme, waarvan de leden al gauw 'impressionnistes' genoemd werden.¹ Andere deelnemers aan deze tentoonstelling waren onder meer Sisley, Berthe Morisot en Paul Cézanne. Maar ook meer gevestigde kunstenaars deden mee, zoals Eugène Boudin en tegenwoordig onbekende schilders als Antoine-Fernand Attendu en Louis Debras. De groep zou in wisselende samenstelling exposeren in een serie van acht tentoonstellingen tussen 1874 en 1886. De meer informele setting leende zich goed voor het tonen van studies. De 'onvoltooidheid' van deze werken schoot veel critici in het verkeerde keelgat, en de moderne, alledaagse onderwerpen werden belachelijk gemaakt in de pers. Maar er waren ook journalisten die de nieuwe kunst omarmden, zoals Ernest Chesneau, die het juist als een verdienste zag dat de schilders van de 'école du plein air', zoals hij ze noemde, 'openlijk de vloer aanvegen met alle traditionele conventies'.²



Chesneau vroeg zich in zijn artikel af waarom Edouard Manet (1832-1883), de 'chef de file', afwezig was. Manet, door velen als leider van de groep beschouwd, koos ervoor om niet deel te nemen aan de groepstentoonstellingen – hij richtte zich juist op de Salon. In de jaren zestig was zijn werk nog omstreden en werden zijn schilderijen regelmatig geweigerd op de Salon. Als ze er wel werden toegelaten veroorzaakten ze niet zelden een storm van protest. Het bekendste voorbeeld is wel zijn schilderij *Olympia*, dat het publiek op de Salon van 1865 schokte omdat de naakte vrouw overduidelijk een prostituee voorstelt en zij de toeschouwer recht

aankijkt. Voor de impressionisten was Manet een lichtend voorbeeld en hij liet zich op zijn beurt inspireren door de vernieuwingen die kunstenaars als Monet en Degas in hun werk introduceerden. Aan het eind van zijn leven was hij een gevierd schilder die in 1881 geëerd werd met de Légion d'honneur en een jaar na zijn dood een grote overzichtstentoonstelling kreeg in de Ecole des Beaux-Arts.

De boot gemist

Hoewel de roem van Manet uiteindelijk ook doordrong in Nederland, was de olieverfschets *Bar aux Folies-Bergère* (1881) lange tijd het enige

Claude Monet
La Corniche bij Monaco, 1884
 74,4 x 93 cm
 Rijksmuseum, Amsterdam,
 in bruikleen aan Van Gogh
 Museum, Amsterdam

Claude Monet
Papaverveld, 1881
58 x 79 cm
Museum Boijmans Van
Beuningen, Rotterdam

schilderij van deze kunstenaar in Nederlands bezit. Afkomstig uit de collectie van Franz Koenigs werd het door een van diens erven langdurig in bruikleen gegeven aan het Stedelijk Museum, totdat het in 1994 geveild werd.³ Van Degas bevindt zich tot op heden geen enkel schilderij in een Nederlandse openbare collectie en voor Gustave Caillebotte, een andere sleutelfiguur van het impressionisme, gold hetzelfde tot de aankoop van zijn *Uitzicht vanaf een balkon* (1880) door het Van Gogh Museum in 2003.⁴ Monet is wel goed vertegenwoordigd en ook van Pissarro en Sisley zijn dankzij particulieren enkele mooie schilderijen in onze musea terechtgekomen.

Desondanks lijdt het geen twijfel dat Nederland op dit verzamelgebied de boot heeft gemist. Met uitzondering van Theo van Gogh, die eigenlijk meer een Franse dan een Nederlandse verzamelaar was, en avontuurlijke kunstliefhebbers als Cornelis Hoogendijk en Helene Kröller-Müller die hun aankopen rechtstreeks in Parijs deden, verwierven de Nederlandse verzamelaars hun Franse impressionistische schilderijen pas in de jaren 1930-1950. Deze late interesse hangt samen met de geringe aandacht voor (post)impressionistische kunst bij schilders en critici en het beperkte aanbod ervan op tentoonstellingen en in de kunsthandel in Nederland aan het eind van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw. De schilders van de Haagse School richtten zich op Barbizon en ook de jongere generatie had die kunst nog hoog in het vaandel staan. Manet, Monet en andere moderne Franse schilders vonden slechts navolging onder een beperkte groep schilders van de Amsterdamse School en dat pas vanaf omstreeks 1885, toen het impressionisme in eigen land al niet meer 'het nieuwste van het nieuwste' was.

In de pers werd in de jaren zeventig en tachtig weinig over het impressionisme geschreven, voornamelijk omdat ook de critici lang trouw bleven aan hun bewondering voor de Haagse School en Barbizon. Ze waren overwegend negatief over de nieuwe kunst uit Frankrijk, hoewel ze eigenlijk niet goed wisten wat het inhield en hun informatie vaak uit de tweede hand hadden. Over de tentoonstel-

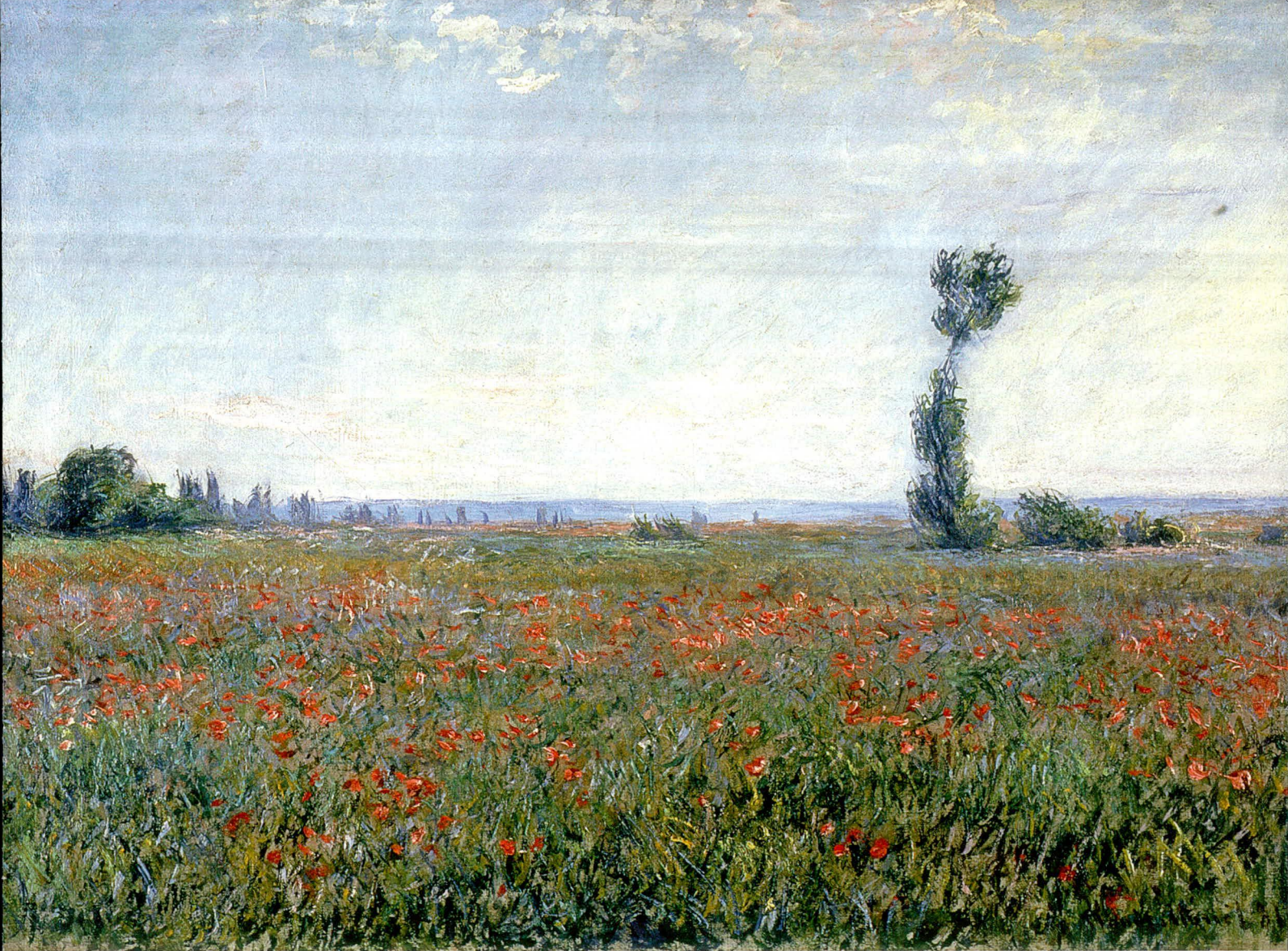
lingen van de impressionisten, die in Parijs zoveel stof deden opwaaien, is nauwelijks iets terug te vinden in de Nederlandse pers. De jonge kunstenaars-critici die zich verenigden rondom het tijdschrift *De Nieuwe Gids* (1885-1893/4) schreven wel overwegend positief over de Franse impressionisten en pointillisten, maar waren evenmin als hun voorgangers erg internationaal georiënteerd. Ze richtten zich voornamelijk op het werk van hun landgenoten.

Dat ook de kunsthandel nog niet klaar was voor de moderne Franse kunst, blijkt uit het feit dat de tien schilderijen die de Parijse kunsthandelaar Theo van Gogh in 1888 naar het filiaal van Goupil in Den Haag stuurde, op één na allemaal onverkocht retour werden gezonden. Het waren werken van Degas, Van Gogh, Gauguin, Guillaumin, Toulouse-Lautrec, Monet, Pissarro, Sisley en Monticelli, maar alleen van laatstgenoemde werd een schilderij verkocht (aan de Amsterdamse kunsthandel Van Wisselingh). Het Nederlandse publiek kon pas kennismaken met de impressionisten in 1893, toen bij de Haagse Kunstkring schilderijen werden tentoongesteld van Monet, Pissarro, Renoir en Sisley. Het jaar daarvoor was daar van de jonge garde – Toulouse-Lautrec, Lucien Pissarro en Seurat – al wel werk te zien geweest.

Het Franse symbolisme

Het symbolisme, de toonaangevende stroming in Frankrijk rond de eeuwwisseling, kreeg daarentegen snel voet aan de grond in Nederland. Waar we tot die tijd zo'n twintig jaar achter liepen op Frankrijk, werd nu een inhaalslag gemaakt. Dat kwam in de eerste plaats omdat het symbolisme in tegenstelling tot het impressionisme wel een component had in de Nederlandse schilderkunst. Het symbolisme was in Frankrijk op zijn hoogtepunt halverwege de jaren negentig, en in 1905 al grotendeels voorbij. In Nederland kwam het omstreeks 1890 op, met de schrijvers van *De Nieuwe Gids* en de kunstenaars Jan Toorop en Johan Thorn Prikker in een voortrekkersrol.

De symbolisten namen in tegenstelling tot de realisten en de impressionisten niet de visuele



werkelijkheid als uitgangspunt maar de innerlijke wereld van de kunstenaar. Deze tendens tekende zich ook af in de literatuur, de architectuur, het toneel, de toegepaste kunst en de muziek. De wortels ervan lagen in de romantiek, waarin de kunst een individuele expressie van de ziel van de kunstenaar was, en in de opkomst van allerlei vormen van esoterie (vrijmetselarij, de Rozenkruisorder, spiritisme, theosofie) rond 1880. Aanvankelijk was het een literaire stroming, maar al snel werden de ideeën overgenomen door beeldend kunstenaars.

Dat de term 'symbolisme' meer een verwantschap in ideeën aanduidt dan een stilistische overeenkomst, blijkt uit het feit dat onderling zeer verschillende kunstenaars als Gustave Moreau,

Eugène Carrière, Pierre Puvis de Chavannes, Paul Gauguin, Maurice Denis en Odilon Redon ertoe gerekend worden. De eerstgenoemde drie kunstenaars en Redon werkten in de academische traditie en waren vooral symbolisten in hun onderwerpskeuze. Zij schilderden suggestieve en psychologisch geladen voorstellingen, geïnspireerd door de klassieke mythologie en de bijbel. Gauguin en de kunstenaars die door hem beïnvloed werden zochten naar een nieuwe stijl en vormtaal. Ze deformeerden het beeld en verbeeldden hun eigen emoties, of juist abstracte ideeën, door middel van gestileerde vormen en lijnen.

In 1891 werd Gauguin door de kunstkriticus Albert Aurier – de eerste die de term symbolisme

Alfred Sisley
*Gezicht op Louveciennes
in de herfst, 1872*
50,8 x 65,8 cm
Rijksmuseum Twenthe,
Enschede

op de schilderkunst toepaste – de grondlegger genoemd van het symbolisme of synthetisme, zoals Gauguin de stijl noemde die hij samen met Bernard in 1888 had ontwikkeld. Ontevreden met het impressionisme kozen zij ervoor niet naar de natuur, maar uit hun verbeelding te schilderen. Het ging om de 'synthese', het terugbrengen van een idee tot de essentie. Kleuren kregen daarbij een symbolische lading, vormen werden sterk vereenvoudigd en vlakken helder afgebakend door middel van contouren. De Nabis (Hebreeuws voor 'profeten'), een groep jonge kunstenaars waarvan onder meer Denis en Pierre Bonnard deel uitmaakten, voerden het synthetisme verder door. Deze stilistisch vernieuwende tak van het symbolisme vond in Nederland weinig respons, maar Franse kunst met een symbolistische thematiek werd snel omarmd door Nederlandse schilders, critici en verzamelaars. Exemplarisch is in dit verband Redon, wiens reputatie hier bijna sneller groeide dan in zijn vaderland (zie verderop in deze bijdrage).

Impressionisten in Nederlandse collecties

Van Claude Monet (1840-1926), de bekendste impressionist, vonden dankzij enkele vermogende particulieren tien schilderijen hun weg naar de Nederlandse openbare collecties. Opvallend is dat de verzamelaars alleen landschappen uit Monets vroege, realistische periode kochten en geen van zijn latere modernistische, naar abstractie neigende stukken. Door de aankoop in de jaren zestig van *Le jardin à Giverny* door het Stedelijk Museum en *Wisteria* door het Gemeentemuseum Den Haag is dit eenzijdige beeld gelukkig enigszins gecorrigeerd.

De eerste Monet die in Nederlands openbaar bezit terechtkwam was *La Corniche bij Monaco* (afb. p. 71), dat in 1900 door barones Van Lynden van Pallandt werd geschonken aan het Rijksmuseum. Monet maakte het tijdens een kort verblijf in Menton aan de Côte d'Azur in april 1884. Hij was onderweg naar huis na drie maanden landschappen schilderen in Bordighera aan de Italiaanse Riviera. Dit uitzicht met de kustweg naar Monaco, gezien vanaf de Cap Martin, schilderde Monet

tweemaal ter plekke. In de verte ligt Monte Carlo aan de voet van de rots Tête de chien. Tijdens zijn reizen zocht Monet stevast de meest pittoreske plekken op, vermoedelijk met behulp van reisguides en de lokale bevolking, en de Cap Martin was (en is nog steeds) een bekend uitkijkpunt. Het is het impressionisme ten voeten uit, heel los geschilderd met de bekende 'dansende' verfstreken van Monet. De begroeiing aan weerszijden van de weg is een bijna abstracte wirwar van kleurtoetsen, en de wandelaar op de weg is met enkele trefzekere halen neergezet. Terug in zijn atelier in Giverny maakte hij een grotere versie van dit doek, maar daarin liet hij de wandelaar weg.⁵

Mogelijk werd *La Corniche bij Monaco* in 1886 van Monet gekocht door Georges Petit, die vanaf eind 1885 zijn vaste handelaar was en wiens tentoonstelling in 1886 een belangrijke stap voor Monet was op de weg naar succes. Hij exposeerde er dertien recente schilderijen, waaronder twee van Cap Martin. In een brief aan Berthe Morisot meldde hij trots dat 'alle tentoongestelde werken zijn verkocht voor hoge prijzen en aan de juiste personen'.⁶

Monets *Papaverveld* (afb. p. 73) werd omstreeks 1934 gekocht door Van Beuningen.⁷ In 1958 verwierf Museum Boijmans dit werk van de erfgenamen, samen met een groot aantal andere werken, waaronder Monets *De Seine bij Vétheuil* (1878) en *De kust te Bénerville* van Boudin (zie verderop). In het *Papaverveld* zien we de vlakte van Lavacourt, gelegen op de linkeroever van de Seine, tegenover Vétheuil waar Monet in die tijd woonde. Hij schilderde het in mei of juni 1881, tijdens een productieve periode waarin hij zijn huis en de omgeving in een serie schilderijen vastlegde. Het panoramische landschap is totaal verlaten en het oog wordt vanzelf getrokken naar de boom die aan de horizon staat, gebogen in de wind. Met witte en gele verftoetsen heeft hij hier en daar lichte accenten aangebracht, het effect van de zon die door de wolken breekt. De felrode klaprozen zijn als luchtige dotjes verf op het doek gezet en contrasteren met het groene veld. Deze natuurlijke combinatie van complementaire kleuren maakte klaprozen een aan-



trekkelijk motief. Monet schilderde ze meermalen; het bekendste voorbeeld is *Cocquelicots, environs d'Argenteuil* (Parijs, Musée d'Orsay) uit 1873.

Werden er van Monet tien schilderijen aangekocht door Nederlandse particulieren, van Pissarro, Renoir en Sisley is dat beduidend minder. Dankzij Helene Kröller-Müller, J.B. Scholten en D.G. van Beuningen zijn van Renoir en Sisley elk vier werken in Nederlandse musea terechtgekomen. In de collectie die J.B. Scholten naliet aan het Rijksmuseum Twenthe in Enschede bevinden zich een klein stilleven van rozen van Renoir, gekocht op een veiling in München in 1931, en het *Gezicht op*

Louveciennes in de herfst (1872) van Sisley, in 1927 verworven bij Van Wisselingh.

Alfred Sisley (1839-1899) was een impressionist van het eerste uur. Al in 1863 schilderde hij samen met Monet, Renoir en Frédéric Bazille bosgezichten *en plein air* bij Fontainebleau, in navolging van de schilders van Barbizon. De vroege landschappen van Sisley zijn in sfeer en kleurgebruik nog verwant aan het werk van Camille Corot. Zijn stijl ontwikkelde zich echter snel naar een meer losse toets en een helder palet. Hoewel Sisleys werk vaak met dat van Monet wordt vergeleken, verschilt het in compositie en techniek. Sisley bouwde zijn landschappen op uit talloze fijne verfstreken, die



Camille Pissarro
De Oise bij Pontoise bij grijs weer, 1876
53,5 x 64 cm
Stichting Museum Boijmans Van
Beuningen, Rotterdam



hij opbracht met kleine kwasten. Meer dan de andere impressionisten trachtte hij, door middel van perspectieflijnen en een heldere vlakverdeling in voor- en achtergrond, een duidelijke structuur te brengen in zijn impressies van de natuur.

Tijdens de Commune van 1871 (de korte machtsvername in Parijs door revolutionaire socialisten) vertrok Sisley naar Londen, waar Monet en Pissarro al eerder hun toevlucht hadden gezocht vanwege de Frans-Pruisische oorlog (1870-1871). Na terugkeer uit Engeland ging Sisley in Louveciennes wonen, een dorpje ten westen van Parijs, waar hij in 1872 *Gezicht op Louveciennes in de herfst* schilderde. In december van dat jaar werd het gekocht door Durand-Ruel, die Sisley in Londen had leren kennen en vanaf die tijd regelmatig werk van hem kocht en tentoonstelde. Op de tentoonstellingen van de impressionisten riep Sisleys werk veel minder heftige reacties op dan dat van zijn vrienden, maar het was dan ook ingetogener en traditioneler in compositie en kleurgebruik. Het *Gezicht op Louveciennes in de herfst* is een mooi voorbeeld hiervan, met zijn grijs- en bruintinten en heldere opbouw in voor- en achtergrond. Hij bleef daarin trouw aan Corot, maar in tegenstelling tot zijn leermeester schilderde hij zijn landschappen altijd ter plekke, zonder voorstudies en zonder er in het atelier nog veel aan te werken.

Van Camille Pissarro (1830-1903) kwamen vijf werken via particulieren in Nederlands openbare collecties. Twee ervan werden door Helene Kröller-Müller verworven: *Vroege februarizon over Bazincourt* (1893) kocht ze in 1912 voor f 400 van een Duitse particulier, en *De regenboog* uit 1876, dat nog op de impressionistententoonstelling van 1877 had gehangen, kocht ze in 1919 bij de Parijse kunsthandel Bernheim. Pissarro's *De Oise bij Pontoise bij grijs weer* (1876) uit de collectie van de Rotterdamse tabakshandelaar Herman van Beek (1876-1950) werd door zijn weduwe E.IJ. van Beek-van Hoorn Janssen en zijn kinderen ter nagedachtenis aan hem geschonken aan de Stichting Museum Boijmans in 1951, samen met Monets *Lente te Vétheuil* en Van Goghs *Cineraria's*.

Als enige impressionist die op alle acht tentoonstellingen exposeerde was Pissarro de bindende factor van de groep. Hij werkte lange tijd nauw samen met Cézanne, maar hun wegen scheidden toen Cézanne zich in 1885 terugtrok in Aix-en-Provence en Pissarro zich aansloot bij de jonge kunstenaars Seurat en Signac. Hij experimenteerde enige tijd met hun pointillistische techniek, waarbij ongemengde kleuren in stippen en vlekken naast elkaar op het doek worden gezet om van een afstand gezien optisch samen te vallen, maar keerde rond 1890 terug naar een meer vrije impressionistische stijl. Anders dan zijn collega-impressionisten was Pissarro nauwelijks geïnteresseerd in het schilderen van het moderne stadsleven. In navolging van Millet maakte hij juist de boerenarbeid tot hoofdthema van zijn werk. Zijn werkwijze was, in tegenstelling tot die van Monet, Manet en Renoir, bedachtzaam en relatief traag. Hij bereidde zijn landschappen nauwgezet voor en schilderde zelden een motief in een of twee sessies. In plaats van te streven naar een waarheidsgetrouwe weergave van de natuur paste hij die soms naar eigen inzicht aan, zoals bijvoorbeeld in *De Oise bij Pontoise bij grijs weer*. Dit werk behoort tot de groep van vijf schilderijen die Pissarro in 1876 maakte van de fabriek Chalon et Cie in het landelijke Saint-Ouen-l'Aumône, vlakbij zijn woonplaats Pontoise ten noordwesten van Parijs. Van dit landschap bestaat nog een versie met dezelfde compositie.⁸ Pissarro stond op het jaagpad langs de rivier de Oise en keek in de richting van Saint-Ouen-l'Aumône, waar de kleine witte fabriek met rokende schoorsteen zich tegen de grijs-blauwe lucht aftekent, geflankeerd door het Ile du Pothuis en een muur met daarachter hoge bomen. Opmerkelijk is dat hij van het fabrieksterrein, waar landbouwproducten werden verwerkt, alleen het gebouw van de féculerie (zetmeelverwerking) schilderde en de grote fabriek weglief. In zijn landschappen van drie jaar eerder waren beide gebouwen prominent aanwezig, maar in dit werk legde hij de nadruk op het landschap en beeldde hij alleen de traditionele, kleine fabriek af, die ondanks zijn plaats in het midden van de voorstelling toch een ondergeschikt motief is. Het

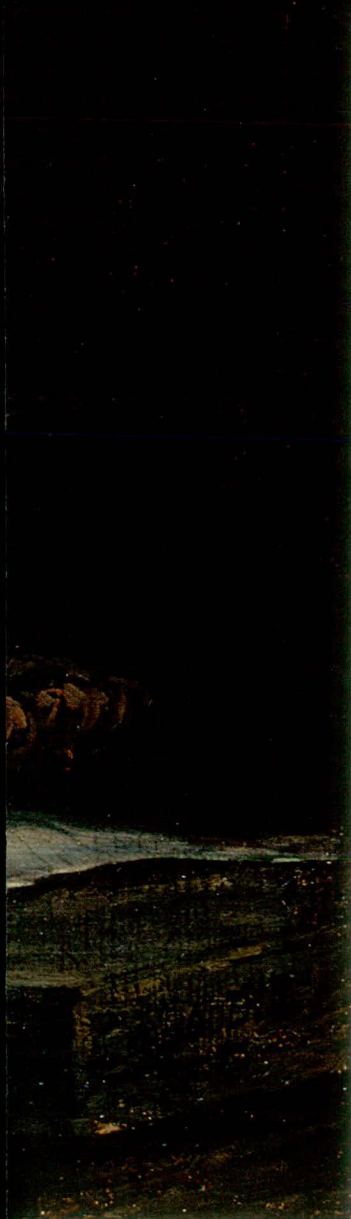


toont Pissarro's tweeslachtige houding ten opzichte van de opkomende industrie. Hij zag dat de kleine fabrieken bijdroegen aan de ontwikkeling van de landbouw en een belangrijke functie hadden in de kleine dorpsgemeenschappen, en vanwege hun kleinschaligheid als het ware pasten in het boerenlandschap. Maar hij stond afwijzend tegenover de grote industrie, die het landschap ingrijpend veranderde.

Boudin: betaalbaar impressionisme

Tegenwoordig staat Eugène Boudin (1824-1898) in de schaduw van de impressionisten, maar zijn werk was van grote invloed op deze kunstenaars. Hij was

een van de eerste Franse landschapschilders die in de open lucht en direct naar de natuur schilderden, waar anderen zich hadden beperkt tot het maken van schetsen en voorstudies om die later uit te werken in het atelier. In 1858 leerde Boudin in Le Havre aan de Normandische kust de achttienjarige Monet kennen, die hij aanspoorde om buiten te schilderen en met wie hij tot zijn dood een nauw contact onderhield. Monet, die later zou schrijven 'Als ik schilder ben geworden, dan heb ik dat aan Eugène Boudin te danken', betrok hem in 1874 bij de eerste tentoonstelling van de impressionisten.⁹ Boudin verkocht inmiddels goed en exposeerde jaarlijks op de Salon. Zijn deelname aan de tentoonstelling



Eugène Boudin
Nature morte, 1858
 36,5 x 60,5 cm
 Centraal Museum, Utrecht
 (bruikleen Stichting Van
 Baaren Museum)

moet vooral gezien worden als steunbetuiging aan de impressionisten, die door het uitnodigen van gevestigde kunstenaars hun tentoonstelling een zekere status trachtten te geven, maar het gaf hem ook de gelegenheid om vrijer werk en studies te tonen.

Boudin stond bekend om zijn weergave van licht en ruimte in landschappen en zeegezichten met immense wolkenluchten, en het was dat soort werken dat door Nederlandse verzamelaars werd gekocht. Van zijn hand bevinden zich negen schilderijen in Nederlandse collecties, alle afkomstig van particulieren. De Singers bezaten maar liefst vier werken van Boudin, opvallend genoeg allemaal kleine formaten op paneel. Een van deze paneeltjes is *Venetië* (1893), een gezicht op het Canal Grande en de kerk Santa Maria della Salute, met helder blauw water en de bekende Boudin-wolkenlucht.

Het *Stilleven met makrelen* (*Nature morte*) uit de collectie Van Baaren is van een geheel andere orde. Het is het enige stilleven van Boudin in een Nederlandse openbare collectie en het enige werk van deze kunstenaar in de verzameling van de Van Baarens. Hun keuze voor dit doek werd ongetwijfeld ingegeven door hun voorkeur voor het genre (hun collectie bestond voor een kwart uit stillevens), maar gezien de reputatie van de kunstenaar is het een opmerkelijke aankoop. Dit vroege werk oogt, hoewel vakkundig geschilderd, erg traditioneel en somber. We zien makrelen, brood en champignons op een tafel met in de achtergrond een aardewerken kan met deksel, en dat alles in gedempte kleuren. Het is gedateerd 1858, het jaar waarin Boudin samen met Monet aan het strand schilderde en hem liet zien hoe hij het spel van licht en lucht kon vastleggen in *plein air*-studies.

Hoewel Boudins hart ontegenzeggelijk bij de landschapsschilderkunst lag, maakte hij tussen circa 1853 en 1865 ook veel stillevens. Hij sloot hiermee aan bij de hernieuwde interesse voor dit genre, die voortkwam uit de herwaardering van de Hollandse zeventiende-eeuwse meesters en de achttiende-eeuwse Franse schilder Jean-Baptiste-Siméon Chardin. Het stilleven had een belangrijke plaats in het werk van Gustave Courbet en de realisten.

Antoine Vollon en Théodule Ribot, kunstenaars met wie Boudin bevriend was, specialiseerden zich erin. Voor Boudin was het schilderen van stillevens waarschijnlijk vooral een commerciële keuze. Hij verkocht ze als 'tableaux de salle à manger' en exposeerde ze wel op kleine tentoonstellingen in de regio, maar niet op de Salon.

Uit het stilleven in de collectie Van Baaren spreekt zijn bewondering voor de sobere composities met grijs- en bruintinten van Chardin. Het is niet bekend wanneer de Van Baarens het in hun bezit kregen – zij brachten hun verzameling bijeen tussen 1925 en 1960 – maar vermoedelijk kochten ze het bij Van Wisselingh, gezien het etiket op de achterkant. In dat geval moet het na 1945 geweest zijn, want pas toen werden ze klant bij deze firma.

Van Wisselingh verkocht vanaf de eeuwwisseling werk van Boudin, dat voor verzamelaars een betaalbaar alternatief was voor de Franse impressionisten. In 1937 organiseerde de firma een tentoonstelling van 24 landschappen van Boudin, vergezeld van een catalogus met inleiding van de schilder-criticus Kasper Niehaus.¹⁰ Een van de tentoongestelde schilderijen was het eerder genoemde *De kust te Bénerville*, dat een jaar later bij Van Wisselingh werd verworven door D.G. van Beuningen. In dit heldere, vlot geschilderde landschap is Boudin op zijn best. Hij schilderde het in Bénerville aan de Normandische kust, driekwart jaar voor zijn dood, en doet hier zijn bijnaam 'le roi des ciels' eer aan. De precieze datering '31 octobre 1897' geeft aan dat het hem ging om het treffen van het licht en de weersomstandigheden op een bepaald moment, een impressionistisch principe dat door Monet was gesublimeerd in zijn series van hooibergen en de kathedraal van Rouen.

Raffaëlli: een geval apart

Veel minder bekend dan de impressionisten, maar met zestien schilderijen een stuk beter vertegenwoordigd in Nederlandse musea, is Jean-François Raffaëlli (1850-1924). Op drie na kwamen deze werken allemaal via verzamelaars in de musea terecht.¹¹ Raffaëlli wordt tegenwoordig beschouwd als een 'kleine meester' en een soort randfiguur van



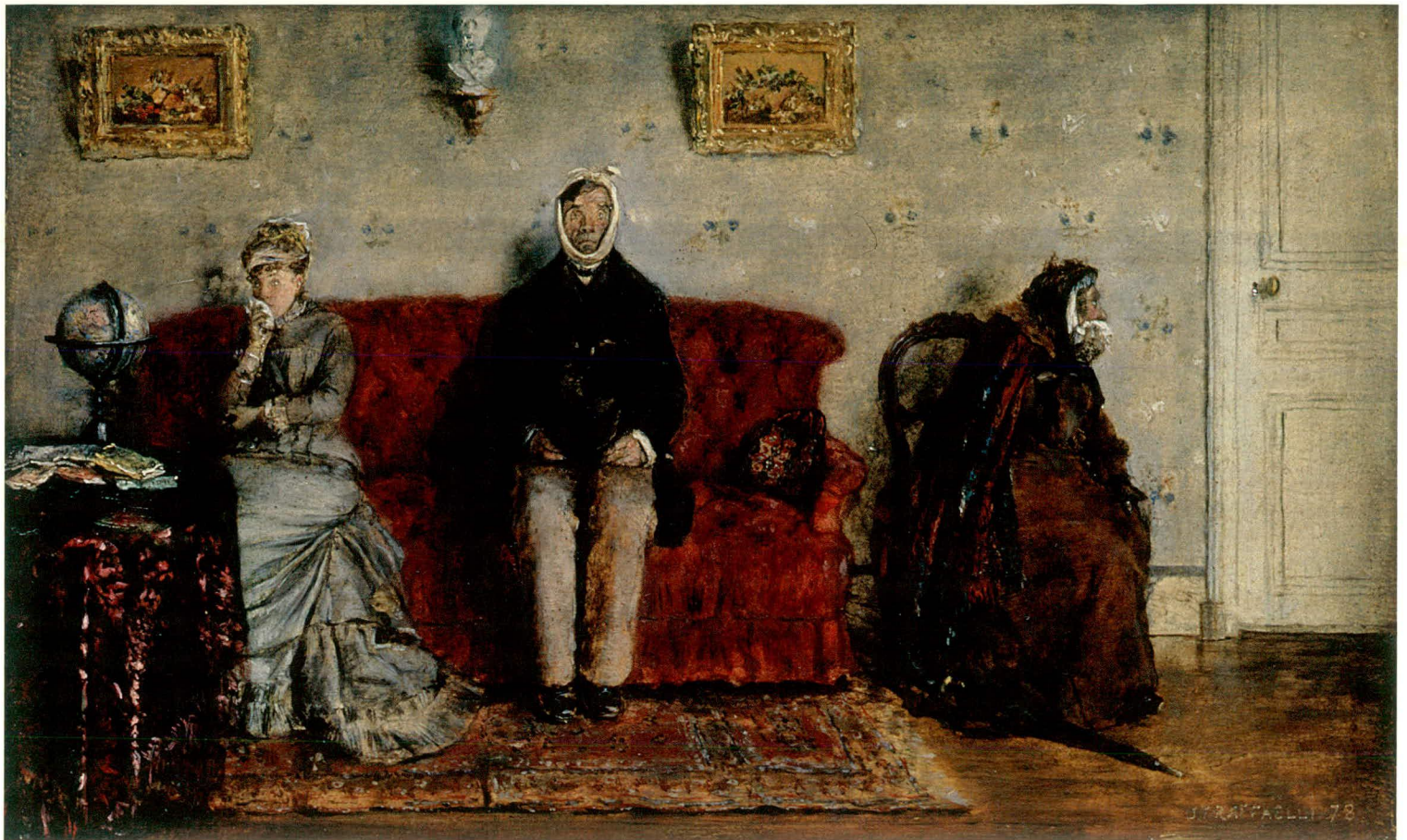
Eugène Boudin
De kust te Bénerville, 1897
 54 x 98 cm
 Museum Boijmans Van
 Beuningen, Rotterdam

het impressionisme. Zijn keuze voor onderwerpen uit het leven van de werkende klasse in Parijs sloot aan bij de interesse van de impressionisten in de weergave van het moderne leven. Maar met zijn traditionele stijl en werkwijze stond deze academisch geschoolde kunstenaar (hij doorliep zijn opleiding in het atelier van de historieschilder Jean-Léon Gérôme) ver af van *plein air*-schilders als Monet en Renoir.

Toch exposeerde Raffaëlli twee keer met de impressionisten, in 1880 en 1881. Zijn deelname aan de tentoonstellingen was echter omstreken. Hij werd bij de groep betrokken door Degas, die het aandeel van de figuurschilderkunst op de tentoonstellingen wilde versterken en met dat doel ook Mary Cassatt en Jean-Louis Forain uitnodigde. Uit onvrede met de door Degas gekozen richting zag Monet af van deelname aan de tentoonstellingen van 1880 en 1881. Cézanne, Sisley en Renoir waren hem in 1879 al voorgegaan. Caillebotte vond dat Degas met het binnenhalen van Raffaëlli en andere ongetalenteerde schilders de artistieke boodschap

van de groep om zeep had geholpen, en weigerde in 1881 mee te doen. Gauguin overwoog het jaar daarop ook uit de groep te stappen omdat, zoals hij schreef aan Pissarro: 'er elk jaar een impressionist is vertrokken om plaats te maken voor talentlozen en leerlingen van de Ecole [des Beaux-Arts]'.¹² Uiteindelijk exposeerde Raffaëlli niet op de tentoonstelling van 1882, evenmin als de andere schilders die Degas had binnengehaald. Degas zelf trok zich uit protest terug, om pas in 1886 weer met de groep te exposeren.

In de pers bleven de strubbelingen tussen de impressionisten en de rol van Raffaëlli daarin niet onopgemerkt. In een spottend commentaar, verpakt als rouwadvertentie, in *Le Gaulois* werd Degas de 'chef de l'Ecole' genoemd en Raffaëlli de 'successeur du défunt' (de opvolger van de overledene). Met 'de overledene' werd bedoeld op Monet, die was 'overgelopen' naar het kamp van Cabanel (de Salon).¹³ Ironisch genoeg kreeg juist het werk van Raffaëlli de meeste positieve aandacht van publiek en kunstcritici. Zijn traditionele werkwijze, met



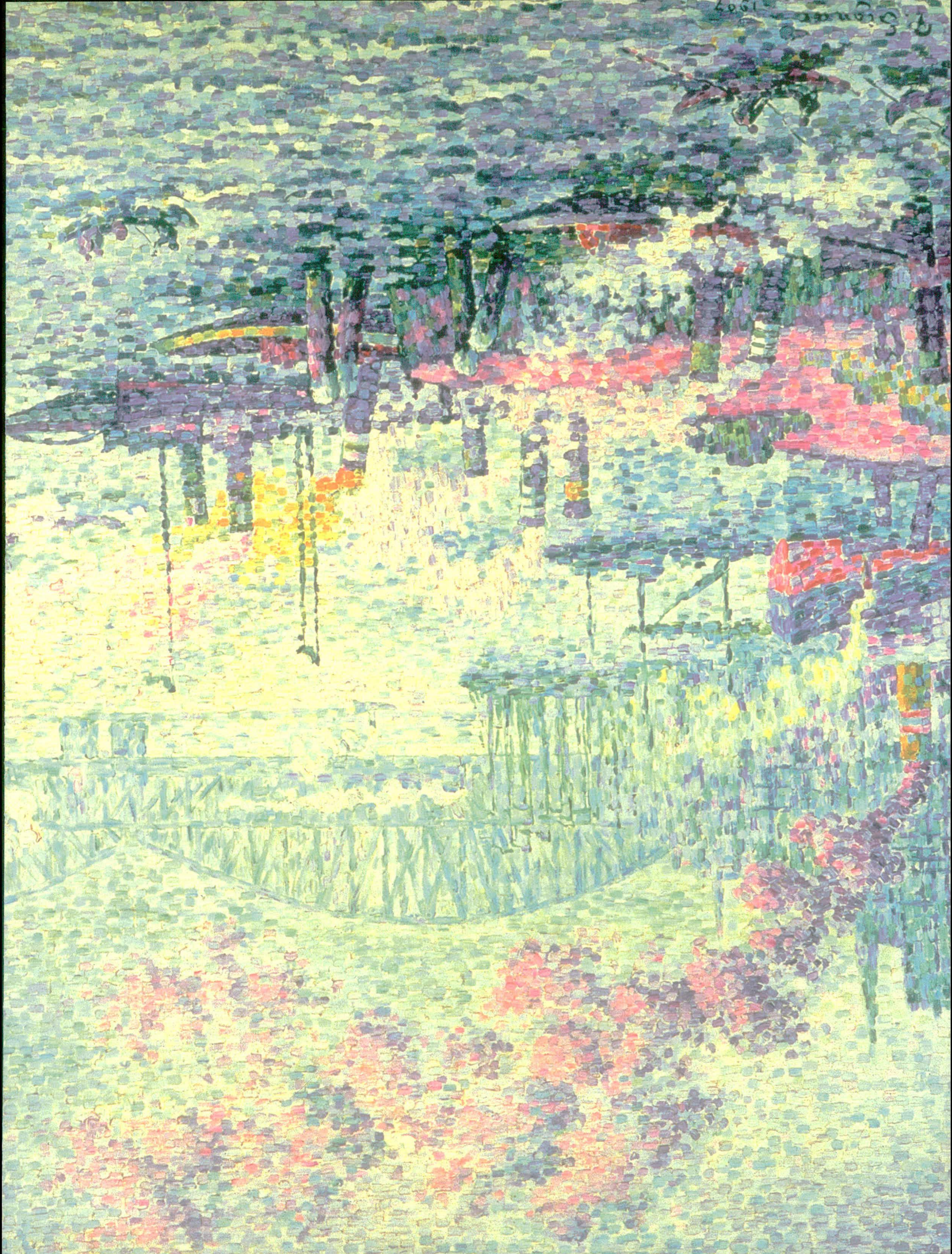
Jean-François Raffaëlli
Bij de tandarts, 1878
 13,5 x 22 cm
 Centraal Museum, Utrecht
 (bruikleen Stichting Van
 Baaren Museum)

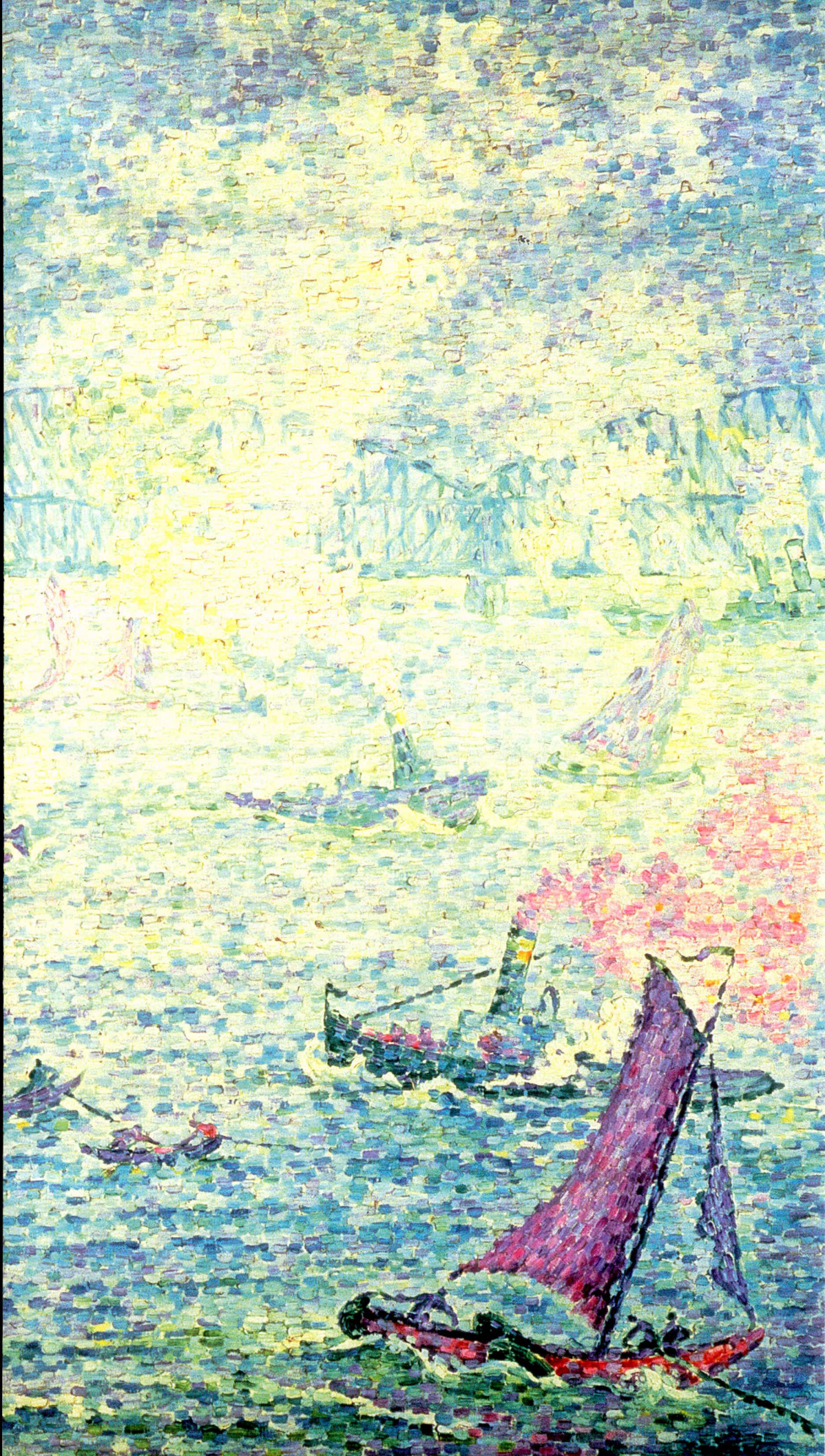
fijne penseelstreek en oog voor detail, werd door de meeste critici ervaren als een verademing tussen de lichte, los geschilderde en 'onaffe' werken van de impressionisten, en sommigen vroegen zich af waarom zo'n talentvol schilder zich met deze groep inliet.

Raffaëlli greep de tentoonstelling aan om een serie schilderijen op klein formaat te exposeren. Een daarvan, in de catalogus vermeld als *Salon d'attente d'un dentiste*, is het schilderij *Bij de tandarts* (1878), dat tegenwoordig deel uitmaakt van de collectie Van Baaren. Henri Trianon gaf een treffende beschrijving ervan in *Le Constitutionnel*: 'Zijn kleine serie straatvegers, voddensrapers en andere straatarbeiders is van zeer hoog niveau. Dat geldt ook voor een klein genreschilderijtje, "Bij de tandarts", waarin drie slachtoffers van die belachelijke maar vervelende kwaal die men kiespijn noemt, elkaar ontmoeten bij hun verlossende beul, met gelaatsuitdrukkingen die worden verlevendigd door een licht komische nuance, die zeer subtiel geobserveerd is'.¹⁴

Uit de karikaturale koppen en houdingen van de drie patiënten spreekt Raffaëlli's talent voor het weergeven van 'types' uit de verschillende lagen van de bevolking. Meestal waren dat arbeiders en arme lui, zoals de straatvegers en voddensrapers die Trianon zo geslaagd vond. In *Bij de tandarts* zijn het leden van de bourgeoisie in een keurig interieur met schilderijen aan de muur, zeer herkenbaar dus voor het publiek dat de tentoonstelling bezocht. *L'Ordre* meldde dan ook dat *Salon d'attente d'un dentiste* en een ander huiselijk tafereel, *Jeune femme hésitant avant d'entrer dans le bain*, 'terecht de aandacht van de menigte trekken'.¹⁵

In 1929 nam de gezaghebbende criticus en kunstpedagoog H.P. Bremmer een uitvoerige beschrijving en een afbeelding op ware grootte van *Bij de tandarts* op in zijn tijdschrift *Beeldende Kunst*. Hij vond het 'Zoo in het geheel een prachtig karakteristieke scène van fijn geestige waarne-
 ming'.¹⁶ Als eigenaar wordt vermeld Kunsthandel Huinck te Utrecht, en het is goed mogelijk dat Bremmers oordeel over het schilderijtje de Van





Paul Signac
De haven te Rotterdam, 1907
90 x 117 cm
Museum Boijmans Van
Beuningen, Rotterdam

Baarens aanzette om het te kopen. De Van Baarens hadden behalve *Bij de tandarts* nog vier werken van Raffaëlli in hun collectie: een bloemstillevens, een gezicht op Venetië, een Parijs stadsgezicht en een landweg met arbeider. Hiermee bezaten ze voorbeelden van zo'n beetje alle genres die Raffaëlli beoefende, behalve de realistische portretten van voddensrapers en arbeiders waar hij juist bekend om stond en die bijvoorbeeld wel door Helene Kröller-Müller en Willem van der Vorm gekocht werden. Die rauwe 'types' gingen de Van Baarens vermoedelijk te ver, ze pasten niet bij hun behoudende, romantische smaak.

Pointillisme

De collectie van Helene Kröller-Müller kan met recht de meest representatieve verzameling van postimpressionistische kunst in Nederland worden genoemd. Dankzij haar vooruitziende blik kan Nederland bogen op het bezit van een aantal topstukken van het Franse pointillisme. Vermoedelijk was het Bremmer, die zelf pointillistisch had geschilderd, die haar op dit spoor zette. Zij kocht al vroeg Signacs: maar liefst negen stuks, waarvan vijf rechtstreeks van de kunstenaar in 1912 en 1913, en daarna nog een paar in de jaren twintig. In 1924 verwierf ze op een Parijse veiling voor f 500 *Molen aan een kanaal in Rotterdam*. Paul Signac (1863-1935) schilderde het in de zomer van 1906 in zijn atelier in Saint-Tropez, op basis van pentekeningen en aquarellen die hij in april en mei van dat jaar had gemaakt in Rotterdam. Tijdens datzelfde bezoek tekende hij in de haven de voorstudie die zou dienen voor zijn imposante doek *De haven te Rotterdam* (1907), nu in Museum Boijmans Van Beuningen. Aan een kennis schreef hij: 'Ik vecht tegen de Maas. Het is een voortdurend ballet van boten en rook. En effecten die elk moment veranderen. Dat is geen schilderen, dat is strijd'.¹⁷ Het hing in maart 1907 op de Salon des Indépendants en kreeg lovende kritieken. Louis Vauxcelles pleitte in *Le Gil Blas* voor aankoop ervan door de Franse staat, maar in 1923 werd het door Dirk Hannema gekocht bij Huinck in Utrecht. Hij schonk het in 1952 aan Museum

Boijmans, dat ook de ter plekke getekende voorstudie voor dit werk op dezelfde grootte verwierf.

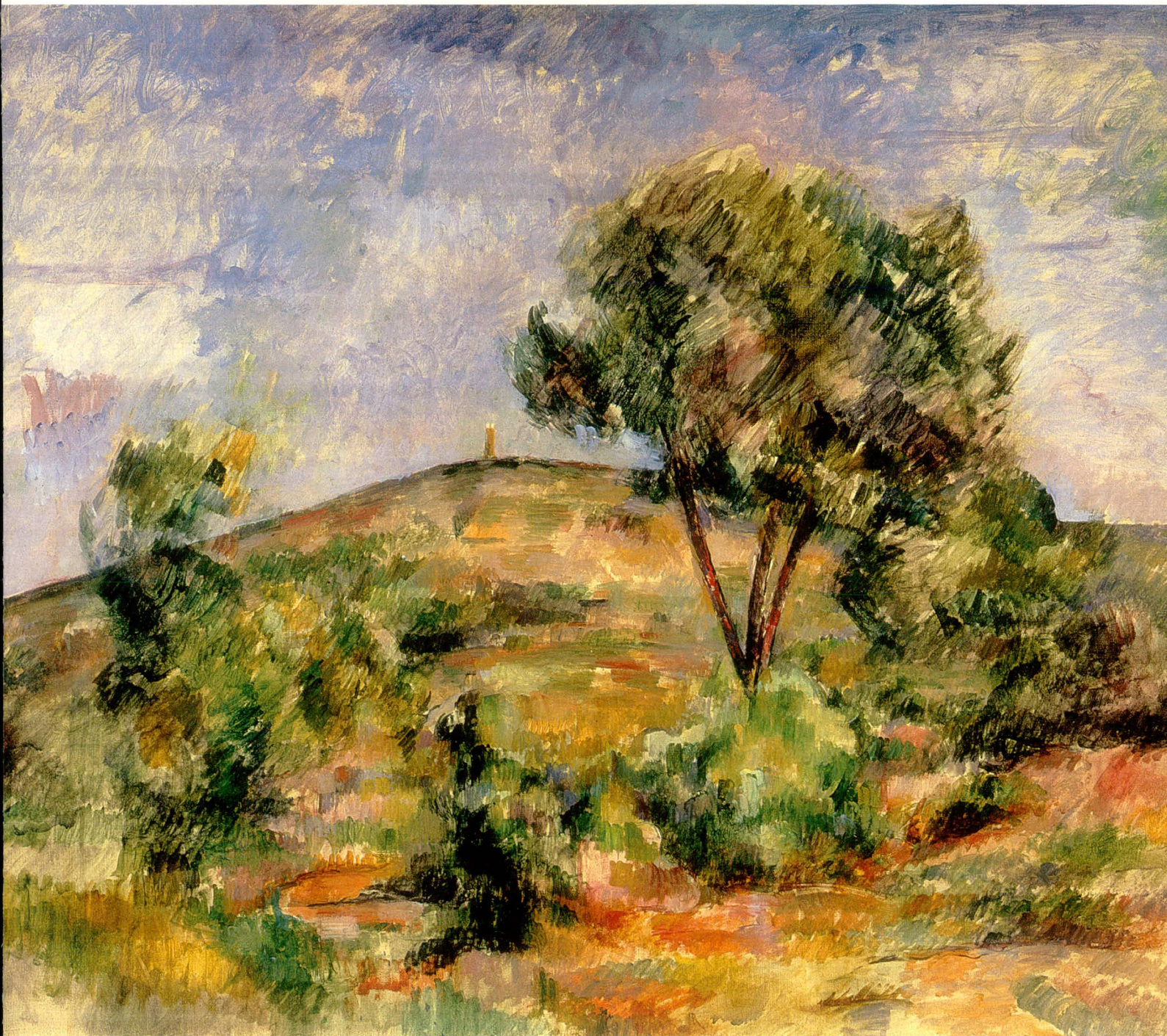
Van de vijf schilderijen van Georges Seurat (1859-1891) die Helene Kröller-Müller aankocht, is de onbetwiste topper het levensgrote *Le Chahut* uit 1889-1890. Een andere pointillist die dankzij haar goed vertegenwoordigd is in Nederland is Maximilien Luce (1858-1941), van wie ze tussen 1924 en 1929 acht schilderijen verwierf, waaronder *Omgeving van Charleroi* uit circa 1897. De Van Baarens bezaten van deze kunstenaar een klein bloemstillevens, *Giroflées et narcisse* uit 1910, dat ze kochten bij Van Wisselingh in 1960. Net als het voornoemde *Stilleven met makrelen* van Boudin in hun collectie is dit een opmerkelijke keuze die vooral voortkwam uit hun liefde voor stilleven. Het toont dat de Van Baarens – zoals zoveel verzamelaars – weliswaar bekende namen kochten, maar daarbij vooral op de voorstelling af gingen. In plaats van een representatief schilderij van de Franse pointillist kozen ze voor dit bescheiden bloemstillevens dat, hoewel fel van kleur en los geschilderd, toch erg traditioneel is. Wellicht was de herkomst van het doek uit de collectie van Bremmer een extra reden om het te kopen.

De 32 Cézannes van Hoogendijk

Van Paul Cézanne (1839-1906), tegenzeglijk een van de belangrijkste kunstenaars van de negentiende eeuw, bevinden zich slechts vier schilderijen in Nederlands openbaar bezit. Dat aantal was ooit veel groter dankzij de collectie van Cornelis Hoogendijk, een van de weinige Nederlandse verzamelaars die al aan het begin van de twintigste eeuw Frans postimpressionistisch werk kocht. Uit zijn omvangrijke verzameling, die werken van Monet, Renoir, Redon, Van Gogh en Cézanne telde, zijn helaas slechts enkele schilderijen in Nederlandse musea terechtgekomen. Een ervan is Cézannes *Stilleven met flessen en perziken* uit circa 1890 in het Stedelijk Museum. Het werd door Hoogendijk in 1899 gekocht bij de Parijse kunsthandelaar Ambroise Vollard, die later optekende dat Hoogendijk op één dag dertig Cézannes en een paar Van Goghs bij hem kocht – kunstenaars die hij had uitgekozen

Paul Cézanne
Landschap bij Aix met Tour de César, ca. 1894
73 x 92,2 cm
Stichting Museum Boijmans
Van Beuningen, Rotterdam





door namen op papiertjes te schrijven en die uit een hoge hoed te trekken. Al mag aan het waarheidsgehalte van dit verhaal getwijfeld worden, uit de kasboeken van Vollard blijkt in ieder geval dat Hoogendijk tussen 1897 en 1899 zeker twintig keer langskwam en voor grote bedragen kocht.¹⁸

Het Rijksmuseum kreeg in 1906 een omvangrijke bruikleen uit de collectie Hoogendijk, waaronder 32 Cézannes. In 1912, een jaar na het overlijden van Hoogendijk, werd zijn verzameling echter geveild bij Frederik Muller in Amsterdam, waardoor het overgrote deel naar het buitenland verdween. In



Paul Gauguin
Parijs in de winter, 1894
71,5 x 88,3 cm
Van Gogh Museum
(Vincent van Gogh Stichting),
Amsterdam



1950 werd het *Stilleven met flessen en perziken* (1890-94) van de erven gekocht door het Stedelijk Museum, dat een jaar eerder al Cézannes *La montagne Sainte-Victoire* (1885-87) uit de collectie Hoogendijk had verworven.

Landschap bij Aix met Tour de César in Museum Boijmans, dat deel uitmaakte van de collectie Koenigs, werd na een lange bruikleenperiode in 1998 verkocht door een van diens erven. De overheid kon het benodigde bedrag niet bij elkaar krijgen en het schilderij dreigde naar het buitenland te verdwijnen. Uiteindelijk werd het gekocht door particulieren en ondergebracht in het bruikleen van de Stichting Willem van der Vorm, waardoor dit hoogtepunt in de collectie voor het museum en voor Nederland behouden bleef.

Cézanne schilderde *Landschap bij Aix met Tour de César* omstreeks 1894 in de heuvels ten noordoosten van Aix-en-Provence, waar hij sinds 1885 een teruggetrokken bestaan leidde. In de verte staat de veertiende-eeuwse wachttorens Tour de César of Tour de Kéryrié, die Cézanne ook in een vroeg, romantisch landschap uit 1862 had afgebeeld. De krachtige penseelstreek, de vlakmatige opbouw, het helderblauw van de lucht en de harmonieën van bruin- en groentinten in *Landschap bij Aix met Tour de César* zijn karakteristiek voor Cézannes landschappen uit de jaren negentig, en tonen hoe hij vanuit het impressionisme zocht naar een natuurweergave in meer solide vormen en een expressiever kleurgebruik.

Gauguin en Bernard

Dankzij Theo en Vincent van Gogh bezit het Van Gogh Museum een aantal belangrijke Franse postimpressionistische schilderijen. De verzameling die zij samen in Parijs opbouwden ontstond hoofdzakelijk door het ruilen van werk met bevriende schilders (zoals de zelfportretten die Gauguin en Bernard opdroegen aan Vincent), aankopen die Theo deed om kunstenaars te steunen (zoals *Poudre de riz* van Toulouse-Lautrec) en geschenken van kunstenaars als dank voor Theo's steun (zoals een door Pissarro beschilderde waaier).

Van Paul Gauguin (1848-1903) bezaten de broers Van Gogh behalve het genoemde zelfportret nog vier schilderijen. Na Theo's dood in 1891 beheerde zijn weduwe Johanna (Jo) van Gogh-Bonger de omvangrijke collectie werken van Van Gogh en tijdgenoten. *Parijs in de winter* werd waarschijnlijk door Gauguin aan Jo geschonken als dank voor het terugzenden van schilderijen van Van Gogh die eigendom waren van Gauguin, maar per ongeluk door de weduwe van de verfhandelaar Julien Tanguy, waar ze waren opgeslagen, aan Jo waren gegeven. Het is gedateerd 1894 en we zien hier het uitzicht uit Gauguins raam aan de Rue Vercingétorix in de wijk Montparnasse, waar hij sinds december 1893 een kamer en atelier huurde. Hij was eind augustus teruggekomen van zijn eerste reis naar Tahiti en zou een kleine twee jaar later voorgoed afreizen naar de Stille Zuidzee.

Algemeen wordt aangenomen dat Gauguin *Parijs in de winter* maakte naar aanleiding van de dood van Caillebotte op 21 februari 1894. Diens legaat aan de Franse staat van een belangrijke collectie werken van hemzelf en zijn collega-impressionisten leidde tot een publieke controverse tussen de avant-gardekunstenaars en de officiële instanties.¹⁹ Het sneeuwde in Parijs op 24 februari, wat aannemelijk maakt dat Gauguin het die dag schilderde als eerbetoon aan de zojuist overleden kunstenaar. Die had namelijk in 1878 een gezicht op besneeuwde daken geschilderd, dat deel uitmaakte van het omstreden legaat (nu in Musée d'Orsay, Parijs). Het had in 1879 onder de titel *Vue de toits (effet de neige)* op de vierde impressionistententoonstelling gehangen, waar Gauguin ook aan had deelgenomen.

Het gezichtspunt van waaruit de daken zijn weergegeven en het doekformaat zijn vergelijkbaar met de Caillebotte, maar Gauguins schilderij heeft een warmer palet en een sterkere vlakverdeling. De zwarte boom met grillige takken op de voorgrond doet denken aan zijn beroemde *Vision du sermon* uit 1888 en Van Goghs *Zaaier* uit datzelfde jaar, waarin een boom het beeldvlak doorsnijdt op een manier die karakteristiek was voor de Japanse prentkunst. De figuren in *Parijs in de winter* zijn



Emile Bernard
Portret van Andries Bonger, diens eerste vrouw Annie Bonger-Van der Linden en Emile Bernard, 1908
100,5 x 100,5 cm
Van Gogh Museum, Amsterdam

ook in verband gebracht met die in de Japanse prenten en in Van Goghs schilderijen uit de begintijd in Arles. *Parijs in de winter* is geschilderd op grof doek, een materiaal waar Gauguin graag en vaak op werkte omdat het de olie uit de verf goed absorbeerde en het op die manier een mat oppervlak kreeg.

Het Groninger Museum bezit met *L'Eglise de Vaugirard* uit 1879 een bijzonder werk uit Gauguins beginperiode, toen hij nog impressionistisch schilderde. Verzamelaar Ruurt Jan Veendorp, uit wiens bezit het komt, noteerde over de aankoop: 'Op een tentoonstelling, bij Huinck & Scherjon 1953. De vroege werken van Gauguin waren lang niet zo prijzig als die van Van Gogh, terwijl me dit werk veel meer zei. We kregen het op zicht – en 't blijft voor mij een wonder. [...] De eenvoud van de compositie en vooral de prachtige kleur – emailachtig – fascineerde me zoo, dat na thuis zien, dit eerste echt dure schilderij werd gekocht, althans dat leek toen zoo, thans ligt dat heel anders'.²⁰

Emile Bernard (1868-1941) gaf in 1928 een authenticiteitsverklaring af voor *L'Eglise de Vaugirard*. Op de achterzijde van het doek staat in zijn handschrift in olie verf 'Reconnu/authentique de Paul Gauguin / Emile Bernard / 1928'. Gauguin en hij hadden in 1888 enige tijd nauw samengewerkt en een nieuwe schilderijstijl, het synthetisme, ontwikkeld. Bernard was in die tijd erg onder de indruk van Gauguins werk, maar drie jaar later kwam het tot een breuk in hun artistieke opvattingen en in hun vriendschap. Gauguin vertrok naar Tahiti, terwijl Bernard zich steeds meer richtte op het maken van religieuze kunst naar het voorbeeld van de Italiaanse en Duitse primitieven.

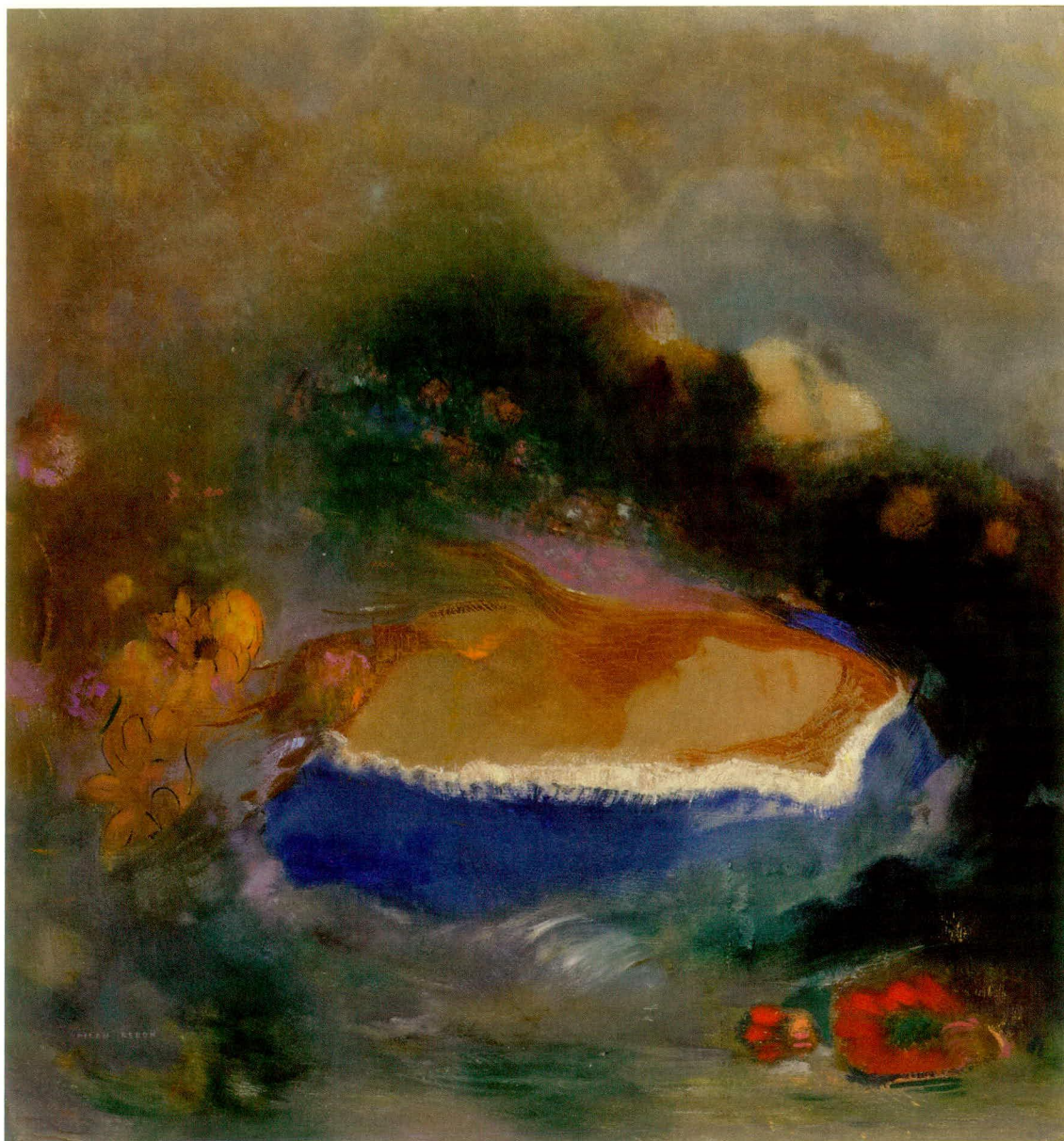
Bernard is in Nederland bijzonder goed vertegenwoordigd: het Van Gogh Museum bezit maar liefst 61 werken van hem. Dat komt in de eerste plaats door een grote schenking van het Zweedse echtpaar Ekström in 1990, die vooral later werk van Bernard bevat. Uit de collectie van de broers Van Gogh komen behalve het eerder vermelde zelfportret van Bernard nog vier schilderijen, waaronder het *Portret van Bernards grootmoeder* uit 1887,

dat Vincent ontving in ruil voor een zelfportret. Daarnaast zijn dertien schilderijen van Bernard uit de collectie van Andries Bonger in het Van Gogh Museum terechtgekomen.

Bonger woonde van 1879 tot 1892 in Parijs. Hij was een goede vriend van Theo van Gogh, die in 1889 met zijn zuster Jo trouwde. Via de broers Van Gogh maakte Bonger kennis met de Parijse avant-garde, en hij toonde zich een enthousiast verzamelaar van eigentijdse kunst. Hoewel hij ook Cézannes en Van Goghs kocht, richtte hij zich al snel uitsluitend op het verzamelen van werk van Bernard en Redon. Van Bernard heeft Bonger overwegend werk gekocht uit zijn vroege periode, omdat hij minder te spreken was over diens latere traditionele schilderijstijl.

Zoals blijkt uit hun omvangrijke briefwisseling waren Bonger en Bernard, die elkaar hadden leren kennen op de begrafenis van Vincent van Gogh in juli 1890, goed bevriend en steunde Bonger Bernard financieel door werk van hem aan te kopen en hem opdrachten te geven. Maar toen Bernard in 1908 het portret van Bonger, diens eerste vrouw Annie Bonger-Van der Linden en zichzelf schilderde, was de relatie tussen de kunstenaar en zijn mecenas al aan het bekoelen. Wellicht probeerde hij met dit portret de banden wat aan te halen. De opdracht luidt 'A mes excellents et bien chers amis Bonger de leur dévoué Emile Bernard', en hij portretteerde ze hier nadrukkelijk als kunstliefhebbers en mecenasen. Links in de achtergrond zien we een deel van de gebeeldhouwde en beschilderde lijst voor een spiegel die Bernard in opdracht van Bonger had gemaakt. Rechts hangt een wandkleed naar ontwerp van Bernard dat Bonger in 1899 van diens moeder had gekocht.

Het onnatuurlijke van de compositie – drie dicht op elkaar gegroepeerde personen zonder enige interactie – wordt nog versterkt doordat ze allemaal de toeschouwer recht aankijken. Bernard plaatste zichzelf in de achtergrond, maar in de piramidevormige opstelling van de drie personen staat hij bovenaan. Het is verleidelijk om daarin iets te lezen van Bernards houding ten opzichte van Bonger, die zijn latere werk niet kon waarderen en volgens Bernard bleef hangen in zijn voorkeur voor het



Odilon Redon
Ophélie, la cape bleue sur les eaux, ca. 1900-1905
70,7 x 63 cm
Rijksmuseum, Amsterdam

Odilon Redon
De gevallen engel, ca. 1875
35 x 24,5 cm
museumgoudA, Gouda

modernisme. Daarmee doelde hij op de symbolist Redon, wiens mystieke voorstellingen en bloemstilleven door Bonger werden beschouwd als het hoogtepunt van de Franse eigentijdse kunst. Bernard had de twee in 1891 met elkaar in contact gebracht en Bonger werd een van de eerste verzamelaars van Redons werk en een belangrijk pleitbezorger ervan in Nederland.

Redons 'tweede vaderland'

Al vroeg was er in Nederland veel belangstelling voor het werk van Odilon Redon (1840-1916). Jan

Veth wijdde al in 1887 in de *Nieuwe Gids* een lovend artikel aan zijn werk, dat hij beschreef als 'een fata morgana van aardse kommer en angst' en een 'wereld van visioenen'.²¹ Redons litho's, etsen en tekeningen waren in de jaren tachtig en negentig van de negentiende eeuw regelmatig te zien op tentoonstellingen in Nederland en er ontstond een groep enthousiaste verzamelaars. Behalve Bonger kochten ook de kunstenaars Jan Toorop en Sara de Swart grafisch werk van Redon en gedrieën namen ze het initiatief tot een overzichtstentoonstelling bij de Haagse Kunstkring in 1894, waar behalve



een groot aantal litho's en tekeningen ook enkele schilderijen en pastels te zien waren. Vanaf circa 1913 was veel werk van Redon voorhanden bij de Haarlemse kunsthändler J.H. de Bois, die nauwe banden met de kunstenaar en zijn vrouw onderhield

en van grote betekenis is geweest voor de verspreiding van Redons werk in Nederland. Redons vrouw Camille noemde ons land in een brief aan De Bois dan ook 'in artistiek opzicht Redons tweede vaderland'.²²

Bonger begon in 1893 met het aankopen van grafisch werk en tekeningen van Redon. Toen de kunstenaar eind jaren negentig het schilderen weer oppakte, ging Bonger ook zijn schilderijen verzamelen: subtiële bloemstillevens en mysterieuze, sterk decoratieve voorstellingen zoals het belangrijke doek *La jeunesse de Bouddha* uit 1904. Uiteindelijk bevatte zijn collectie nagenoeg het volledige grafische werk van Redon en zo'n vijftig schilderijen, pastels en tekeningen.

Een aantal Redons uit Bongers verzameling kwam terecht in Nederlandse musea. Zo werd *Citroen en paprika* (ca. 1901-1902) in 1977 door het Haags Gemeentemuseum aangekocht van een van Bongers erfgenamen, en werd *Ophélie, la cape bleue sur les eaux* (ca. 1900-1905) in 1986 verworven door het Rijksmuseum. Op dit dromerige schilderij drijft Hamlets geliefde Ophelia in het grijze water, haar bleke gezicht omringd door een felblauwe mantel en kleurige bloemen. Redon schilderde het in olie verf op papier, maar de techniek doet sterk denken aan zijn pastels. Bonger kocht *Ophélie* in 1905 van Redon en stuurde het werk een jaar later terug naar Parijs om het te laten inlijsten bij Redons vaste lijstenmaker. Uit wat hij over *Ophélie* schreef aan Bonger, blijkt dat Redon de lijst als integraal onderdeel beschouwde van het schilderij: 'Alleen over het meisje met de blauwe mantel ben ik niet tevreden, ik heb opdracht gegeven om de kleur van de lijst aan te passen'.²³

In 1996 verkochten de erven Bonger een deel van de verzameling aan de Nederlandse Staat voor plaatsing in het Van Gogh Museum. Zo werden twaalf schilderijen van Redon uit het bezit van Bonger, waaronder *La jeunesse de Bouddha*, samen met werk van Bernard toegevoegd aan de verzameling Franse kunst van Bongers zwager Theo en diens broer. In 1999 kwam daar nog *Yeux clos* bij, dat werd geschonken door de erven Bonger aan het Van Gogh Museum. Deze voorbereidende studie in



olieverf voor het gelijknamige schilderij in Musée d'Orsay was in 1889 van de kunstenaar gekocht door Theo van Gogh als geschenk voor zijn zuster Willemien. Daarmee was het het eerste schilderij van Redon in een Nederlandse collectie en hoogstwaarschijnlijk zelfs het eerste schilderij dat Redon verkocht.²⁴

Een vroeg schilderij van Redon, *De gevallen engel* uit circa 1875, werd in 1955 bij Van Wisselingh gekocht door de Haagse schilder Paul Arntzenius. Hij schonk het in 1964 aan de Stedelijke Musea

van Gouda samen met de rest van zijn collectie. De gevallen engel komt vaker voor in het werk van Redon, voor het eerst in tekeningen van rond 1872. In dit schilderij heeft de engel zijn armen om zijn borst gevouwen, als om zich te beschermen tegen gevaar. Weglopend kijkt hij over zijn schouder naar de wolk die dreigend achter hem opdoemt. De gevallen engel in Redons werk is net als de mythologische centaur, die hij ook meermalen tekende, op te vatten als symbool van het dualisme in de mens. De door Redon bewonderde filosoof Blaise Pascal



Maurice Denis,
Mystère catholique, 1891
27,1 x 41,3 cm
Kröller-Müller Museum,
Otterlo

omschreef dit dualisme als: 'De mens is engel noch beest, en het ongeluk wil dat zij die Engel willen spelen, zich gedragen als een beest'.²⁵ Een andere interpretatie is dat Redon, een overtuigd Darwinist, met de gevallen engel wilde zeggen dat de mens zijn goddelijke status had verloren: hij stamde niet af van Adam en Eva, maar van de apen.²⁶

Denis en Degouve de Nuncques

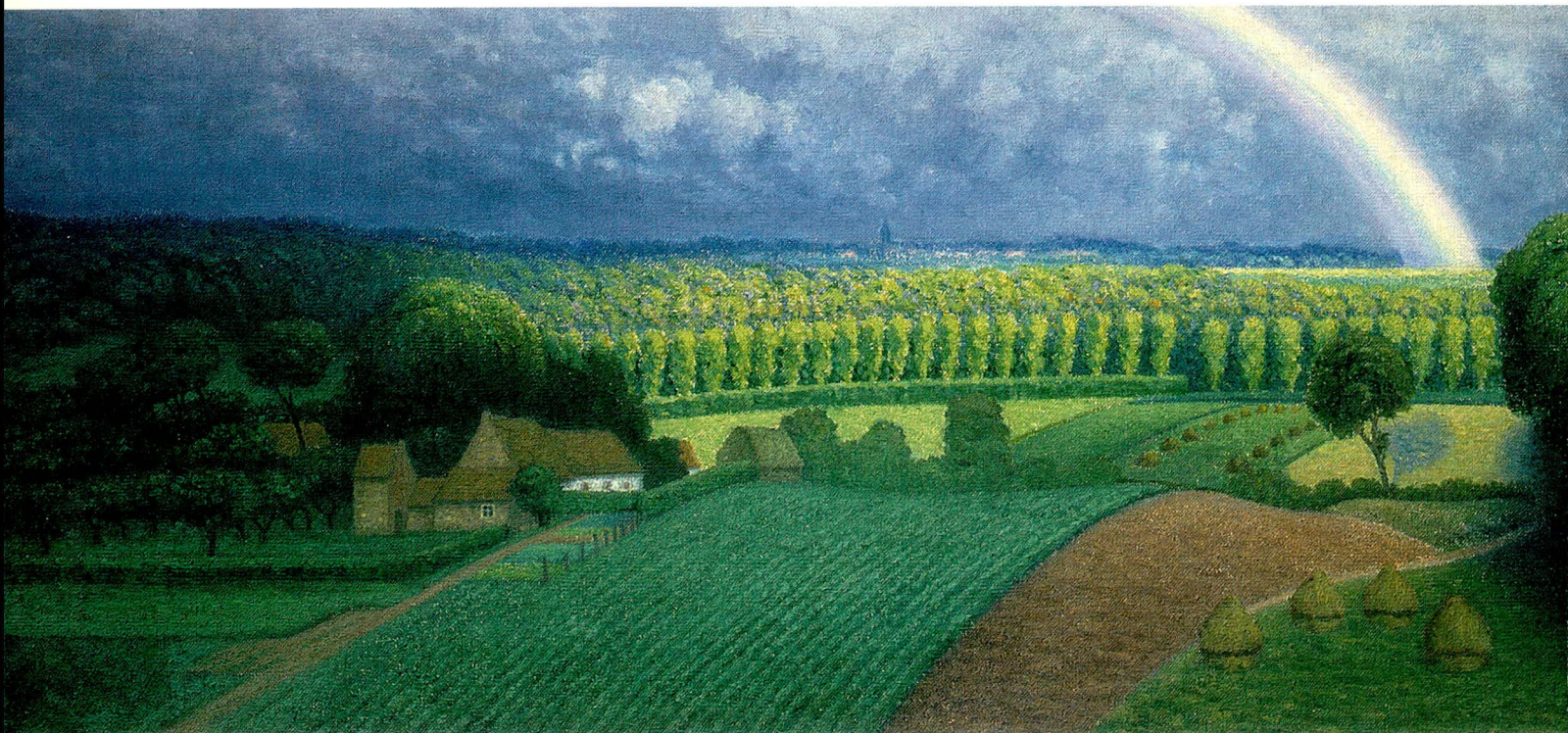
In de collectie van Helene Kröller-Müller bevinden zich acht schilderijen van Redon. Ze kocht ook werk van andere Franse symbolisten, zoals Maurice Denis en William Degouve de Nuncques. Van de eerste bezat ze vier schilderijen, terwijl werk van deze kunstenaar opvallend genoeg ontbreekt in andere musea – één schilderij in het Van Gogh Museum uitgezonderd – en kennelijk niet door andere Nederlandse verzamelaars werd gekocht. Toch werd Maurice Denis (1879-1943) in eigen land al aan het begin van de twintigste eeuw erkend als een belangrijk kunstenaar. Hij was een van de oprichters en de belangrijkste theoreticus van de Nabis. In het manifest dat Denis in 1890 uit naam van de groep schreef, stelde hij dat kunst gevoelens moest uitdrukken en niet de werkelijkheid imiteren. Met zijn uitspraak dat een schilderij, wat het ook voorstelt, in de eerste plaats een plat vlak is bedekt met kleuren, was hij zijn tijd ver vooruit.

Het kleine doekje *Mystère catholique* (1891) in het Kröller-Müller Museum is een vroeg werk van Denis. Hij was een fervent katholiek en zijn geloof ging door de jaren heen een steeds belangrijker plaats innemen in zijn kunst. Van deze voorstelling van de Annunciatie zijn in totaal zes versies bekend; de eerste twee schilderde hij in 1889 op negentienjarige leeftijd. De verschillen tussen de versies zitten niet in de compositie, maar in de details (zoals de houding en attributen van Maria en het landschap achter het raam) en vooral in de schilderijstijl. De versie in Kröller-Müller is een verkleinde kopie van het pointillistische, sterk decoratieve schilderij uit 1890 dat Denis dat jaar op de Parijse Salon des Indépendants tentoonstelde (nu in privécollectie). Er bestaan nog twee kopieën

van exact dezelfde afmetingen als het doekje in Kröller-Müller en uit correspondentie van Denis blijkt dat hij ze alledrie in opdracht schilderde. De versie die Helene Kröller-Müller in 1921 kocht bij Galerie Druet in Parijs, was door de toneelspeler Coquelin Cadet bij Denis besteld voor de kunstcriticus Jules Claretie, 'prijs 100 francs plus toegang tot de Comédie française'.²⁷

Van de minder bekende symbolist William Degouve de Nuncques (1867-1935) bevinden zich maar liefst 26 schilderijen in Nederlandse collecties. Hij wordt meestal beschouwd als een Belgische kunstenaar, omdat hij daar het grootste deel van zijn leven woonde, maar hij was een Fransman van geboorte. Zijn werk werd vooral door Helene Kröller-Müller en de Van Baarens gekocht (resp. zestien en vijf schilderijen) en is een goed voorbeeld van 'Bremmeriaans verzamelen'. De meeste werken van Degouve de Nuncques uit de collectie van Helene Kröller-Müller werden door haar tussen 1912 en 1914 verworven, rechtstreeks van de kunstenaar en op tentoonstellingen en veilingen. De Van Baarens betrokken hun schilderijen in de jaren veertig en vijftig bij de kunsthandels G.J. Nieuwenhuizen Segaar in Den Haag en Huinck in Utrecht. Een label van Huinck op de achterzijde maakt althans aannemelijk dat de Van Baarens hun grote landschap *L'Arc en ciel* uit circa 1910 daar kochten. Ze hadden ook een pointillistisch landschap met regenboog van Theo van Rijsselberghe in hun bezit. Wellicht vonden ze het een toepasselijk onderwerp gezien de naam van hun huis, 'De Drie Regenboogen', aan de Utrechtse Oudegracht.

Degouve de Nuncques' *L'Arc en ciel* is geschilderd op een langgerekt formaat (50 x 150 cm). Alle lijnen in het groene, glooiende landschap met beplante en geploegde akkers leiden naar de regenboog. De voorgrond, met boerderij en hooischelven, ligt nog in de schaduw van de regenwolken, maar de achterste velden en bosrand baden alweer in de zon. Geen mens of dier is te zien in dit verstillde, idyllische landschap. Een even serene sfeer kenmerkt een ander landschap van hem uit de collectie Van



Baaren, *Terras bij avond* uit 1901, waarin de vallende avond alles een zachtblauwe kleur geeft.

Tot slot

Hoewel de smaak van de meeste Nederlandse verzamelaars als gematigd en zelfs als weinig avontuurlijk kan worden gekarakteriseerd, bevat de 'French Collection' al met al heel wat moderne negentiende-eeuwse schilderijen van hoge kwaliteit. Zij vormden een solide basis waarop de afgelopen decennia verder kon worden gebouwd. Het Van Gogh Museum heeft in tien jaar tijd door schenkingen en aankopen zes Franse impressionistische schilderijen weten te verwerven. Zo werd Nederland twee Monets, een Manet, een Caillebotte en twee Pissarro's rijker. De grote afwezige is nog steeds Degas, en een schilderij van deze impressionist staat dus bovenaan het verlanglijstje.

Ook bij de jongere generatie zijn er hiaten: terwijl Denis met zes schilderijen vertegenwoordigd

is, zijn van Pierre Bonnard en Edouard Vuillard, twee andere belangrijke Nabis-kunstenaars, respectievelijk slechts één en twee schilderijen in Nederlandse musea. Van Cézanne bevinden zich drie landschappen en een stilleven in Nederlandse collecties, maar een portret van deze meester ontbreekt. Het blijft eeuwig zonde dat de collectie Hoogendijk, met maar liefst 32 Cézannes, niet voor ons land behouden is gebleven. Het maakt des te meer duidelijk hoe essentieel de welwillendheid van verzamelaars was voor de opbouw van de 'French Collection', met name voor de moderne schilderijen, waarvan de hoge prijzen de museumbudgetten ook destijds al te boven gingen. Hopelijk kan deze collectie in de toekomst verder worden uitgebreid met schenkingen van even welwillende particulieren en aankopen door de musea (met steun van de zo broodnodige fondsen). Want er blijft altijd iets te wensen over: een mooie verzameling is nooit af.

NOTEN

1 De critici Louis Leroy en Castagnary waren de eersten die de term 'impressionnistes' gebruikten. Ze ontleenden die aan Monets schilderij *Impression: soleil levant* (Parijs, Musée Marmottan), dat op de tentoonstelling te zien was. Castagnary verduidelijkt de term als volgt: 'Ze zijn impressionisten in die zin dat ze niet het landschap weergeven, maar het gevoel dat het landschap oproept' ('Ils sont impressionnistes en ce sens qu'ils rendent non le paysage, mais la sensation produite par le paysage'). *Le Siècle*, 29 april 1874, geciteerd in Berson 1996, p. 18.

2 Ernest Chesneau in *Paris-Journal* van 7 mei 1874, geciteerd in Berson 1996, p. 18: 'parce qu'ils rompent ouvertement en visière avec toutes les conventions traditionnelles'.

3 Deze voorstudie voor het schilderij in de Courtauld Gallery kwam vóór 1928 in bezit van Koenigs. In dat jaar leende hij het aan een tentoonstelling in Berlijn. Thans bevinden zich twee schilderijen van Manet in Nederlands openbare collecties: *Portret van een man* (1860), verworven door de Kröller-Müller Stichting in 1941, en *De pier van Boulogne-sur-Mer* (1868), in 2002 aangekocht door het Van Gogh Museum.

4 Het *Bosmeertje* van Caillebotte in museumgoudA uit de collectie van Paul Arntzenius werd in een tent.cat. van 1959 vermeld als 'Franse school, negentiende eeuw' en enige tijd toegeschreven aan Gustave Courbet. Het werd dus niet als een Caillebotte gekocht door Arntzenius.

5 De andere twee schilderijen van het uitzicht bevinden zich in privécollecties (Wildenstein 1996, deel 2, p. 332-333, cat. nrs. 889, 891).

6 Brief van Monet aan Morisot, juli of augustus 1886: 'tout ce qui a été exposé a été vendu cher et à des gens bien'. Zie Wildenstein 1974, deel 2, p. 49.

7 In dat jaar was het schilderij te zien op tentoonstellingen in Amsterdam en Rotterdam. Het is niet bekend waar Van Beuningen het verwierf.

8 Pissarro, *Bords de l'Oise, Saint-Ouen l'Aumône* (huidige verblijfplaats onbekend). Zie Pissarro 2005, pp. 328-329, cat. nr. 454. Deze nieuwe oeuvre-catalogus geeft als titel voor het schilderij in Boijmans: *Cavalier sur les bords de l'Oise, Saint-Ouen-l'Aumône, temps gris* (p. 328, cat. nr. 453).

9 'Si je suis devenu un peintre c'est à Eugène Boudin que je le dois', Monet in 1911, geciteerd in Knyff 1976, p. 56.

10 Tent. cat. *Tentoonstelling Eugène Boudin 1824-1898*. E. J. van Wisselingh & Co. Amsterdam 5 juni-3 juli 1937, ongepagineerd.

11 De Van Baarens, Helene Kröller-Müller, de Singers, Cleyndert, Arntzenius en Van der Vorm kochten werk van Raffaelli. De drie werken die niet uit de collectie van een Nederlandse verzamelaar komen, zijn *De veteranen* in het Van Gogh Museum, en *De Middellandse zee* en *Gezicht op Cannes-sur-Mer* van het Instituut Collectie Nederland (ICN).

12 Brief van Gauguin aan Pissarro, 14 december 1881: 'chaque année un impressioniste est parti pour faire place à des nullités et à des élèves de l'Ecole'. Zie Merlhès 1984, p. 26.

13 *Le Gaulois* van 24 januari 1880, geciteerd in Berson 1996, p. 310. Alexandre Cabanel (1823-1889) was een succesvol academisch schilder en jurylid van de Salon.

14 *Le Constitutionnel* van 8 april 1880, geciteerd in Berson 1996, p. 313: 'Sa petite série de balayeurs, chiffonniers et autres ouvriers de la rue, est d'une très sérieuse valeur. On y peut joindre un petit tableau de genre "Chez le dentiste", où trois martyrs de ce mal ridicule mais exaspérant, que l'on nomme le mal de dents, se rencontrent côte à côte chez leur bourreau libérateur, avec des physionomies qu'égaie une petite nuance de comique très finement observé'.

15 *L'Ordre* van 6 april 1880, geciteerd in Berson 1996, p. 295: 'attirent à juste titre l'attention de la foule'.

16 Bremmer in *Beeldende Kunst* 16 (1929), no.12, pp. 93-94. De Van Baarens bezaten deze aflevering van het tijdschrift. Voor Bremmer, zie in deze publicatie A. Vergeest, Hollandse smaak.

17 Brief van Signac aan Cherfils, geciteerd in Cachin 2000, p. 377: 'Je lutte contre la Meuse. C'est un ballet perpétuel de bateaux et de fumées. Et les effets qui changent à chaque instant. Ce n'est pas de la peinture, c'est de la charge.'

18 Voor de anekdote over Hoogendijk, zie Vollard 1936, p. 128. Het archief van Vollard is in het Musée d'Orsay in Parijs.

19 Leden van de Ecole des Beaux-Arts onder leiding van Gérôme verzetten zich fel tegen de voorwaarde van het legaat Caillebotte dat de werken in het Musée du Luxembourg en later in het Louvre zouden worden geplaatst. Uiteindelijk werden in 1896 veertig van de 69 werken uit het legaat gekozen en het jaar daarop in een nieuwe vleugel van het Musée du Luxembourg ondergebracht – wederom onder protest van de academische kunstenaars. Zie verder over 'l'affaire Caillebotte': Varnedoe 1987, pp. 199-204.

20 Aantekening van Veendorp op de inventariskaart van het schilderij, archief Groninger Museum (in afschrift in Documentatie Van Gogh Museum). Zie Vergeest 2000, p. 184 (in Engelse vertaling).

21 Zie Cassandra Bosters, 'Odilon Redon in de Nederlandse kunstkritiek 1887-1916: van excentrieke dromer tot respectabel kunstenaar', *Jong Holland* 10 (1994), nr. 3, pp. 29-30.

22 Brief van Camille Redon-Falte aan J.H. de Bois, tweede helft 1911 of begin 1912: 'La Hollande est bien la seconde patrie d'art de Redon'. Geciteerd in Freek Heijbroek en Ester Wouthuysen, 'De briefwisseling tussen het echtpaar Redon en J.H. de Bois', *Jong Holland* 10 (1994), nr. 3, p. 52.

23 Brief van Redon aan Bongers, 14 juni 1906: 'Seule la jeune fille à la cape bleue ne me contente pas, j'ai donné l'ordre de modifier la couleur du cadre'. Zie Lévy 1987, p. 132.

24 *Yeux clos* was in 1907 door Bongers verworven uit de collectie van Willemien van Gogh.

25 Blaise Pascal, *Pensées* (1670): 'L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête'. Zie ook Druick 1994, p. 81.

26 Voor deze interpretatie, zie Barbara Larson, 'Evolution and degeneration in the early work of Odilon Redon', *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2003, afl. 2 (www.19thc-artworldwide.org/spring_03/articles/lars.html).

27 Ongedateerde brief van Edouard Vuillard aan Denis, geciteerd in Cogeval 1994, p. 129.



William Degouve de Nuncques
L'Arc en ciel, ca. 1910

50, 5 x 150,5 cm

Centraal Museum, Utrecht
(bruikleen Stichting Van Baaren
Museum)

Uit de schaduw van de schilderkunst

De opkomst van de vroegste Franse fotografie

Alophe (A. Menut)
La sortie du bain, 1861,
albuminedruk, 20 x 15 cm
coll. Emma van Daalen

In 1861 maakte de Parijse fotograaf Alophe een aantal opnamen van een naakte vrouw die poseert op een stellage gedecoreerd met bladerranken, voor een geschilderd decor van een meertje met begroeide oevers: *La sortie du bain*. Rekwisieten zijn er in de vorm van een pilaar, een zuilenrijtje met een plantenpot, een boek en een paar stukken stof. De houdingen die de baadster aanneemt, zijn bijzonder ongemakkelijk. De ene keer heeft ze – half op de rug, half van de zijkant gezien – zittend haar benen zijwaarts gevouwen met de voeten naar achteren, terwijl ze met haar armen geheven iets aan haar kapsel schikt. De andere keer leest zij liggend en steunend op haar ellebogen een boek, terwijl haar onderlichaam een kwartslag naar opzij is gedraaid. Toch maken deze geforceerde poses steeds een gracieuze indruk. Kuis ligt er een draperie over billen en dijen, en van de borsten vangt men slechts een glimpje van de zijkant op. Het hoofd van het model is afgewend, soms is een stukje profiel te zien.

Fotografische naaktstudies zoals deze stonden bekend als 'académies'. Ze waren in de regel bedoeld als studiemateriaal voor kunstenaars en academiestudenten. Al spoedig na de uitvinding van de fotografie in 1839 was het idee ontstaan dat deze nieuwe techniek kunstenaars behulpzaam kon zijn bij de uitbeelding van het menselijk lichaam op doek. Vóór die tijd vervulde vooral de lithografie een rol op dat gebied, en ook daarin had de negentiende eeuw grote ontwikkelingen laten zien, omdat het door nieuwe druktechnieken tussen 1820 en 1860 mogelijk werd om afbeeldingen – uiteenlopend van kunstreproducties tot 'populaire plaatjes' – goed en goedkoop te vermenigvuldigen.

Sinds 1851, toen door technische ontwikkelingen de belichtingstijd zo bekort was dat men levende wezens goed kon fotograferen, en het bovendien

mogelijk was geworden om afdrukken op papier te maken, werd de markt overspoeld met deze 'academische naaktstudies', die voor de publieke verkoop werden geregistreerd met omschrijvingen als: 'femmes nues et drapées légèrement dans les attitudes diverses – pour servir aux artistes d'académie et d'étude'. Vaak was het echter zo dat onder het mom van kunstenaarsmateriaal soft porno verkocht werd aan een veel bredere klantenkring dan de kunstenaars en academiestudenten waarvoor de studies zogenaamd bestemd waren.

Was het lithografisch studiemateriaal altijd voor een even groot deel gewijd geweest aan de studie van het mannelijk figuur, de fotografische 'académies' werden bijna geheel gedomineerd door vrouwelijke naakten, waardoor hun erotische intentie wordt verraden. Sommige fotostudio's produceerden naast hun reguliere werk ook rechtstreeks pornografie, die vervolgens clandestien onder de toonbank of op straat verkocht werd door bijvoorbeeld colporteurs, onder wie vrouwen die de waar onder hun hoepelrokken verborgen.¹ Dit ruim verkrijgbare pornografische materiaal wist kunstenaars ook wel te inspireren. Het in 1866 door Gustave Courbet geschilderde doek *L'Origine du Monde*, een vrijmoedige uitbeelding van een vagina in close-up, is naar alle waarschijnlijkheid naar zo'n pornografische foto geschilderd. Veel van dergelijke foto's zijn in elk geval naderhand in Courbets atelier aangetroffen.

Alophe daarentegen had geen erotische intenties met *La sortie du bain*. De bijna geheel verborgen borsten, het afgewende gelaat van het model (in tegenstelling tot de frontale blik en vreugdeloze glimlach die modellen in pornografische opnamen karakteriseert), de kuise verhulling van de schaamstreek en de klassieke gratie van de poses, met de nadruk op het ingewikkeld verkorte perspectief



Composé et Photographié sur nature, par M. Aleph

L'Echo.

van de benen, duiden allemaal op meer artistieke bedoelingen. De foto's zijn afgedrukt als ovaal met een zwarte rand, als een vignet, waardoor de aandacht nog meer naar het centrum van de foto wordt getrokken. *La sortie du bain* was misschien wel bedoeld als zelfstandig kunstwerk, niet als een commerciële 'académie'. Want de voormalig lithograaf en 'artiste manqué' Alexandre Menut, die werkte onder het pseudoniem Alophe, was van mening dat een fotograaf tot op zekere hoogte een kunstenaar is. Hij schaarde zich onder diegenen die vonden dat het kunstzinnige van fotografie gelegen was in de manier waarop men het model liet poseren, de keuze van de belichting, en in de harmonie die werd bereikt tussen het karakter van het geportretteerde en het uiteindelijke portret. Alophe publiceerde zelfs een handleiding, waarin hij omschreef hoe een fotograaf met gerichte manipulatie in zijn studio een dergelijke artistiekeit zou kunnen bereiken. Zijn *Le passé, le présent et l'avenir de la photographie* verscheen in Parijs in 1861, hetzelfde jaar dat *La sortie du bain* werd gemaakt. Als blijk van zijn artistieke intenties mag tot slot gelden dat Alophe zelf regelmatig op de Parijse Salons exposeerde.²

Het geval Alophe laat diverse aspecten zien van de verhouding tussen fotografie en beeldende kunst in de negentiende eeuw. Die beide disciplines raakten elkaar, maar ze verschilden nog meer. Alophe zag de fotografie als een 'art', zoals blijkt uit zijn brief van 15 maart 1856 aan Nadar, die bekendheid had verkregen als fotograaf, maar ook als lithograaf, karikaturist en ballonvaarder. Alophe vroeg hem om lessen in de fotografie en hij schreef: 'U bent volgens mij de enige die aan deze kunst juist de richting zou kunnen geven die er voor de toekomst een serieuze en kostbare aangelegenheid van zal maken'.³

De verschillende functies waar de fotografie zich voor leende, onder meer op documentair, reproducerend, technisch en kunstzinnig gebied, hebben in de afgelopen anderhalve eeuw geleid tot een wisselende waardering voor het medium, en niet altijd is de fotografie door (kunst)historici met evenveel aandacht gevolgd. We weten bijvoorbeeld

veel over Courbets *L'Origine du Monde*. We weten voor wie het bestemd was (Khalil Bey), wie het achtereenvolgens in bezit had (onder wie de psychoanalyticus Jacques Lacan), waar het gehangen heeft (meestal achter een gordijntje), en waar het zich nu bevindt (in Musée d'Orsay te Parijs). Er zijn talloze studies – en zelfs een aantal romans – aan het doek gewijd. Maar van de 'pictobiografie' van Alophe's *La sortie du bain* weten we zo goed als niets. Het enige is het vermoeden waar de opname gemaakt is, omdat bekend is dat Alophe van 1857 tot 1871 het voormalig atelier huurde van Gustave Le Gray aan de Boulevard des Capucines nr. 35, in het gebouw waar ook Nadar zijn studio had. Maar voor wie was de serie bestemd? Wie heeft de opnamen achtereenvolgens in bezit gehad? Hadden de foto's wel of geen commerciële bestemming? Hoe was de waardering van Alophe's werk in zijn eigen tijd? Werden de foto's ooit geëxposeerd, of waren ze jarenlang in privé-bezit verborgen? En hoe kwam de serie dan uiteindelijk in handen van handelaars en verzamelaars terecht?

Ondanks alle onderlinge verschillen waren fotografie en schilderkunst in de negentiende eeuw nauw met elkaar verbonden en het is niet overdreven te stellen dat zij zelfs strijd met elkaar hebben geleverd. Dat de schilderkunst, met zijn glorieuze geschiedenis en zijn over de eeuwen geperfectioneerde en steeds weer vernieuwde artistieke idealen zijn bestaansrecht niet heeft hoeven opgeven ten gunste van de nieuw opkomende fotografie, dat is genoegzaam bekend. Maar wie zich nader verdiept in de onderlinge verhouding tussen schilderkunst en fotografie rond het midden van de negentiende eeuw, raakt gefascineerd door de rivaliteit tussen beide. Wat had die jonge negentiende-eeuwse fotografie, in haar concurrentie met de gevestigde schilderkunst, precies te bieden? Om die vraag te kunnen beantwoorden, moeten we eerst in het kort naar de ontstaansgeschiedenis van de fotografie kijken.

Een nieuwe techniek

Men kan strijden over de vraag of de fotografie, zoals door velen wordt beweerd, inderdaad een

Franse uitvinding was. In Parijs werd weliswaar als eerste in 1839 het principe van daguerreotypie bekendgemaakt, uitgevonden door de Fransman Louis-Jacques-Mandé Daguerre, die al een zekere reputatie genoot als schilder, uitvinder van panorama's met illusionistische effecten, en decorontwerper voor de Parijse opera. Daguerre, die al in 1823 met zijn fotografische experimenten was begonnen, maakte in die tijd grote diorama's, een populair negentiende-eeuws vermaak, waarin gebruik gemaakt werd van *trompe l'oeil*-effecten. Hiervoor paste Daguerre hoogstwaarschijnlijk de camera obscura toe, en later ook ongefixeerde fotografische projecties, om de meest naturalistische weergave van toon en contouren te bereiken.

Maar tegelijkertijd werkte in het Engelse Wiltshire de gentleman William Henry Fox Talbot op zijn voorvaderlijk landgoed Lacock Abbey aan een ander fotografisch procédé. Zijn vroegste afdrukken waren gemaakt door zonlicht te projecteren via de buis van een microscoop. In zijn notitieboekje schreef hij: 'It was only when I had succeeded in fixing the images of the solar microscope by means of a peculiarly sensitive paper, there appeared no longer any doubt that an analogous process would succeed in copying the object of external nature.'⁴ Ook Fox Talbot, die – zoals een gentleman in die tijd betaamde – in 1833 aan de oevers van het Comomeer stond te schetsen, maakte gebruik van zijn camera obscura, die bestond uit een dichte doos met aan één kant een lens die via een hellend spiegelkje een beeld op een glazen scherm projecteert. Men kon het beeld overtrekken door papier op het scherm te leggen, met meestal nogal teleurstellend resultaat. Daar aan het Comomeer kreeg Talbot het idee dat alle betoverende nuances van het oorspronkelijke beeld misschien vanzelf gefixeerd zouden kunnen worden als het papier behandeld werd met een lichtgevoelige laag van zout en zilver: het concept dat aan de basis van zijn uitvinding zou staan. Het vroegste cameranegatief dat van Fox Talbot bewaard is gebleven, dateert van 1835.

In de drie jaren die daarop volgden, besteedde Fox Talbot zijn aandacht hoofdzakelijk aan andere zaken, en hij zal dat betreurd hebben toen hem in

1839 het nieuws bereikte van Daguerre's ontdekking, die zoveel op zijn eigen uitvinding leek. Toch waren de twee fotografische processen heel verschillend. De 'daguerreotypieën' waren directe posities op koperplaat met een dun zilverlaagje dat lichtgevoelig was gemaakt met jodiumdamp en ze werden gemaakt in een camera obscura. Fox Talbot daarentegen werkte met lichtgevoelig papier en van hem kwam de ontdekking van het negatief: 'If the picture so obtained is *first preserved* so as to bear sunshine, it may be afterwards employed as an object to be copied,' schreef hij, 'and by means of this second process the lights and shadows are brought back to their original disposition.'⁵ In 1841 vroeg hij patent aan op zijn vinding, die hij 'kalotypie' noemde.

Noch de daguerreotypie, noch de kalotypie werden commercieel ooit succesvol. De kosten voor het maken van een opname waren hoog en ieder product vereiste veel individuele manipulatie. Louis-Désiré Blanquart-Evrard – een stoffenverkooper uit Lille met interesse voor chemie – slaagde erin de techniek van de kalotypie te standaardiseren en te vervolmaken, maar massaproductie van foto's werd pas mogelijk nadat de Engelsman Frederick Scott Archer in 1851 de zogenaamde 'natte collodiumplaat' uitvond, een techniek waarbij een glasplaat met een siroopachtige emulsie werd geprepareerd en 'nat' de camera inging. Ondanks de vele handelingen die met grote vaardigheid verricht moesten worden om een reeks chemische processen tot stand te brengen, en de zware, onhandelbare materialen die erbij nodig waren, werd de techniek zeer populair vanwege het prachtige resultaat dat ermee verkregen werd. Met een korte belichtingstijd bereikte men een goed contrast en subtiele verschillen in toon. Het publiek kreeg goede kwaliteit voor een redelijke prijs.

De techniek van natte collodium leverde scherpe afdrukken op, die een heel andere invulling gaven aan het begrip 'naar de natuur', wat de status van de fotografie ingrijpend veranderde. Als techniek was de daguerreotypie vooral geschikt geweest voor portretten die in familiebezit als kleinood gekoesterd werden, en de vroege kalo-

typieën waren eigenlijk nog het meest vergelijkbaar geweest met de getekende schets. Ook bij de kalotypie trad er een korreligheid op en een gebrek aan contrast wat aan het geheel een effect van vluchtigheid gaf.

Maar nu werd het door de korte belichtingstijd mogelijk om andere onderwerpen te kiezen dan voorheen, hetgeen fotografen nieuwe praktische en artistieke mogelijkheden bood. Vele fotografen verlieten hun studio om te gaan reizen. Onder hen waren bekende fotografen als de gebroeders Bisson, en iemand als Félix Jacques Antoine Moulin, die in 1851 samen met zijn vrouw als daguerreotypist een studio had opgezet en zichzelf had geregistreerd als specialist in naakten en 'académies'. Hij werd overigens in datzelfde jaar al gearresteerd voor bezit en verkoop van 'obscene voorwerpen,' waarvoor hij een maand in de gevangenis moest zitten en een boete van 100 francs kreeg opgelegd. Niet van zijn stuk gebracht bleef Moulin zich de daarop volgende jaren specialiseren in 'artistieke studies van vrouwelijk naakt'. Daarnaast fotografeerde hij onder meer 'Noord-Afrikanen', portretten, geësceneerde genretaferreeltjes en kopieën van gravures en kunstwerken, zoals blijkt uit de lijst van afbeeldingen die hij in de jaren vijftig van de negentiende eeuw voor de openbare verkoop registreerde. Die verplichte wettelijke registratie van foto's voor de openbare verkoop was in 1851 in de Bibliothèque Nationale te Parijs ingevoerd, omdat de foto's door hun technische volmaaktheid vergelijkbaar waren geworden met de gedrukte reproducties (zoals etsen en gravures) die van oudsher al tot de kunst werden gerekend. De registratie bracht de fotografie in dat opzicht op gelijke voet met schilderkunst, lithografie en grafiek, en verleende aan fotografen auteursrechtelijke bescherming.

Tussen 1856 en 1858 reisde Moulin naar Algerije voor het Ministerie van Oorlog, samen met Achille Quinet, met wie hij eerder had samengewerkt aan zijn naaktstudies. De opnamen die hij in Algerije maakte, werden in 1859 geëxposeerd in de tentoonstelling van de Société Française de Photographie (SFP), die in 1855 was opgericht. In 1862 kreeg hij



op een tentoonstelling die in Londen werd gehouden nog een eervolle vermelding voor deze foto's.⁶

Vanwege de wonderen van de nieuwe techniek, en door het feit dat veel fotografen voormalige schilders waren die een artistieke inhoud gaven aan hun nieuwe beroep, verschoof de positie van de fotografie van een hoofdzakelijke technisch vak en een commerciële industrie onherroepelijk naar een nieuwe status, die evenwel nog altijd hevig bediscussieerd werd. Hoe zou een techniek, zo protesteerden sceptici – zoals de schilders Henri Delaborde en Jean-Dominique Ingres – die het moet hebben van puur mechanische en chemische processen ooit ware kunst kunnen voortbrengen?⁷

Adolphe Braun
Bloemstillevens, 1854
albuminedruk, 18 x 23 cm
coll. Ton Peek, Utrecht

Kritiek

Toch vond fotografie al in de jaren vijftig voor het eerst een plek in tentoonstellingen van kunsten in plaats van wetenschappen. De voormalig stoffenontwerper Adolphe Braun won op de Exposition Universelle van 1855 in Parijs een gouden medaille voor een collectie bloemstudies die hij gefotografeerd had om als basismateriaal te dienen voor kunstenaars die decoratieve bloemmotieven ontwierpen. Zijn bloemstillevens wekten bewondering voor hun sensuele stofuitdrukking, de zachte tonen die de ontbrekende kleuren opriepen, en het spel van reflecties op glimmende of juist matte oppervlakken. 'De meest kwetsbare voorwerpen, de fijnste dingen worden geportretteerd met een scherpste, een zuiverheid en een wiskundige precisie die men nimmer tevoren in de kunst heeft aangetroffen,' vermeldde het juryrapport.⁸

In 1859 werd fotografie in de Salon des Beaux Arts tentoongesteld, maar nog wel gescheiden van de beeldende kunst, in een aparte ruimte die via een eigen ingang te bereiken was. Kennelijk had de revolutionaire, nieuwe techniek inmiddels voldoende krediet opgebouwd om zich niet langer de deur te laten wijzen door de wereld van de kunst. Maar dat wilde nog allerminst zeggen dat de fotografie daarmee door diezelfde kunstwereld ook ten volle aanvaard werd.

Over de Salon van 1859 werd door veel journalisten en kunstcritici geschreven, onder wie door de dichter en prozaïst Charles Baudelaire, wiens kunstkritieken in kranten en tijdschriften verschenen en die kan worden beschouwd als de meest uitgesproken vertegenwoordiger van de critici die de fotografie als kunst verwerpen. Onder de titel *De Salon van 1859* schreef Baudelaire vier beschouwingen in de *Revue Française*, op 10 en 20 juni en op 1 en 20 juli 1859. In zijn kritieken legde hij er de nadruk op dat de verbeeldingskracht voor hem ten grondslag ligt aan elke artistieke daad. Met de romantische schilder Delacroix is Baudelaire van mening dat 'de natuur niet meer is dan een woordenboek'. En: 'De schilders die naar hun verbeelding luisteren, zoeken in hun woordenboek die elementen op die passen bij hun idee;

bovendien geven ze die door ze kunstig te schikken een geheel nieuw aanzien.' Dus: 'Zij die geen verbeeldingskracht hebben, kopiëren het woordenboek.' Baudelaire nam hiermee stelling tegen de realistische stroming in de beeldende kunst in het algemeen en tegen een artistieke waardering van de fotografie in het bijzonder. In het onderdeel 'Het moderne publiek en de fotografie' schreef hij: 'Een uitsluitende voorliefde voor het Ware [...] onderdrukt en verstikt hier de voorliefde voor het Schone. Waar alleen het Schone te zien zou moeten zijn [...], zoekt ons publiek alleen het Ware.'

Het is dus in het bijzonder de fotografie, zoals die haar intrede in de beeldende kunst deed, die het bij Baudelaire moet ontgelden: 'Een wrekende God heeft de beden van de massa verhoord. Daguerre was zijn Heiland. En toen zei die massa bij zichzelf: 'Aangezien de fotografie ons alle wenselijke waarborgen geeft ten aanzien van de waarheidsgetrouwheid (dat geloven die stommelingen!), is kunst fotografie.' Baudelaire zag zelfs een samenzwering: 'Daar de fotografische industrie een toevluchtsoord was voor alle schilders die mislukt waren, te weinig begaafd of te lui om hun studie af te maken, had deze zich alom verbreidende bevlieging niet alleen het karakter van verblindende en stompzinigheid, maar tevens de smaak van wraak.'

De fotografische industrie was volgens Baudelaire de meest dodelijke vijand van de beeldende kunst. Fotografie zou moeten terugkeren naar 'haar echte taak, namelijk de dienaar van de kunsten en wetenschappen zijn, en wel een zeer nederige dienaar, zoals de boekdrukkunst en de stenografie, die de literatuur noch hebben voortgebracht, noch vervangen.'⁹

Maar al deze even welluidende als gezaghebbende bezwaren tegen de opkomst van de fotografie mochten niet baten. Ondanks de afkeuring van Baudelaire en zijn geestverwanten werd de fotografie in nauwelijks twintig jaar tijd wel degelijk een onuitwisbaar onderdeel van de kunstwereld. En deze jongste tak van kunst zou zijn greep op het moderne leven niet meer loslaten.

Edouard Baldus,
*Librairie impériale du
Louvre*, 1856-1857
zoutdruk, 43 x 34 cm
coll. Ton Peek, Utrecht

Fotografie als symbool van vooruitgang

De fase waarin de fotografie zijn plaats definitief veroverde viel samen met de jaren van het Tweede Franse Keizerrijk, van 1852 tot 1870. Onder keizer Napoleon III werd Frankrijk in hoog tempo geïndustrialiseerd. Fotografie was maar één onderdeel van de – zoals Baudelaire het noemde – ‘grote industriële waanzin’. En hoewel de fotografie behulpzaam had kunnen zijn bij de verspreiding van Republikeinse ideeën – zoals Victor Hugo vanuit ballingschap opmerkte – deed het medium het tegenovergestelde. Fotografie stimuleerde de persoonlijke consumptie, het slechte regionale en klassenverschillen, verbond de ervaringen van mensen en plaatsen met elkaar en symboliseerde de triomf van de technologische vooruitgang.¹⁰

Hoewel de keizer zich nooit over fotografie heeft uitgelaten, kan uit commentaren van leden van zijn familie en hofhouding worden afgeleid dat fotografie tijdens zijn regeringsperiode werd omarmd als een modern en machtig middel om informatie vast te leggen en te verspreiden. De keizerlijke familie verzamelde portretten en albums en liet zichzelf veelvuldig portretteren. Het volk kon die portretten op ‘carte de visite’-formaat aanschaffen. De keizerlijke woonvertrekken waren met foto's gedecoreerd. In een inventarislijst van het Château de Compiègne worden grote foto's vermeld – van het formaat 44 bij 34 centimeter – met als onderwerpen het nieuwe Louvre, de Notre-Dame, het Panthéon, de Arc de Triomphe, de Tour St.-Jacques en andere beroemde Parijse monumenten, die in de salons en slaapkamers van de diverse appartementen hingen. Deze foto's waren naar alle waarschijnlijkheid van de hand van de Parijse fotografen Edouard Baldus en de gebroeders Bisson, die in architectuurfotografie gespecialiseerd waren.¹¹

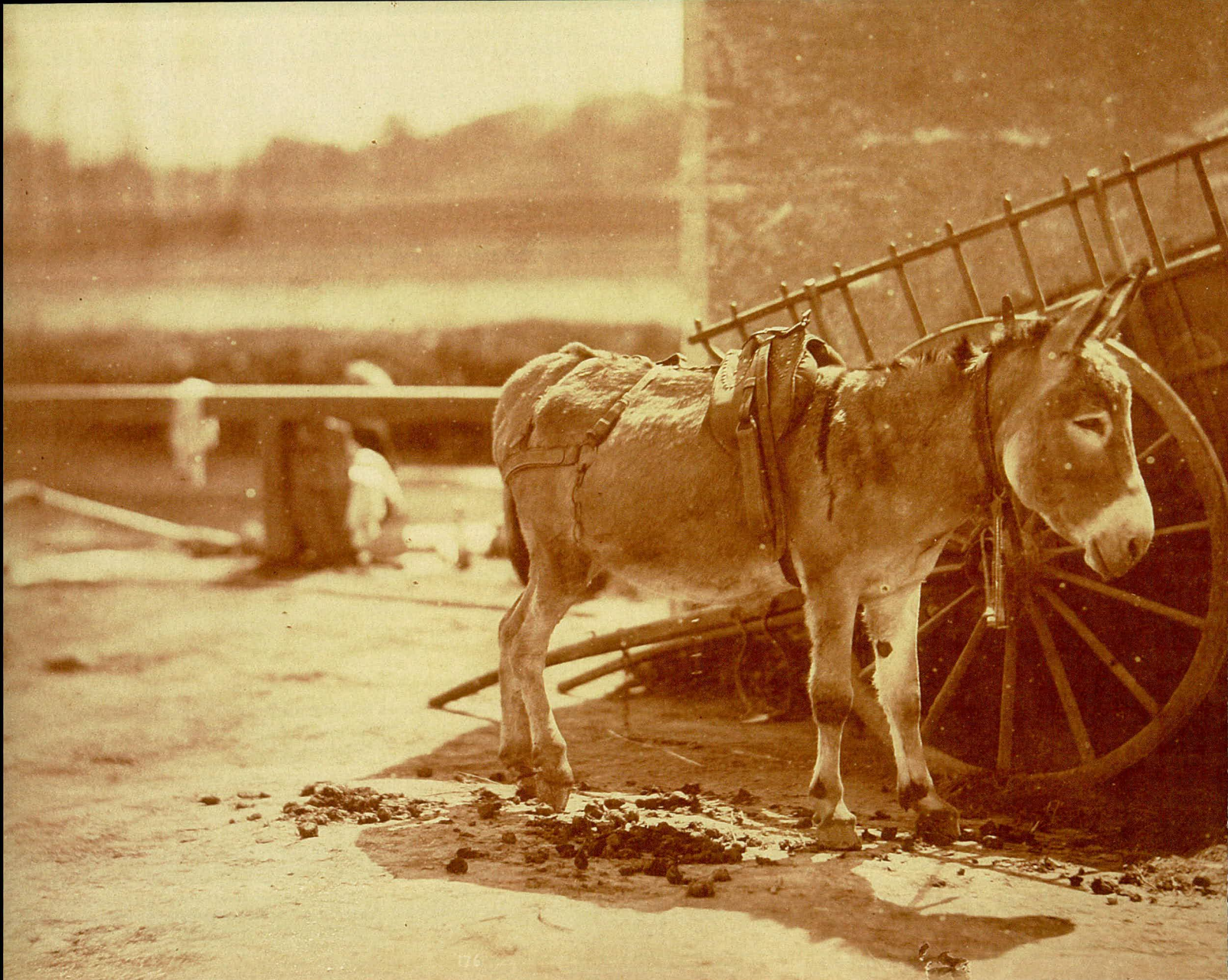
Edouard-Denis Baldus was een van oorsprong Pruisische schilder die destijds naar Frankrijk was gekomen om zich verder in zijn vak te bekwamen. Hij exposeerde diverse malen in de Parijse Salons. Maar in 1848 leerde hij tevens fotograferen, waarna hij zijn betaalde registratie in het adresboek van dat jaar – de voorloper van de ‘pages jaunes’ – ver-

anderde van ‘schilder’ in ‘fotograaf’. Een jaar later had hij al tien mensen in dienst.¹²

De carrière van Baldus laat zien welke nieuwe taken aan de fotografie toebedeeld werden, waardoor er een nieuw vakgebied en een nieuwe beeldtaal ontstond die exclusief was voor de fotografie. In 1849 maakte Baldus een fotografiereis door het Zuiden van Frankrijk, waarbij hij opnamen maakte van geografische onderwerpen. Deze ervaring maakte hem bij uitstek geschikt voor participatie in de ‘Mission Héliographique’ die in 1851 werd ingesteld op advies van de Commissie van Historische Monumenten van het Franse Ministerie van Binnenlandse Zaken. Aan de hand van een tevoren vastgestelde lijst werden de fotografen eropuit gestuurd om in verschillende delen van Frankrijk historische gebouwen te fotograferen die net gerestaureerd werden of die op de nominatie stonden om gerestaureerd te worden. Veel aandacht ging uit naar monumenten uit de Middeleeuwen. De fotografen die aan de Mission Héliographique deelnamen, hadden allen een reputatie als technische meesters en ze gebruikten de techniek van de kalotypie. Naast Baldus waren dat Hippolyte Bayard, Henri Le Secq, Gustave Le Gray en Mestral. Tijdens zijn reis door Fontainebleau, de Bourgogne, de Lyonnais en de Dauphiné tot en met de Provence maakte Baldus ongeveer honderd opnamen. Bij terugkeer van de fotografen werden de opnamen door de dienst direct gearchiveerd, in plaats van gepubliceerd, hetgeen als zeer teleurstellend werd ervaren. Toch was het een eerste erkenning van het feit dat fotografie als medium bepaalde kwaliteiten had die de tekenkunst op dit gebied overtroffen. De Franse overheid en in hun kielzog grote particuliere instellingen zouden in de daaropvolgende jaren met steeds meer enthousiasme gebruik maken van de fotografie voor het vastleggen van hun projecten.

Baldus werd in 1852 door Achille Fould (‘Ministre d’Etat et de la Maison de l’Empereur’) ingehuurd om vast te leggen hoe het Paleis van de Tuilerieën met het Louvre verbonden werd. Ter gelegenheid van het nieuwe Louvre maakte Baldus in 1857 een album in vier delen van de





sculpturale details, de deurpartijen, de nieuwe vleugels en het binnenhof. Nog tot 1861 bleef hij de uitbreiding en de reconstructie van het Louvre fotograferen.¹³

Baldus was een estheet en de manier waarop hij landschappen, historische gebouwen, rotsen, perspectieven en natuurlijke elementen vastlegde, werd door andere fotografen geprezen. In 1855 maakte Baldus in opdracht van de Compagnie du Chemin du Fer du Nord een album met foto's van de nieuwe stations en spoorlijnen die recentelijk aan de spoorwegen waren toegevoegd. En in 1856

legde hij in opdracht van de overheid de overstroming van de Rhône in dertig kalotypieën vast.

Zo kreeg de industriële vooruitgang haar eerste artistieke aandacht van de fotografie. Voor de weergave van nieuwe perspectieven op industriële producten en stalen constructies werd door de fotografie een nieuwe modernistische beeldtaal uitgevonden, die van grote invloed is geweest op de perceptie van het publiek. Die unieke 'fotografische blik' was zijn tijd zelfs verre vooruit, als een voorafschaduw van de modernistische blik van latere kunstschilders en grafici.

Baldus zelf ging ondertussen in 1887 bankroet. Hoewel zijn studio veel werk verkocht dat nu nog steeds gewaardeerd wordt om zijn schoonheid en originaliteit, ging hij ten onder aan de kosten van zijn sterk gegroeide bedrijf en de daarvoor aan hem verstrekte kredieten.¹⁴ Ook in dat praktische opzicht stelde het leiden van een commerciële fotografiestudio meer industriële eisen dan het runnen van een schildersateliers. Toch bracht de rivaliteit tussen de fotografie en de schilderkunst deze twee visuele disciplines steeds meer in elkaars vaarwater.

Fotografie en schilderkunst

Ter gelegenheid van het honderdjarig bestaan van de fotografie in 1939 hield de Franse dichter Paul Valéry (1871-1945) een voordracht waarin hij een 'snapshot' van de negentiende eeuw gaf en uitlegde wat de fotografie voor de kunsten – zowel de beeldende kunsten als de letteren – betekend heeft: 'We weten allemaal dat tekenen, schilderen en de nabootsende kunsten als geheel erin slaagden om gebruik te maken van die macht van de gevoelige plaat om vormen ogenblikkelijk vast te leggen. Zodra het proces van fixatie het mogelijk maakte om, in alle rust, bewegende wezens te bestuderen, kwam er direct een groot aantal foutieve waarnemingen aan het licht. [...] Dank zij de fotografie leerde het oog zich voor te bereiden op wat het gaat zien, en het vervolgens te zien; en het leerde af om dingen te zien die helemaal niet bestaan, dingen die het tot dan toe toch zo duidelijk had waargenomen.'

Vóór de uitvinding van de fotografie was het mode in de literatuur om zoveel mogelijk te beschrijven, vervolgt Valéry, en in de romantische sensibele van die jaren vond men een geheel eigen Oriënt en Middeleeuwen uit: 'En toen kwam Daguerre. De fotografische blik ontstond, die zich met een vreemdsoortige snelheid over de wereld verspreidde. Men werd getuige van een totale herziening van alle waarden van visuele kennis. De wijze van kijken begint te veranderen, hoewel het eigen gedrag nog verzet biedt tegen deze noviteit, die vanuit het laboratorium rechtstreeks oversloeg naar de praktijk en nieuwe, nog nooit vertoonde

behoefte en gewoonten in het alledaagse leven introduceert. Nu zou iedereen zijn eigen portret hebben, iets dat ooit een gunst was voor de enkeling.' 'Met de komst van de fotografie,' aldus Valéry, 'en in het voetspoor van Balzac, deed het realisme zijn intrede in onze literatuur. Het romantische beeld van mensen en dingen verliest geleidelijk zijn betovering. Het decor toont zijn ware aard: doek of bordpapier.'¹⁵

De invloed van fotografie deed zich niet alleen voor op nieuwe terreinen, zoals openbare werken, stedelijke vernieuwing en industriële vooruitgang, maar liet zich ook gelden op gebieden die al eeuwenlang tot het exclusieve domein van schilders behoorden. Zo werd de rivaliteit tussen fotografie en schilderkunst pas werkelijk op de spits gedreven. Neem het oeroude Forêt de Fontainebleau, in die tijd het domein van een groep schilders die bekend staat als 'l'École de Barbizon', waartoe onder andere de schilders Jean-Baptiste Corot, Jean-François Millet en Théodore Rousseau behoorden. De eerste fotograaf die zich rond 1850 met zijn driepoot in het bos waagde, was Gustave Le Gray. Voor hem werd dit bos, tot dan toe een exclusieve natuurstudio voor schilders, als 'een immense donkere kamer', in de woorden van Bernard Marbot, conservator van de Bibliothèque Nationale. Andere fotografen volgden in Le Grays voetsporen, zoals Georges Balagny, Charles Famin, Henri Langerock en een decennium later Achille Quinet.

De foto's die Le Gray van Fontainebleau maakte, hingen op de Salon van 1859 en werden waarderend becommentarieerd. Aaron Scharf wijst er in zijn boek *Art and Photography* op dat de onderwerpen waarop de landschapsfotografen in Fontainebleau hun objectief richtten - en die op dat moment in het geheel niet gangbaar waren in de traditionale landschapschilderkunst - in de jaren vijftig van de negentiende eeuw opeens tegelijkertijd opduiken in de schilderijen van Diaz, Rousseau and Courbet.

Schilders deden hun voordeel met de nieuwe perspectieven op de werkelijkheid, en de nieuwe manieren van weergave die de fotografische blik hun bood. De foto's sneden de werkelijkheid uit op

Achille Quinet
Etude d'après nature.
Fontainebleau no. 176, 1870
albuminedruk, 18 x 23 cm
coll. Ton Peek, Utrecht

een manier die de schilders met het blote oog zelf niet zo konden waarnemen, maar waar ze gretig gebruik van maakten voor hun eigen schilderkunstige visies.

Maar niet alleen beïnvloedde aldus de fotografie de schilderkunst, de fotografie beconcurrerde diezelfde schilderkunst ook. De portretschilderkunst werd als eerste door de opkomst van de daguerreotypie in haar bestaansrecht geraakt, op de voet gevolgd door de landschapschilderkunst, zodra het eenvoudiger werd om buiten te fotograferen. Het stadse realisme van de impressionisten vond een parallel in de snapshots van de jaren zestig en zeventig. En in de jaren tachtig van de negentiende eeuw openden zich ontelbare mogelijkheden voor de fotografie om verder terrein op de kunst te veroveren door de komst van de Kodak-camera's, de algemene popularisering van de fotografie en niet in de laatste plaats door de vele inventieve, vernieuwende en verrassende wendingen die fotografen aan hun medium gaven, in een poging om hun medium te exploreren, te verbreiden en de kunstzinnige status ervan te verhogen. Op deze manieren slaagde de fotografie erin om niet alleen in artistiek, maar ook in maatschappelijk opzicht langszij te komen ten aanzien van de schilderkunst en die populair en commercieel gezien zelfs voorbij te streven.

Een volwaardige beeldtaal van het verleden

Wie in onze tijd zijn blik laat gaan over de vroegste voorbeelden van Franse fotografie, verbaast zich misschien over de soms felle polemieken tussen voor- en tegenstanders van de fotografie als nieuwe kunstdiscipline. Of zien wij in die dikwijls verstilde en idyllische taferelen andere dingen dan de tijdgenoten uit de jaren vijftig en zestig van de negentiende eeuw zagen, beïnvloed als wij zijn door het visuele bombardement van honderdvijftig jaar beeldcultuur die intussen over ons is uitgeworpen? Als wij nu bijvoorbeeld de foto's van Fontainebleau bekijken, worden we niet zozeer getroffen door de progressieve kracht van het nieuwe medium als wel door de onwereldse schoonheid die de foto's oproepen, en het feit

Alfred Briquet
Etude d'après nature
"La mare au Diable Forêt de
Fontainebleau", ca. 1865
albuminedruk, 19,5 x 25,4 cm
coll. Ton Peek, Utrecht







dat ons een landschap voor ogen wordt getoverd zoals dat precies is gezien en beschreven door Gustave Flaubert, George Sand en de gebroeders Goncourt. Hoe hadden wij dit anders kunnen beleven dan door de uitvinding van de fotografie? Aldus is de fotografie, meer dan de schilderkunst, in anderhalve eeuw uitgegroeid tot een volwaardige beeldtaal van het verleden.

Dit soort associaties maken deze vroegste foto's tot uitzonderlijke dragers van betekenissen: de gebouwen en landschappen die zij ons tonen, zoals ze dikwijls ook nu nog bezocht kunnen worden, worden tot plaatsen van herinnering en roepen tevens momenten in de tijd tot leven. Misschien schuilt in die dubbele verwijzing (naar plaatsen en tijden die even herkenbaar als onbereikbaar lijken) wel de bijzondere kwaliteit die verzamelaars van deze vroegste negentiende-eeuwse fotografie erin vinden. Tel daarbij op de grote zeldzaamheid van sommige vroege foto's, en de gedrevenheid van de verzamelaar in negentiende-eeuwse foto's laat zich gemakkelijk navoelen.

Die gedrevenheid, die zich zoals iedere verzamelhoede slecht laat rationaliseren, leidt ertoe dat er in onze dagen enorme bedragen worden neergegeld voor opnamen van pioniers als Edouard Baldus of Gustave Le Gray. Op 21 maart 2002 werd bijvoorbeeld een foto van Baldus ('Façade d'un hôtel particulier Parisien, vers 1855') op een veiling van Sotheby's te Parijs afgehamerd op een opbrengst van € 335.750,-. Enkele jaren tevoren, om precies te zijn op 27 oktober 1999, werd op een veiling in Londen maar liefst £ 386.500 neergeteld voor een album met 56 foto's van Le Gray. Dat zijn bedragen die niet slechts getuigen van niets ontziende verzamelhoede, zij illustreren ook hoe na anderhalve eeuw de vroege Franse fotografie zijn positie naast de schilderkunst meer dan ooit weet te handhaven. De fotografie mag dan zijn oorsprong gevonden hebben in de schaduw van onaanzienlijke laboratoria, het esthetische, documentaire, historische en ook het artistieke belang van deze intussen allang niet meer nieuwe kunstvorm lijkt alleen nog maar toe te nemen.

Eugène Atget
Rue de la Corderie, ca. 1910
albuminedruk, 21,5 x 17 cm
coll. Emma van Daalen

NOTEN

- 1 McCauley 1994, pp. 153-167
- 2 McCauley 1994, pp. 15 en 36
- 3 'Vous êtes le seul selon moi qui puisse donner à cet art la bonne direction qui en fera une chose sérieux et précieux pour l'avenir.' McCauley 1994, p. 389
- 4 Ward/Stevenson 1986, p. 12
- 5 Ward/Stevenson 1986, p. 12
- 6 Gegevens over Moulin en de status van de fotografie ontleend aan McCauley 1994, pp. 50, 93, 154, 391.
- 7 Alle oorspronkelijke teksten over deze controverse zijn gebundeld in: A. Rouillé, *La Photographie en France. Textes & Controverses: une Anthologie 1816-1871, Paris 1989*
- 8 'Les plus fins y sont rendus avec une netteté, une pureté et une précision mathématique, inconnue jusqu'à présent dans les arts'. Juryrapport de la Société industrielle de Mulhouse. Frizot 1998, pp. 94, 99, 100
- 9 'Le goût exclusif du Vrai (si noble quand il est limité à ses véritables applications) opprime ici et étouffe le goût du Beau. Où il faudrait ne voir que le Beau (je suppose une belle peinture, et l'on peut aisément deviner celle que je me figure), notre public ne cherche que le Vrai. [...] Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit: « Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés!), l'art, c'est la photographie. [...] Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance. [...] Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. » Ch. Baudelaire 1990, 'Het moderne publiek en de fotografie', pp. 16-22, 113 -114
- 10 McCauley 1994, p. 8
- 11 McCauley 1994, p. 305
- 12 McCauley 1994, p. 4
- 13 McCauley 1994, p. 310
- 14 McCauley 1994, p. 100
- 15 'Nous savons bien que le dessin, la peinture et tous les arts d'imitation ont su tirer profit de la capture immédiate des formes par la plaque sensible. Dès qu'il devint possible, par cette fixation, de considérer à loisir la figure des êtres en mouvement, bien des erreurs d'observation purent être constatées [...] La Photographie accoutuma les yeux à attendre ce qu'ils doivent voir, et donc à le voir; et elle les instruisit à ne pas voir ce qui n'existe pas, et qu'ils voyaient fort bien avant elle.' [...] 'Enfin Daguerre vint. La vision photographique est obtenue, se répand dans le monde avec une étrange rapidité. On assiste à une révision de toutes les valeurs de la connaissance visuelle. La manière de voir commence de changer, cependant que les mœurs elles-mêmes se ressentent de la nouveauté, qui, du laboratoire, passe immédiatement dans la pratique et introduit des besoins et des coutumes inédits dans la vie. Tout le monde aura son portrait, faveur jadis exceptionnelle.' [...] 'Avec la Photographie, et sur les traces de Balzac, le réalisme se prononce dans nos Lettres. La vision romantique des êtres et des choses perd peu à peu sa magie. Le décor montre sa toile ou son carton.' Valéry 1948, p. 365 e.v., pp. 368-369.

Selectie van geraadpleegde literatuur

- G.M. Ackerman, *The life and work of Jean-Léon Gérôme with a catalogue raisonné*, Londen 1986.
- S. Adams, *The Barbizon School and the Origins of Impressionism*, Londen 1994.
- L. d'Albis, M. Assante di Panzillo, M.C. Boucher e.a., *De natuur als atelier. Het Franse landschap van Corot tot Cézanne*, tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum)/Zwolle 2004.
- D. Ashton en D.B. Hare, *Rosa Bonheur. A Life and a Legend*, Londen 1981.
- Ch. Baudelaire, *De Salon van 1850*, vertaling en nawoord Anneke Pijnappel, Amsterdam 1990.
- I. Bauwens-De Jaegere (red.), *Het Franse landschap van Corot tot Monet*, tent.cat. Kortrijk (Groeningeabdij)/Brussel 1993.
- R. Berson, *The new painting: Impressionism 1874-1886. Documentation, Volume I. Reviews*, San Francisco 1996.
- R. Brettell, F. Cachin, C. Frèches-Thory e.a., *The art of Paul Gauguin*, tent.cat. Washington (National Gallery of Art)/Chicago (The Art Institute)/Parijs (Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais) 1988-1989.
- R. Brettell, *Pissarro and Pontoise, the painter in a landscape*, New Haven/Londen 1990.
- A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Londen/New York 1971.
- F. Cachin, *Paul Signac. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Parijs 2000.
- D. Challe en B. Marbot, *Les photographes de Barbizon. La forêt de Fontainebleau*, Parijs 1991.
- G. Cogeval, C. Denis, T. Barruel e.a., *Maurice Denis 1870-1943*, tent.cat. Lyon (Musée des Beaux-Arts)/Keulen (Wallraf-Richartz Museum)/Liverpool (Walker Art Gallery)/Amsterdam (Van Gogh Museum) 1994-1995.
- P. Conishee, S. Faune en J. Strick (red.), *In the light of Italy. Corot and early open-air painting*, tent.cat. Washington (National Gallery of Art)/New Haven/Londen 1996.
- P. ten Doesschate Chu, 'De band van een gemeenschap: pelijk erfgoed. De wisselwerking tussen de Hollandse en Franse landschapschilderkunst in de negentiende eeuw', in: W. Loos, R.J. te Rijdt en M. van Heteren (red.), *Langs velden en wegen. De verbeelding van het landschap in de 18de en 19de eeuw*, tent.cat. Amsterdam (Rijksmuseum)/Blaricum 1997.
- P. ten Doesschate Chu, *Nineteenth-Century European Art*, New Jersey N.Y. 2003.
- D.W. Druick, G. Groom, F. Leeman e.a., *Odilon Redon 1840-1916*, tent.cat. Chicago (Art Institute)/Amsterdam (Van Gogh Museum)/Londen (Royal Academy of Arts) 1994-1995.
- B. Farwell, *The Cult of Images: Baudelaire and the 19th Century Media Explosion*, California 1977.
- F. Frascina, N. Blake, B. Fer e.a., *Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven/Londen 1993.
- M. Frizot (red.), *A New History of Photography*, Keulen 1998 (oorspronkelijke Franse editie Parijs 1994).
- P. Gay, *Pleasure Wars. The Bourgeois Experience. Victoria to Freud*, deel 5. New York/Londen 1998.
- J. Giltay (red.), *De verzameling van de Stichting Willem van der Vorm in het Museum Boymans-van Beuningen*, coll. cat. Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) 1994.
- H. Henkels, 'Cézanne en Van Gogh in het Rijksmuseum voor Moderne Kunst in Amsterdam: de collectie van Cornelis Hoogendijk (1866-1911)', *Bulletin van het Rijksmuseum* 41 (1993) 3-4, pp. 155-295.
- J.F. Heijbroek, E.L. Wout-huysen, *Portret van een kunsthandel. De firma Van Wisselingh en zijn compagnons 1838-heden*, Zwolle/Amsterdam 1999.
- J.F. Heijbroek, E.L. Wout-huysen, *Kunst, Kennis en Commerce. De kunsthandelaar J.H. de Bois 1878-1946*, Amsterdam/Antwerpen 1993.
- J. de Hond, 'Men stelle zich dit betooverende lusthof eens voor'. Het beeld van het sensuele Oosten in Nederland in de negentiende en vroeg-twintigste eeuw', in: J. Schaeps, K. van Ommen en A. Vrolijk (red.), *Oostersche weelde. De Oriënt in westerse kunst en cultuur. Met een keuze uit de verzamelingen van de Leidse Universiteitsbibliotheek*, Leiden 2005.
- G. de Knyff, *Eugène Boudin raconté par lui-même: sa vie, son atelier, son oeuvre*, Parijs 1976.
- F. Leeman en K. Sharp, 'Vroege verzamelaars van Redon in Nederland 1885-1900', *Jong Holland* 10 (1994) 3, pp. 16-28.
- F. Leeman en H. Pennock (red.), *Museum Mesdag. Catalogue of Paintings and Drawings*, coll.cat. Amsterdam (Van Gogh Museum)/Den Haag (Museum Mesdag) 1996.
- R. de Leeuw, *De collectie Europa. Het verzamelen van*

- buitenlandse kunst in Nederland, inaugurele rede Vrije Universiteit, Amsterdam 1995
- G.G. Lemaire (vert. M. Woudt), *Oriëntalisme. Het beeld van het morgenland in de schilderkunst*, Amsterdam 2005 (oorspronkelijke uitgave: *L'univers des Orientalistes*, Paris 2000).
- S. Lévy, *Lettres inédites d'Odilon Redon à Bonger, Jourdain, Viñes...*, Parijs 1987.
- E.A. McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris 1848-1871*, New Haven/Londen 1994.
- V. Merlhès, *Correspondance de Paul Gauguin. Documents, témoignages*, Parijs 1984.
- C.S. Moffett, *The new painting: Impressionism 1874-1886*, tent.cat. San Francisco (The Fine Arts Museum of San Francisco) 1986.
- M. Morris Hambourg, P. Apraxine, M. Daniel e.a., *The Waking Dream. Photography's First Century*, New York 1993.
- L. Nochlin, *Realism*, Harmondsworth 1985 (1e druk 1971).
- A. Ouwerkerk, *Tussen kunst en pubiek. Een beeld van de kunstkritiek in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leiden 2003.
- J. Pissarro en C. Durand-Ruel Snollaerts, *Pissarro: critical catalogue of paintings*, 3 delen, Parijs 2005.
- R. Rapetti, *Le Symbolisme*, Parijs 2005.
- G. Reichwein, E. Bergvelt en F. Wieringa, *Levende Meesters. De schilderijenverzameling van C.J. Fodor 1801-1860*, cat. Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum) 1995.
- J. Rewald, *The History of Impressionism*, New York 1946.
- Ch. Rosen, H. Zerner, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*, Londen/Boston 1984.
- A. Rouillé, *La Photographie en France. Textes & Controverses: une Anthologie, 1816-1871*, Parijs 1989.
- J.H. Rubin, *Courbet*, Londen 1997.
- A. Scharf, *Art and Photography*, Londen/New York 1986 (oorspronkelijke editie Londen 1968).
- B. Schinman Fields, *Jean-François Raffaelli (1850-1924): The naturalist artist*, diss. Columbia University 1979.
- H. Schretlen, *Loving Art. De William & Anna Singer Collectie*, Zwolle 2006.
- J. Sillevius en H. Kraan (red.), *De School van Barbizon. Franse meesters van de negentiende eeuw*, tent. cat. Gent (Museum voor Schone Kunsten)/Den Haag (Gemeentemuseum)/Parijs (Institut Néerlandais) 1985.
- C. Stolwijk, *Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Leiden 1998.
- C. Stolwijk, R. Thomson, *Theo van Gogh 1857-1891. Kunsthandelaar, verzamelaar en broer*, Amsterdam/Zwolle 1999.
- B. Tempel, "Such absurdity can never deserve the name of Art." Impressionism in the Netherlands', *Van Gogh Museum Journal* 1999, Amsterdam/Zwolle 1999, pp. 112-129.
- G.M. Thomas, *Art and ecology in nineteenth-century France. The landscapes of Théodore Rousseau*, Princeton 2000.
- P. Valéry, *Vues*, Parijs 1948.
- K. Varnedoe, *Gustave Cailbotte*, New Haven 1987.
- A. Vergeest, *The French Collection. Nineteenth-century French paintings in Dutch public collections*, Amsterdam 2000.
- A. Vergeest, M. Bosma, M. Blokhuis e.a., *De collectie Van Baaren. De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht 1*, coll.cat. Utrecht (Centraal Museum) 1995.
- A. Vollard, *Recollections of a picture dealer*, Boston 1936.
- J. Ward en S. Stevenson, *Printed Light. The Scientific Art of William Henry Fox Talbot and David Octavius Hill with Robert Adamson*, Edinburgh 1986.
- H.B. Weinberg (red.), *The Art Experience in Late Nineteenth-Century America*, New York/Londen 1976 (oorspronkelijke uitgave: J.C. van Dyke (red.), *Modern French Masters. A Series of Biographical and Critical Reviews by American Artists*, New York 1896).
- D. Wildenstein, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, 5 delen, Lausanne/Parijs 1974-1991.
- D. Wildenstein, *Monet or the triumph of impressionism. Catalogue raisonné, Werkverzeichnis*, 4 delen, Keulen 1996.
- A. Wintermute (red.), *Claude to Corot. The Development of Landscape Painting in France*, tent.cat. New York (Colnaghi)/Seattle 1990.

Ook is dankbaar gebruik gemaakt van de onderzoeksresultaten van de werkgroep 'Buitenlandse eigentijdse kunst in Nederlands particulier bezit in de periode 1850-1920', aan de Vrije Universiteit, Amsterdam, o.l.v. Richard Bionda en Ronald de Leeuw in 1997-1998.

Fotoverantwoording

Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam: pp. 14, 25 onder, 65
Centraal Museum, Utrecht: p. 24 onder
Centraal Museum, Utrecht/Ernst Moritz: omslag, pp. 8, 34, 39, 40, 41, 43, 44, 57, 58, 60, 62, 66, 78, 80, 94
Dordrechts Museum, Dordrecht: p. 25 boven
Groninger Museum, Groningen: p. 26 boven
Groninger Museum, Groningen/John Stoel: p. 53
Kröller-Müller Museum, Otterlo: pp. 27 boven, 92
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam: pp. 55, 61, 73, 76, 80, 82, 85
museumgoudA, Gouda: p. 24 boven
museumgoudA, Gouda/Tom Haartsen: p. 91
Museum Mesdag, Den Haag: pp. 36, 48, 50, 54, 56
RMN/René-Gabriel Ogéda: p. 32 boven
RMN/Hervé Lewandowski: pp. 32 onder, 33 onder, 37
RMN/rechten voorbehouden: p. 33 boven
Rijksmuseum, Amsterdam: pp. 28 boven, 71, 90
Rijksmuseum Twenthe, Enschede, p. 12
Rijksmuseum Twente, Enschede/R. Klein Gotink: p. 75
Rijksprentenkabinet, Amsterdam: p. 11
Singer Laren, Laren (NH): pp. 28 onder, 45
Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Stichting): pp. 26 boven en midden, 86, 88

