

Jan Veth (1864-1925)
en de naturalistische
schilderkunst in Nederland

Door Quirine van der Meer Mohr

3354407

OWGII: Naturalisme

Prof. Dr. Saskia de Bodt

Gastdocent: Herwig Todts (KMSK Antwerpen)

Inhoudsopgave

<i>1. Inleiding</i>	<i>2</i>
<i>2. Een poging tot definiëren</i>	<i>3</i>
<i>3. De ‘Schilders van Tachtig’</i>	<i>4</i>
<i>4. De schilder-criticus Jan Veth</i>	<i>7</i>
<i>5. Kritieken van Veth over het naturalisme</i>	<i>8</i>
<i>6. Het oeuvre van Veth in een naturalistisch kader</i>	<i>11</i>
<i>7. Conclusie</i>	<i>17</i>
<i>8. Literatuur- en Bronnenlijst</i>	<i>18</i>
<i>9. Lijst van afbeelding</i>	<i>20</i>
<i>10. Bijlagen</i>	<i>21</i>

Inleiding

Vanaf 1880 maakte de schilderkunst in Nederland enorme ontwikkelingen door. De Nederlandse kunstenaars aan het einde van de negentiende eeuw stonden open voor nieuwe ideeën en buitenlandse ontwikkelingen. Er is echter één buitenlandse ontwikkeling die weinig invloed heeft gehad op de Hollandse schilderkunst, het naturalisme. Terwijl deze stroming, die zijn oorsprong vindt in Frankrijk, in heel Europa zijn vruchten afwierp, leek Nederland er destijds ongevoelig voor. In 2010 werd in het Van Gogh Museum in Amsterdam een tentoonstelling gehouden over het naturalisme, genaamd *Illusie en werkelijkheid*. Allerlei Europese schilders passeerden hier de revue, maar aan de Nederlandse kunstenaars werd weinig aandacht geschonken. De catalogus van de tentoonstelling besteedt welgeteld vier pagina's aan het naturalisme in Nederland, waarin de conclusie getrokken wordt dat deze stroming zich in Nederland eigenlijk niet heeft gemanifesteerd. Wel zijn er enkele referenties naar het naturalisme te ontdekken bij de schilders die rond 1880 studeerden aan de Rijksacademie in Amsterdam onder leermeester August Allebé (1838-1927) en die bekend zijn geworden als de 'de schilders van Tachtig' of de Amsterdamse School.¹ Uiteindelijk waren het echter andere stromingen die de toon zouden zetten in de Hollandse schilderkunst. Er is wellicht één Hollandse kunstenaar die hierbij buiten bespreking wordt gelaten, de schilder Jan Veth (1864-1925). Hoewel hij in de catalogus kort besproken wordt als de criticus die slecht te spreken is over de naturalistische schilders, wordt hier aan zijn schilderkunst geen aandacht geschonken. Het is echter nu juist die schilderkunst die wellicht de meningen over het naturalisme in Nederland doet veranderen. Een uitgesproken naturalistische schilder kan Veth niet genoemd worden, maar vergeleken met zijn schildersvrienden komt hij toch aardig dicht in de buurt. Wat maakt Jan Veth, als schilder, dan de uitzondering in de Nederlandse schilderkunst aan het einde van de negentiende eeuw, waardoor hij, in tegenstelling tot zijn tijdgenoten, juist wel tot een naturalistische schilderstijl kwam, terwijl hij als kunsthistoricus de kunststopvattingen van zijn tijdgenoten volgde?

¹ G.P. Weisberg, *Illusie en Werkelijkheid. Naturalistische schilderijen, foto's, theater en film, 1875-1918*, tent. cat. Amsterdam (Van Gogh Museum)/ Helsinki (Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery) 2010, pp. 155-159.

Een poging tot definiëren

Gabriel Weisberg, hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Minnesota, heeft in 1992 zijn boek over het naturalisme niet voor niets de titel *Beyond Impressionism* gegeven. Het is een stroming die in de schaduw is gevallen van het bekendere impressionisme, terwijl het echter destijds ook een zeer toonaangevende stroming was in de schilderkunst. Zowel het naturalisme als het impressionisme vindt zijn oorsprong in het realisme van de schilders van Barbizon. Beiden werden bewogen door de onderwerpskeuze van de realisten, door de realistische afkeer van de bourgeoisie en de nadruk op het gewone volk. Voor beiden stond het moderne leven centraal. Qua uitvoering kunnen zij echter ver uiteenlopen. Door de naturalisten werd het alledaagse leven vastgelegd als ware het een foto, vaak ook met behulp van de fotografie. Thema's die zij in hun werk toepasten waren de melancholie van het plattelands- en stadsleven, politieke kwesties en industriële arbeid en ambachten, waarmee zij de impact van de omgeving op het alledaagse leven wilden benadrukken. Hun doel was om door deze voorstellingen de sociale problemen van de moderne maatschappij aan het licht te brengen en deze boodschap over te brengen op de massa. Hun stijl was gebaseerd op een objectieve gestandaardiseerde benadering van feiten, neergezet met een zeer zorgvuldige toets, in tegenstelling tot de grove toets die door de impressionisten werd gehanteerd.² Het is echter zeer lastig in enkele woorden een definitie te kunnen geven van de term naturalisme, zeker wanneer gekeken wordt naar hoe in de negentiende eeuw het begrip werd toegepast. Voor Émile Zola (1840-1902), beschouwd als één van de grondleggers van de naturalistische esthetiek, stond het naturalisme gelijk aan het moderne leven. Destijds was een naturalistische schilder een precieze schilder van het moderne leven, waardoor het begrip naturalisme toen ook de impressionistische schilderkunst kon omvatten.³ Een definitie van het naturalisme biedt dan ook vage contouren. Enerzijds kunnen het naturalisme en impressionisme dicht bij elkaar komen, anderzijds is het vaak ook lastig onderscheid te zien tussen realistische en naturalistische werken.

² Weisberg 2010 (zie noot 1), pp. 13, 49, 60 en 65. G.P. Weisberg, *Beyond Impressionism: the naturalist impulse*, New York 1992, pp. 7-12.

³ Weisberg 2010 (zie noot 1), p. 24. Weisberg noemt het naturalisme in dit kader een 'containerbegrip', wat ontstond naar aanleiding van de publicatie *Le peintre de la vie moderne* van Charles Baudelaire (1821-1867) uit 1863. In deze paper zal ik in eerste instantie vasthouden aan de definitie die door hedendaagse kunsthistorici wordt gehanteerd, hier als eerste gegeven.

De ‘Schilders van Tachtig’

In Nederland voerde in de laatste decennia van de negentiende eeuw een impressionistische schilderstijl de boventoon. Hoewel het naturalisme zich niet zo uitgesproken gemanifesteerd heeft in Nederland als het dat in de rest van Europa deed, kent de Hollandse schilderkunst van het einde van de negentiende eeuw toch ook dezelfde ontwikkelingen als die, die aan het naturalisme vooraf gaan.

Zoals de school van Barbizon van grote invloed is geweest op de ontwikkeling van het naturalisme in Frankrijk, zo wierp het ook zijn vruchten af in Nederland, wat leidde tot de realistische schilderstijl van de Haagse School. De Franse realisten vestigde echter de aandacht op de slechte situatie waarin de arbeidersklasse zich verkeerde, terwijl de Hollanders met hun realisme meer de nadruk wilden leggen op het tonen van de pure waarheid dan op het wekken van dit soort medelijden. Naar de maatstaven die de Franse criticus Théophile Thoré-Bürger (1807-1869) stelde aan het realisme, is de Haagse School uitgesproken realistisch te noemen. Volgens hem voldoet de Haagse School aan ‘*een naturalisme vermengd met menselijkheid*’. Het ideaal lag daarbij niet zozeer besloten in de onderwerpskeuze, als meer in de manier van schilderen, niet zozeer om het ‘wat’, maar om het ‘hoe’. Deze opvatting is veelal bekend geworden als het principe van *l’art pour l’art*, de kunst om de kunst.⁴

Het *l’art pour l’art* ideaal was bepalend voor het feit dat het sociaal geëngageerde naturalisme in Nederland geen voet aan de grond kreeg. Waar het realisme van Gustave Courbet (1819-1877) in Frankrijk wel uit bloeide tot het naturalisme van onder andere Jules Bastien-Lepage (1848-1884), daar werden de realistische werken van Jozef Israëls (1824-1911) een inspiratiebron voor het impressionisme van de kunstenaars van de jongere generatie, de schilders van Tachtig. In eerste instantie traden zij in de voetsporen van de Haagse School en namen zij hun onderwerpskeuze - van het landschap of interieurstukken - over. Zij vonden hun inspiratie uiteindelijk echter ook in andere dingen. Voor deze jongere generatie, zowel beeldende kunstenaars als litteratoren, was kunst gericht op het individualisme en de verrukking van het persoonlijke gevoel. Het *l’art pour l’art* principe werd door hen verder uitgewerkt. Het betekende voor hen een onbevooroordeelde waarneming van de werkelijkheid

⁴ R. de Leeuw, J. Sillevius, C. Dumas (red.), *De Haagse School. Hollandse meesters van de 19^{de} eeuw*, tent. cat. Parijs (Galeries Nationales du Grand Palais)/Londen (Royal Academy of Arts)/Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1983, pp. 33-35. Zie voor de kunstkritiek van Thoré-Bürger over het realisme: L. Venturi, *Histoire de la critique d’art*, Parijs 1969, pp. 243-245. Hoewel hier gesteld wordt dat de Haagse School bij uitstek realistisch te noemen is, zijn velen ook van mening dat met deze schilders het impressionisme in Nederland is ontstaan. Ronald de Leeuw stelt echter in de inleiding van deze tentoonstellingscatalogus dat op het punt van schilderkundige inspiratie de Haagse School nauwelijks raakvlakken heeft gehad met het Franse impressionisme (p. 35).

rondom hen, waarbij het ging om hun persoonlijke stemming hierin. Zo ontwikkelde hun kunst zich tot ‘stemmingskunst’.⁵ De schilders, tezamen met hun schrijvers- en dichtersvrienden, vormden hiermee een Hollandse avant-garde beweging, de Tachtigers. Zij verzetten zich tegen de maatschappelijke en culturele waarden van de bourgeoisie en zagen de miskennis en onbegrip van het volk voor hun kunst als een bewijs van hun artistieke grootheid. Deze houding ten opzichte van het kunstideaal uitte zich ook in de kunstkritieken in deze periode. In het tijdschrift *De Nieuwe Gids*, opgericht in 1885 en spreekbuis geworden van de Tachtigers, werd de gevestigde kunstkritiek van critici als Josephus Alberdingk Thijm (1820-1889) zwaar bekritiseerd en incompetent genoemd. In hun ogen moest kunst niet gemeten worden naar esthetische regels en moraal, maar kon een goed oordeel louter gegeven worden door critici die zelf ook kunstenaar waren. Kunstenaars schiepen hun kunst immers niet voor het publiek of voor de handel, maar voor zichzelf en vakgenoten.⁶ Het waren dan ook naast Jan Veth de kunstenaars Willem Witsen (1860-1923), Maurits van der Valk (1857-1935) en Eduard Karsen (1860-1941) die de kunstkritieken leverden voor *De Nieuwe Gids*. De schilders, schrijvers en dichters rondom *De Nieuwe Gids* vormden een hechte kring van intellectuelen. Zij kwamen veel samen, wisselden ideeën uit, discussieerden over de kunst en leerden zo van elkaar. Er ontstond een belangrijke wisselwerking tussen schilders en schrijvers. De schilders volgden de literatuur en de schrijvers interesseerden zich voor de ontwikkelingen in de beeldende kunst.⁷ Zij vormden tezamen een front tegen de officiële kunst en literatuur in Nederland en zochten aansluiting bij de nieuwe ontwikkelingen die plaatsvonden in het buitenland, met name in Frankrijk.⁸ In de literatuur uitte dit zich in de invloed van het Franse naturalisme. De schrijvers waren zeer geïntrigeerd door de naturalistische stijl van Émile Zola en in *De Nieuwe Gids* was een naturalistische toon dan ook overheersend. Zo waren de schilders dus ongetwijfeld wel bekend met het naturalistische fenomeen in Frankrijk, althans het naturalisme in de literatuur.

Vanuit het *l’art pour l’art* principe is te verklaren dat aan de naturalistische schilderkunst door de Hollandse schilders weinig aandacht werd gegeven. Dit principe stond immers haaks

⁵ R. Bionda, C. Blotkamp (red.), *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895*, Zwolle 1991, p. 25.

⁶ Bionda 1991 (zie noot 5), pp. 12-13.

⁷ C. Blotkamp (red.), *Kunstenaren der Idee. Symbolistische tendenzen in Nederland ca. 1880-1930*, ‘s – Gravenhage 1978, p. 76. Zo heeft de Haarlemse kunstenaar Jacobus van Looy (1855-1930) zich naast schilderen ook zeer veel bezig gehouden met het schrijven van sonnetten voor *De Nieuwe Gids* en zijn de kunstkritieken die Jan Veth voor het tijdschrift leverden haast poëtisch te noemen. Gerard Brom wijst in 1959 ook op de vergaande omgang tussen sommige schilders van de Haagse School en de literaire vernieuwers. G. Brom, *Schilderkunst en literatuur in de negentiende eeuw*, Utrecht 1959, pp. 112-119.

⁸ Blotkamp 1978 (zie noot 7), p. 76.

op de naturalistische nadruk op de sociale boodschap die de naturalisten met hun kunst trachtten over te brengen. In plaats van het naturalisme, zoals in de literatuur, kwamen de Franse invloeden in de schilderkunst dan ook ergens anders tot uiting. De schilders richtten zich op de tentoonstellingen op de Salons in Parijs en zo is een verwantschap te ontdekken tussen hen en de Franse impressionisten. Taferelen uit balletstudio's, schouwburgen en cafés werden vastgelegd en ook de beelden van het drukke leven van de stad, tussen de menigte zelf of vanuit een hoger raam weergegeven, wijzen op de inspiratie die de jonge Amsterdammers vonden in het Franse impressionisme.⁹

Toch is in de periode dat zij nog zoekende waren naar een eigen stijl, verwantschap te ontdekken tussen hun werken en die van het naturalisme. Hoewel niet fotografisch of sociaal beladen, komt het werk uit begin jaren tachtig van de negentiende eeuw wel degelijk overeen met naturalistisch werk qua onderwerpskeuze, met rurale onderwerpen en scènes uit het alledaagse leven van de landarbeider. De schilders waren enthousiast over het werk van Bastien-Lepage. Zo schrijft Willem Witsen zeer lovend over hem, nadat hij zijn werk gezien had op een herdenkingstentoonstelling in 1884.¹⁰ Enkele werken zijn door Witsen dan ook in een zeer naturalistische stijl vervaardigd en tonen grote overeenkomsten met de werken van Bastien-Lepage.¹¹ Ook bij de andere schilders, zoals Jacobus van Looy en Antoon Derkinderen (1859-1925), is een dergelijke gelijkenis met naturalistische schilderkunst te ontdekken. Hoewel zij vanuit de *l'art pour l'art* opvatting ver af stonden van de naturalistische esthetiek, kwamen de 'schilders van Tachtig' in onderwerpskeuze en in de precieze details in hun figuren toch dicht bij een naturalistische stijl. Dit is uiteraard ook te verklaren uit het feit dat het naturalisme zeer dicht tegen het realisme aan kan liggen. Deze manier van schilderen werd echter snel achter hen gelaten en vanaf 1885 tekenden zich steeds sneller uiteenlopende richtingen af in hun kunst.

⁹ Bionda 1991 (zie noot 5), p.16. A.M. Hammacher spreekt in zijn boek over de 'schilders van Tachtig', vanwege deze verwantschap, dan ook van de term Amsterdams impressionisme (A.M. Hammacher, *Amsterdamsche impressionisten en hun kring*, Amsterdam 1941).

¹⁰ 'Maar z'n groote schilderijen, de aardappelen rooisters, de mendiant, de foins, l'amour au village, - Père Jacques!! heerlijk, heerlijk! 't Spijt me zeer dat Israëls gezegd heeft dat ik al te veel naar Bastien gezien had; - ik had heel weinig gezien - maar nu 'k veel gezien heb, zooveel als men van hem zien kan ben ik tot de conclusie gekomen dat - al wou 'k nog zoo graag - m'n werk nooit op het zijne zal lijken. Hij heeft allerlei kwaliteiten'. Brief van Willem Witsen aan Jacobus van Looy, 23 april 1885, Frans Halsmuseum, Haarlem, Van Looyarchief (inv. nr. 1125). Digitaal gepubliceerd op www.dbnl.org.

¹¹ Voorbeelden hiervan zijn het *Jongetje bij Ewijkshoeve* (olieverf op doek en karton, 70,6 x 46 cm, in bruikleen van het RCE in het Witsenhuis, Amsterdam), dat gelijknissen toont met de beroemde *Le Père Jacques* (olieverf op doek, 199 x 181 cm, Milwaukee Art Museum, Milwaukee) en *Hout sprokkelen* (olieverf op doek, 95 x 78,5 cm, in particuliere verzameling), waarin de haast fotografische weergave en de karaktertrekken van de hoofdfiguren zeer doen denken aan Bastien-Lepage. I. de Groot (red.), *Willem Witsen (1860-1923). Schilderijen, tekeningen, prenten, foto's*, Bussum 2003, p. 254-255. Zie voor een naturalistisch werk van Witsen bijlage 1, afb. 1.

Jan Veth neemt in deze ontwikkeling een bijzondere positie in. Hoewel vooral bekend geworden als portretschilder, heeft ook Veth in de beginjaren van zijn loopbaan realistische en naturalistische onderwerpen geschilderd. Als kunstcriticus proclameerde hij het gedachtegoed van zijn tijdgenoten en stond hij volledig achter hun kunstopvatting.

‘Alles kan belangrijk en mooi zijn, maar ook alleen als het dat is door de kunst zelf. [...] Ik geloof heusch dat we het werk van een artist moeten nemen als wat het is en het als kunst moeten beoordelen.’¹²

Als schilder maakte hij dit gedachtegoed echter minder waar. Waar zijn schildersvrienden hun realistische en naturalistische landschappen en volkse taferelen loslieten voor een verdergaande stemmingskunst, liet Veth deze later gaan voor een realistische, haast naturalistische, portretkunst.

De schilder-criticus Jan Veth

Jan Veth werd op 18 mei 1864 in Dordrecht geboren. Zijn eerste tekenlessen kreeg hij van zijn neef Jan Rutten, voordat hij op zestienjarige leeftijd werd toegelaten op de Rijksacademie te Amsterdam, waar hij zijn hechte groep kunstenaarsvrienden heeft leren kennen. Samen met zijn studiegenoten ontplooidde hij tal van culturele activiteiten. Zo werd hij in 1881 secretaris van de in 1880 opgerichte kunstenaarsvereniging Sint Lukas, waar elke week voordrachten en beschouwingen gehouden werden over beeldende kunst. In 1883 werd hij lid van de letterkundige vereniging Flanor.¹³ Ook richtte Veth in 1885 samen met Antoon Derkinderen en Willem Witsen de Nederlandsche Etsclub op, die een belangrijke rol heeft gespeeld in de opkomst en bloei van de grafische kunst in Nederland. Door de vriendschappen die hij bij Flanor aan was gegaan, raakte Veth betrokken bij *De Nieuwe Gids*, waarvoor hij in eerste instantie onder het pseudoniem Henric van Gooyen sonnetten leverde. In het tweede deel van de eerste jaargang publiceerde hij de eerste kunstkritiek in het tijdschrift, onder het

¹² Brief van Jan Veth aan Anna Dirks, 27 april 1886, in: F. Bijl de Vroe, *De schilder Jan Veth, 1864-1925. Chroniqueur van een bewogen tijdperk*, Amsterdam 1987, p. 49.

¹³ Deze vereniging werd door de journalist Frank van der Goes (1859-1939) opgericht om jonge dichters, schrijvers en andere belangstellenden, die streefden naar het *l'art pour l'art* ideaal, te verenigen (M. Kersten, 'De portretkunst van Jan Veth', *Teylers Museum Magazijn* 5 (1987), dl. 1, p.5).

pseudoniem Samuel.¹⁴ Verder gebruikte Veth de pseudoniemen Staphorst, naar de zeventiende-eeuwse schilder Abraham Staphorst (1628/1648-1670/1696) of Staphorstius uit Dordrecht, en G.H.C. Stemming.¹⁵ De rest van zijn leven zou Veth blijven schrijven over kunst. In eerste instantie beschreef hij alleen eigentijdse kunst, later hield hij zich minder bezig met kunstkritieken, maar richtte hij zich meer op de kunstgeschiedenis, met nadruk op de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst. Veth is op 1 juli 1925 overleden in Amsterdam.¹⁶

Kritieken van Veth over het naturalisme

Veth was een criticus die de lezer liever attendeerde op wat hij mooi vond dan wat hem niet beviel. Indien hij toch teleurgesteld was, was zijn kritiek haast altijd opbouwend. Hij kon in zijn kritieken kunstenaars genadeloos karakteriseren, maar legde de nadruk eigenlijk altijd op de mooie dingen en op wat een goede kunstenaar zo goed maakte. Met zijn kritieken was hij toonaangevend en heeft hij veel invloed gehad op de receptie van de eigentijdse kunst door zijn tijdgenoten.¹⁷

Veth heeft vrij weinig geschreven over naturalistische kunst. Grote kritiek geeft hij op een artikel dat Alberdingk Thijm in 1887 heeft geschreven in het weekblad *De Amsterdammer*, waarin hij Bastien-Lepage een colorist noemde.

Bastien Lepage,.... Colorist is die stellig heelemaal niet. Hij zou zich omdraaien in zijn graf als hij dit verwijt kon hooren. En door ons wordt deze schilder waarlijk niet met zoo groote 'opgewondenheid vereerd'. Ik geloof dat de heer Thijm van hem alleen den naam en den reuk van een zeker modernisme kent, anders zou hij hem hier niet bijhalen, en hem stellig nooit in één adem noemen met Millet; - deux noms fort étonnés de se trouver ensemble, zooals de heer Thijm zelf altijd zegt. Wil de heer Thijm

¹⁴ In zijn eerste kunstkritiek gaf Veth een vernietigend oordeel over het niveau van de kunstkritiek die destijds in Nederland heerste. Samuel, 'Schilderkunst', *De Nieuwe Gids* 1 (1885-1886), nr. 2, pp. 323-324.

¹⁵ C. Blotkamp, 'Art Criticism, in *De Nieuwe Gids*', *Simiolus* 5 (1971), dl.1, pp. 129- 130. Met het pseudoniem G.H.C. Stemming behoorde hij tot 'de familie Stemming'. Maurits van der Valk publiceerde kritieken onder het pseudoniem J. Stemming en ook is er een kritiek geschreven door de initialen I.N.S., waarvan de schrijver die deze publiceerde tot nog toe onbekend is. Het gebruik van het woord 'stemming' in deze pseudoniemen, is ongetwijfeld een verwijzing naar het ideaal dat de critici propageerden, het ideaal van de 'stemmingskunst'.

¹⁶ Kersten 1987 (zie noot 13), pp. 5-6.

¹⁷ G. van der Wal, 'Jan Veth als schrijver over kunst', *Kunstschrift* 49 (2005) dl.1, pp. 40-45.

*werkelijk iets van B. Lepage te weten komen, dan moet hij 'l'Art moderne' van Huysmans eens lezen. Dat heele boek zal hem goed doen.*¹⁸

Veth geeft hiermee aan dat hij zeer bekend was met de werken van Bastien-Lepage maar noemt hem in dezelfde context als Jean-François Millet (1814-1875) en Jacob Maris (1837-1899), wat er wederom op wijst hoe dicht het naturalisme tegen het realisme aan kan liggen. In 1890 noemt hij Bastien-Lepage nog eens als hij een uitgebreid artikel publiceert over de Franse schilderkunst van de negentiende eeuw. In het artikel draagt hij de schilders van Barbizon een zeer warm hart toe, met Millet als grote voorbeeld, maar ziet hij in Eduard Manet (1832-1883) de grote revolutionair. Over Courbet schrijft hij dat hij een zeldzaam grote kracht bezit en van grote invloed is geweest op de generatie die op hem volgde. Als navolgers van de *'grote figuur van Courbet'* noemt hij Théodule Ribot (1823-1891), Alfred Stevens (1823-1906) en Antoine Vollon (1833-1900). Met name de eerste twee kunstenaars kunnen in aanmerking komen om naturalistisch genoemd te worden, hoewel deze toeschrijving dan zeker niet op hun gehele oeuvre van toepassing is.¹⁹ Slechts enkele woorden wijdt hij aan de naturalistische schilders. Deze woorden zijn weinig positief. Hij noemt hen *'mechanische chic-werkers en ziellose faiseurs'*. Over Bastien-Lepage is hij dan weer positiever te spreken. Hij is zeker van belang geweest, met name voor de Duitse en Britse schilderkunst. Veth ziet echter in de manier waarop hij verschillende stijlen en technieken combineerde, weinig levensvatbaarheid. Hij noemt Jean-Charles Cazin (1841-1901), een kunstenaar die dicht in de buurt komt van een naturalistische stijl, als iemand die met dit eclecticisme meer schoonheid heeft bereikt. Ook over de portretten van Bastien-Lepage is Veth niet heel positief. Hij verkiest boven deze uitgesproken koppen eerder de wat bescheidenere portretten van Henri Fantin-Latour (1836-1904), op basis van zijn portretten doorgaans gerangschikt onder het realisme.²⁰ Het artikel eindigt hij met een bespreking van de impressionisten, die veel meer lof toebedeeld krijgen. Opvallend is dat hij Edgar Degas (1834-1917) bij uitstek de beste vertolker noemt van de naturalistische stroming, althans *'wat*

¹⁸ G.H.C. Stemming, 'Professor Thijm en zijn Excluzivisme', *De Nieuwe Gids* 2 (1887), nr. 2, pp. 194-195. Digitaal gepubliceerd op www.dbnl.org.

¹⁹ Veth weidt verder niet uit over deze kunstenaars. In de collectie van het Van Gogh Museum in Amsterdam zijn momenteel twee werken van Ribot in bruikleen, een *keukenjongen* en een *naaiende vrouw*. Deze werken komen dicht bij de naturalistische schilderkunst. Naast de naturalistische werken van Alfred, paste zijn broer Jozef Stevens (1819-1892) meer naturalistische onderwerpen toe, helaas laat Veth hem buiten bespreking.

²⁰ T. van Kooten, J. ten Berge (red.), *Hommes de valeur. Henri Fantin-Latour, Odilon Redon en tijdgenoten*, tent.cat. Otterloo (Kröller-Müller Museum) 2002, pp. 22-23. Over het feit of Fantin-Latour uitgesproken realistisch genoemd kan worden wordt ook dikwijls gediscussieerd. Zijn portretten zijn namelijk vaak bijna academisch opgebouwd en deels geïnspireerd door zeventiende-eeuwse Hollandse schuttersstukken.

in de literatuur de konsekwenten onder de naturalisten van dezen tijd voor hun kunst willen’.

Degas is volgens hem dé schilder van het moderne, alledaagse en soms ellendige leven, zoals de naturalistische schrijvers hun personages ook situeren.²¹ Jean François Raffaëlli (1850-1924) wordt hier door Veth in hetzelfde kader besproken. Hij noemt zijn illustratieve, intellectuele karakterkunst begrijpelijk en mooi, maar toch minder behaaglijk dan het werk van Degas.²² In 1893 bespreekt hij Raffaëlli nog een keer in zijn column ‘Aantekeningen Schilderkunst’ in het weekblad *De Amsterdammer*. Hij noemt Raffaëlli hier ‘den levendigen pittigen schilder van de gepeperd melancholieke banlieu, een man van enorme begaafdheid, wier het misschien alleen ontbreekt aan dat zeker iets dat het groote uitmaakt.’²³

In 1887 bespreekt Veth dus voor het eerst een naturalistische kunstenaar. Eerder heeft hij het veel over de schilders van de Haagse School gehad, waarbij hij de kunst van Jacob Maris krachtiger en van Jozef Israëls aangrijpender vindt dan die van Anton Mauve (1838-1888), hoewel hij toch over de laatste ook zeer positief is.²⁴ Over de meesters van de Haagse School zegt hij dat zij zeer roemrijk zijn en dat zij hebben gezorgd voor een soort schoonheidsdoctrine, waardoor hun kwaliteiten en kenmerken tot maatstaaf werden gesteld voor de generatie die volgde.²⁵

Bij de bespreking van de *Tentoonstelling der Hollandsche Teekenmaatschappij* in 1887 noemt hij een tekening van de hand van Albert Neuhuys (1844-1914), de *Spinster*, een onderwerp dat snel doet denken aan de naturalistische thematiek. Volgens Veth heeft Neuhuys hiermee zijn vroegere werk overtroffen. Het was volmaakter dan wat hij tot nog toe van hem had gezien en in het sentiment van deze tekening zou volgens hem iets eerbiedigs liggen.²⁶ Het is zeer waarschijnlijk dat de *Spinster*, die Veth hier beschrijft, door Neuhuys vervaardigd is in het schildersdorp Laren, waar hij dikwijls spinsters model liet zitten. Ook in het Brabantse dorpje Dongen vervaardigde hij veel werken met dergelijke onderwerpen.²⁷ Het zijn ook deze

²¹ Hier zien wij de definitie terug van een naturalistisch schilder, zoals die door eigentijdse critici en kunstenaars werd toegepast, als ‘schilder van het moderne leven’. Een naturalistische kunstenaar volgens Jan Veth, hoeft volgens hedendaagse critici niet ook naturalistisch te zijn. Een prototype naturalistische schilder kan haast niet genoemd worden, maar in deze paper zou Bastien-Lepage eerder deze naam toebedeeld krijgen dan Degas.

²² J. Veth, ‘Kunst. Fransche Schilders in deze Eeuw’, *De Nieuwe Gids* 5 (1890), nr. 2, pp. 325-327. Digitaal gepubliceerd op www.dbnl.org. Voor het gehele artikel, zie bijlage 2.

²³ J. Veth, ‘Aantekeningen schilder kunst’, *De Amsterdammer. Weekblad voor Nederland*, 16 april 1893, p. 3. Raffaëlli wordt in eerste instantie gerangschikt onder het impressionisme, hoewel hij ook werken vervaardigd heeft die dicht tegen het naturalisme aanliggen.

²⁴ J. Veth, ‘Anton Mauve’, in: J. Veth, *Hollandsche teekenaars van dezen tijd*, Amsterdam 1905, p. 13.

²⁵ J. Veth, ‘Enkele Hollandsche teekenaars in Arti’, in: J. Veth, *Hollandsche teekenaars van dezen tijd*, Amsterdam 1905, p. 54.

²⁶ J. Staphorst, ‘Tentoonstelling der Hollandsche Teekenmaatschappij. Iets over Alma Tadema’, *De Nieuwe Gids* 2 (1887), nr. 1, pp. 91-96.

²⁷ C. Denninger-Schreuder, *Schilders van Laren*, Bussum 2003, p. 17.

plaatsen waar Veth zelf enige tijd verbleef en werken heeft gemaakt met dergelijke scènes uit het boerenleven, voordat hij zich volledig op de portretkunst richtte.

Het oeuvre van Veth in een naturalistisch kader

Toen Veth in 1884 de Academie in Amsterdam verliet was zijn hoogste doel in eerste instantie om perfect in de natuur te kunnen schilderen.

‘Er kunnen enkele jaren overheen gaan, maar wat ik eenmaal wil schilderen moet zijn enkel uit de natuur. Een stil plekje op de wereld en de gelegenheid de natuur haar geheimen af te vlijen, dat wil ik.’²⁸

Hij was vaak in Ewijkshoeve te vinden, het buitenverblijf van de familie Witsen, waar hij onder andere bezig was met het maken van een klein schilderijtje met een aardappelrooister als onderwerp.

‘Zo maak ik nu een klein schilderijtje, een aardappelrooistertje op den akker, met een zandig achtergrondje. Het kan beter worden dan mijn ander werk van dezen zomer. Maar als ik mijn werk met dat van Witsen vergelijk ga ik wel eens twijfelen.’²⁹

Dit schilderen naar de natuur beoefende Veth verder in het Brabantse Dongen. Dongen was een geliefd kunstenaarsdorp. Vanaf halverwege de negentiende eeuw raakte taferelen van het volkse leven, met volkse types, in de mode en in Dongen waren de inwoners bereid model te staan voor de schilders.³⁰ Het schildersdorp kende zijn hoogtijdagen toen Veth in 1883 voor het eerst naar het Brabantse dorp afreisde. In 1885 besloot hij zich zelfs een tijdje af te zonderen in Dongen, om daar te werken aan een schilderij, waarmee hij in aanmerking zou kunnen komen voor de Willink van Collen-prijs.³¹ Als onderwerp koos hij hiervoor kantwerksters in het nabij gelegen ‘s –Gravenmoer. Hij positioneerde drie kantwerksters voor een huisje, waarbij links door het openstaande raam nog een glimp te zien was van een

²⁸ Brief van Jan Veth aan Anna Dirks, 27 juli 1884, in: F. Bijl de Vroe, *De schilder Jan Veth, 1864-1925. Chroniqueur van een bewogen tijdperk*, Amsterdam 1987, p. 119.

²⁹ Brief van Jan Veth aan Anna Dirks, 21 september 1885, in: F. Bijl de Vroe, *Jan Veth, 1864-1925. Chroniqueur van een bewogen tijdperk*, Amsterdam 1987, p. 129.

³⁰ R. Dirven en H. Klarenbeek, *Schilders van Dongen*, Schiedam 2008, pp. 41-42.

³¹ De Willink van Collen-prijs was een prijs die toegekend werd bij een jaarlijkse schilderswedstrijd voor jong talent, georganiseerd door de Maatschappij Arti et Amicitiae. Zie hiervoor J.J. Heij, M. de Roever, J. Reynaerts (red.), ‘Lijst van de Willink van Collenwedstrijden’, bijlage in: *Een vereeniging van ernstige kunstenaars. 150 jaar Maatschappij Arti et Amicitiae 1839-1989*, Amsterdam 1989.

schoenmaker. Verder vervaardigde Veth een schilderij van een wever, bij wie hij langs ging om te schetsen en waarvoor hij hem vijftig cent per dag betaalde.³² Op 9 augustus 1885 berichtte hij zijn verloofde Anna Dirks (1863-1929) dat hij *De Kantwerksters* voltooid had en dat hij hoopte binnenkort ook *Bij de wever* af te hebben:

‘Als ik nog 3 dagen aan dat schilderijtje bij den wever werk is het klaar, en geloof ik beter van toon dan de kantwerksters[...] Als mijn schilderij af is ga ik de veertien dagen die me hier overschieten bijna uitsluitend etsen, tenminste ik zet geen nieuw schilderij op.’³³

Veth was van plan het werk *Bij de wever* in te zenden voor de tentoonstelling bij Arti en Amicitiae van dat jaar. Uiteindelijk besloot Veth beide schilderijen te vernietigen. Van de *Kantwerksters* te ‘s –Gravenmoer zijn enkele schetsen bekend waardoor wij weten hoe het schilderij er ongeveer uit zou hebben gezien. Van *Bij de wever* valt aan de hand van een beschrijving door de dichter Albert Verwey (1875-1937) de voorstelling na te gaan; een wever met een naaister die aan een raam zit bij een wiegje.³⁴

Van Veth zijn er nog enkele etsen bekend die hij in Dongen vervaardigde, waaronder *De Oude Alida*, *Kind van de wever*, *Interieur van een berghok* en *Lezende boerin*. Daarnaast vervaardigde Veth daar nog tal van tekeningen, waaronder *Spittende boerin*.³⁵ Het thema van de spittende boerin kende hij van de werken van Millet, waarvan hij zeer onder de indruk was.³⁶

Met deze werken paste Veth geheel in de traditie van wat er in de loop der jaren in Dongen geschilderd werd. Onder andere zijn leermeester August Allebé verbleef hier in de periode 1865-1875 ook meerdere malen. Ook hij vervaardigde hier een klein schilderijtje van een

³² Dirven 2008 (zie noot 30), p. 42.

³³ Brief van Jan Veth aan Anna Dirks, 9 augustus 1885, bewaard in Stadarchief Dordrecht, Archief Jan Veth (inv. nr. 545-739), in: R. Dirven en H. Klarenbeek, *Schilders van Dongen*, Schiedam 2008, p. 93.

³⁴ Dirven 2008 (zie noot 30), pp. 89-97.

³⁵ Beide kantwerksters zijn vervaardigd in 1885 en bevinden zich nu in het Dordrechts Museum (inv. nr. DM/961/60 en DM/961/61), evenals de *Lezende boerin* (inv. nr. DM/961/62). Van de overige etsen en de meeste tekeningen is de verblijfplaats onbekend. Zie bijlage 1, afb. 2.

³⁶ ‘De poëzie van den zowegenden boer door Millet is zoo heerlijk in de schilderkunst uitgedrukt.’ Brief van Jan Veth aan Albert Verwey, 20 augustus 1885, in: F. Bijl de Vroe, *Jan Veth, 1864-1925. Chroniqueur van een bewogen tijdperk*, Amsterdam 1987, p. 104.

wever in zijn werkplaats.³⁷ Mogelijk is Veth dan ook door zijn leermeester geattendeerd op de wever, aangezien hij hem twintig jaar eerder ook als model had genomen.

Jozef Israëls reisde in 1876 af naar het schildersdorp, waar hij het werk *Boerengezin aan de maaltijd* vervaardigde, nu in het Van Gogh Museum in Amsterdam. Van dit werk spatte de armoede en nederigheid van deze dorpingen af en zo werden de liefhebbers van de Haagse schilderkunst zich bewust van de ellende die men in de Brabantse dorpen ervoer. Het was Israëls er echter niet om te doen de betrokkenheid met dit povere bestaan weer te geven, maar meer om op deze manier uiting te geven aan het krachtige realisme dat uit deze armoede sprak.³⁸ Over de scènes die Israëls in Dongen vervaardigde was Veth zeer te spreken. In een bespreking over diens werk noemt hij onder andere ‘een verarmde oude vrouw die haar hand boven het vuur van een openhaard houdt’. Hoogstwaarschijnlijk gaat het hier om het werk *Als men oud wordt*, vervaardigd in 1882 en nu in het Gemeentemuseum Den Haag. Deze en meerdere scènes beschrijft Veth als uitermate expressief.

‘De expressieve handeling in Israëls’ kunst gaat verder dan in dat positief nawijsbare; zoals zij er door gedragen wordt is zij tot in alle vezelen doorgevoerd in heel den geest, heel de sfeer, heel den toonaard, van heel de doorvoelde schildering zelve van het diep doorwoelde kunstwerk. Het wezenlijkst in de expressie bij Israëls is dat hij in alles vooral den adem des levens heeft geschilderd.’³⁹

Het dorp trok ook buitenlandse kunstenaars aan, waaronder de Duitse impressionist Max Liebermann (1847-1935), die er van 1880 tot 1883 verbleef. Voor zijn *’s Gravenmoerse kantwerksters* koos Veth als model hetzelfde meisje als dat Liebermann een paar jaar eerder had gebruikt voor zijn *Brabanter Spitzenklöpplerin*. Veth situeerde haar ook op dezelfde plek als waar Liebermann haar had geplaatst.⁴⁰ Liebermann concentreerde zich voornamelijk op de

³⁷ Hiervoor heeft Allebé zich hoogstwaarschijnlijk laten inspireren door de roman *Silas Merner (The weaver of Raveloe)* van George Eliot (pseudoniem voor de Britse schrijfster Mary Ann Evans, 1819-1880), waarin het ambacht van de wever wordt verheerlijkt ten opzichte van de gemoderniseerde cultuur. Dirven 2008 (zie noot 30), p. 44.

³⁸ Dirven 2008 (zie noot 30), pp. 65-68.

³⁹ J. Veth, *Portretstudies en silhouetten*, Amsterdam 1908, pp. 83-84. Zie voor *Als men oud wordt* van Israëls, bijlage 1, afb. 3.

⁴⁰ Veth heeft haar waarschijnlijk niet gekend via Liebermann, want de twee kunstenaars ontmoetten elkaar pas in Laren in 1886 en voor zover bekend, werd het werk van Liebermann vóór 1893 nergens geëxposeerd of gereproduceerd. Het werk *Brabanter Spitzenklöpplerin* is in de Kunsthalle te Hamburg (inv.nr. 1585). Zie voor dit werk G. Busch, *Max Liebermann. Maler Zeichner Graphiker*, Frankfurt am Main 1986, cat. nr. 11, p. 170.

verbeelding van de schoonheid van de arbeid, waaruit respect en verheerlijking van het oude ambacht klonk, een motief wat in de naturalistische kunst ook veel voorkwam.

Zoals door de voorbeelden hierboven aangetoond geeft het werk dat door de jaren heen in Dongen is vervaardigd een naturalistische indruk. Zo past ook het werk van Veth, dat hij hier gemaakt heeft, in deze naturalistische traditie.

Na Dongen achter zich te hebben gelaten, deed Veth een ander geliefd schildersdorp aan. In de periode van 1885 tot 1887 verbleef hij langere tijd in het Gooise Laren, alwaar hij ook enige tijd het onderwijzerschap van Anton Mauve genoot. Hij schilderde en etste hier heel wat plekjes en dorpsgezichten. Hoewel Veth bewondering had voor Mauve, ergerde hij zich ook aan diens neiging om altijd, ook ongevraagd, raad te willen geven.⁴¹ In 1887 verliet hij Laren en keerde hij, na een korte periode in Dordrecht gevestigd te zijn, terug naar Amsterdam.

Met zijn terugkeer maakte hij min of meer een einde aan het werken in de natuur en het schilderen van volkse taferelen en richtte hij zich volledig op zijn portretkunst, waarin hij een zeer realistische stijl ontwikkelde. In 1885 boekte hij al enorm succes met een portret van Albert Verwey op de Najaarstentoonstelling van Arti in Amsterdam, waardoor hij zijn eerste opdracht kreeg. In de portretkunst lag voor hem de mogelijkheid om geld te verdienen en sindsdien vervaardigde hij er dan ook velen. Hij beschouwde in eerste instantie de portretkunst puur als manier om geld te verdienen, zodat hij in de zomer buiten kon schilderen. Zijn bezwaar tegen het portretschilderen zat hem in het feit dat hij in dit genre zijn eigen gevoel te weinig zou kunnen uiten. Dit gold echter niet voor de werken die hij uit zichzelf, en dus niet in opdracht, vervaardigde. Deze negatieve houding tegenover zijn eigen portretkunst veranderde naarmate hij meer succes boekte en zijn kwaliteit steeds hoger werd. In 1888 besloot hij zich dan ook volledig op de portretkunst te richten.⁴²

Met het schilderen van realistische portretten stond hij ver van zijn tijdgenoten af. Het streven naar een zeer realistische weergave van het model stond in contrast met de impressionistische schilderswijze van zijn collega's, die onder andere door de publicaties van Veth zelf in *De Nieuwe Gids* juist steeds grotere populariteit verwierf. Wellicht was het onmacht die hem tot zulk realistisch en natuurgetrouw schilderen bracht. Het ontbrak Veth, naar eigen zeggen, die onstuimigheid en geestdrift, die konden leiden tot het schilderen vanuit de intuïtie en impressie. Hij stelde daarom voor zichzelf een ander doel; het zo precies mogelijk treffen van gelijkenis. Hij moest het hebben van zijn intelligentie, scherpzinnigheid en

⁴¹ S. de Bodt, M. Plomp (red.), *Anton Mauve, 1838-1888*, tent.cat. Haarlem (Teylers Museum) / Laren (Singer Museum) 2009, p. 126.

⁴² Bijl de Vroe 1987 (zie noot 12), pp. 125-128.

concentratievermogen, hetgeen hem mogelijk maakte deze gelijkenissen te bereiken. Als grote voorbeelden zag hij de Hollandse en Duitse portretschilders uit de zestiende eeuw en voor Hans Holbein de Jongere (1497-1543) en Albrecht Dürer (1471-1528) had hij de grootste bewondering.⁴³

Ook voor de naturalistische schilders golden de zestiende-eeuwse Hollandse en Duitse meesters als voorbeeld, vanwege hun uitgesproken realisme en oog voor detail. Veth was, zoals eerder gelezen in de kritiek over de Franse schilderkunst, echter minder te spreken over de naturalistische portretkunst, waarbij hij de kunst van Bastien-Lepage veel te uitgesproken vond en eerder de portretten van Fantin-Latour prefereerde.⁴⁴

Zelf schilderde hij zijn modellen toch ook zeer uitgesproken. Hij probeerde altijd door te dringen in de persoonlijkheid van de geportretteerde en op die manier al diens eigenaardigheden en karakteristieken op het doek te zetten. Hij ging vaak naar het model toe, om hem zo in zijn eigen omgeving te portretteren, waar hij immers het meest natuurlijk was. Ook voor de naturalisten was het het belangrijkste dat het model geplaatst werd in zijn natuurlijke omgeving en dat het portret een samenvatting bood van alle innerlijke en uiterlijke karaktertrekken van het model. Het werk van Jan Veth komt dan ook zeer overeen met andere naturalistische portretten. Een voorbeeld is het portret van de schrijver Arnold Aletrino (1858-1916) uit 1885, waarin het karakter van de geportretteerde zeer krachtig naar voren komt en waarin alles tot in het detail is uitgewerkt. Wanneer dit portret vergeleken wordt met een portret van de Zweedse kunstenaar Nils Kreuger (1858-1930), uit 1883, door de eveneens Zweedse schilder Richard Bergh (1858-1919) vallen de gelijkenissen al gauw op.⁴⁵

Dat Veth zijn geportretteerde zo karakteristiek mogelijk op doek probeerde te zetten viel niet altijd in even goede aarde. Het kwam dikwijls voor dat de geportretteerde niet geheel tevreden was met het resultaat, omdat ook karaktertrekken en eigenschappen werden weergegeven die hij zelf liever niet zag. Schoonheid werd door Veth volledig ondergeschikt gesteld aan natuurgetrouwheid. De realistische portretten van Veth waren zodanig niet geïdealiseerd dat zij een vernieuwing betekenden ten opzichte van de populaire klassiek geïdealiseerde portretten. De eerste uitgaven van de reeks *Bekende Tijdgenoten*, een reeks van 32 door Veth gelithografeerde portretten, uitgegeven in het weekblad *De Amsterdammer* tussen 1891 en 1894, werd dan ook door de lezers zeer gereserveerd ontvangen, omdat zij een dergelijk

⁴³ Bijl de Vroe 1987 (zie noot 42), p. 188.

⁴⁴ Zie p. 9.

⁴⁵ G. Björkman, *Face to face. Portraits from 5 centuries*, Stockholm 2002, p. 110. Zie voor een vergelijking van de twee portretten bijlage 1, afb. 4 en 5.

realisme in de portretkunst niet gewend waren. Men vond zijn portretten af en toe haast karikaturaal te noemen.⁴⁶ Zelfs de koningin-moeder Emma (1857-1934) wist hij, in het portret dat nu in Paleis Het Loo is, op karakteristieke en realistische wijze te verbeelden, waarbij het statige staatsportret in zijn geheel werd los gelaten.⁴⁷ Hoewel Veth met zijn reeks *Bekende Tijdgenoten*, wat overigens in 1895 door het tijdschrift *De Kroniek* werd voortgezet als *Portretten van de Kroniek*, en zijn overige opdrachten ontzettend druk was, haalde hij het meeste plezier uit het portretteren van mensen die hij zelf benaderde. Hierbij leek hij een voorkeur te hebben voor intellectuele personen met een markant uiterlijk. Liever schilderde hij onbekenden, in plaats van al die bekende tijdgenoten. Zo schrijft de kunstenaar Richard Roland Holst (1868-1938) in zijn *Herinneringen aan Jan Veth*:

*‘Hoe goed herinner ik mij dat hij zei: “ik wou dat er geen bekende tijdgenoten meer waren, dan kon ik aan de mij sympathieke onbekende tijdgenoten beginnen.”’*⁴⁸

Zo vervaardigde Veth dan ook enkele portretten van onbekende mensen, van gewone arbeiders. Hierin kon hij hen karakteristiek neerzetten, waarbij hij dikwijls de rimpels, als tekenen van vermoeidheid door het zware werk, extra aanzette. Inderdaad, wanneer wij kijken naar een pentekening als *Louw de tuinman*, uit 1895, zou het haast een karikatuur genoemd kunnen worden.⁴⁹

Hiermee komt de portretkunst van Veth ook dichtbij de portretten van Courbet. Hoewel zij in de schaduw vallen van zijn grote genrestukken, zijn ook zijn portretten vervaardigd vanuit een typisch realistische invalshoek. De portretkunst van Courbet, en van latere schilders als Manet en Degas, richt zich onder andere ook op het arbeidersportret, waarbij hij het milieu werd gebruikt als een essentieel middel om persoonlijkheid en karakter over te brengen. Veelal worden de koppen van Courbet dan ook eerder gezien als een karikatuur dan als een portret van de werkelijkheid. Een voorbeeld hiervan is het portret van de Franse dichter en criticus Charles Baudelaire (1821-1867), uit 1848.⁵⁰

⁴⁶ Kersten 1987 (zie noot 13), p.4.

⁴⁷ Zie bijlage 1, afb. 6.

⁴⁸ R. Roland Holst, ‘Herinneringen aan Jan Veth’s jonge jaren’, *Geschenk Boekenweek*, april/ mei 1933. pp.79-80.

⁴⁹ Zie bijlage 1, afb. 7.

⁵⁰ H. McPherson, *The modern portrait in nineteenth-century France*, Cambridge 2001, pp.35-36. Voor het portret van Charles Baudelaire, zie bijlage 1, afb. 8.

Conclusie

In het begin van de jaren tachtig van de negentiende eeuw kende de Hollandse schilderkunst wel degelijk realistische, zelfs naturalistische, tendensen, maar vanuit de *l'art pour l'art* gedachte, werd deze stijl door de Tachtigers al gauw losgelaten. In een periode dat de Nederlandse schilderkunst enorme ontwikkelingen doormaakte, bleef Veth bij de manier van schilderen zoals hij dat altijd al deed. Hoewel hij, net als zijn schildersvrienden, afstapte van het realistisch schilderen in de natuur, was een nog realistischere portretkunst het resultaat. Opvallend genoeg was het voor Veth niet het *l'art pour l'art* principe die de breuk heeft betekend met zijn vroege werken. De portretkunst was verre van de kunst die het *l'art pour l'art* idee propageerde.

Hierin zit de crux van het karakter van Jan Veth. Als kunstcriticus was hij toonaangevend en een voorstander van de avant-garde schilderkunst, van vernieuwing en individualisme, waarmee zijn idealen haaks stonden op de naturalistische kunstopvatting. Als schilder was hij daarentegen een stuk behoudender en is hij wellicht wel de meest naturalistische schilder destijds in Nederland te noemen. Vanwaar deze tegenstrijdigheid? Hij zou wel zo'n losbandige geest willen zijn, die uitgaat van zijn intuïtie en impressie, maar naar eigen zeggen was hij hier niet voor geschikt. Niet voor niets heeft hij veel van zijn vroege werken vernietigd. Hij keek op tegen zijn collega's en zag zijn eigen werk als weinig bijzonder. Daarom heeft Veth zich uiteindelijk volledig op de portretkunst gericht, waarin hij kon doen wat hij het beste kon, het precies natuurgetrouw schilderen, het analyseren van karaktereigenschappen en deze levensecht op doek zetten.

Hij had hetzelfde ideaal als zijn tijdgenoten, maar kon dit in zijn eigen kunst niet tot uiting brengen. Toch staan zijn kritieken niet geheel in contrast met wat hij zelf maakte. Over realistische schilderkunst, zoals de schilders van Barbizon en de Haagse School, is hij immers wel positief te spreken. Bastien-Lepage is volgens Veth te gekunsteld. Degas daarentegen, de kunstenaar die Veth bij uitstek naturalistisch noemde, verdient alle lof. Hier manifesteert zich wederom de kwestie van het definiëren van de term naturalisme. Was Veth een voorstander van het naturalisme zoals de huidige kunsthistorici dat definiëren? Nee, maar zoals hij het naturalisme zelf destijds beschouwde, stond het bij hem wel in een goed daglicht.

Zijn eigen werk is nu ook eerder realistisch dan naturalistisch te noemen. Het naturalisme en realisme liggen echter heel dicht tegen elkaar en kunnen elkaar ook overlappen. Daarom zijn er in het werk van Veth wel overeenkomsten te zien met naturalistische schilderkunst. Hij is niet uitgesproken naturalistisch, maar in Nederland hierin wel een uitzondering.

Literatuurlijst

Bijl de Vroe, F., *De schilder Jan Veth, 1864-1925. Chroniqueur van een bewogen tijdperk*, Amsterdam 1987.

Bionda, R., C. Blotkamp (red.), *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895*, Zwolle 1991.

Björkman, G., *Face to face. Portraits from 5 centuries*, Stockholm 2002.

Blotkamp, C., 'Art Criticism in De Nieuwe Gids', *Simiolus* 5 (1971), dl.1, pp.116-136.

Blotkamp, C. (red.), *Kunstenaren der Idee. Symbolistische tendenzen in Nederland ca. 1880-1930*, 's-Gravenhage 1978.

Bodt, S., M. Plomp (red.), *Anton Mauve, 1838-1888*, tent.cat. Haarlem (Teylers Museum) / Laren (Singer Museum) 2009.

Brom, G., *Schilderkunst en litteratuur in de negentiende eeuw*, Utrecht 1959.

Busch, G., *Max Liebermann. Maler Zeichner Graphiker*, Frankfurt am Main 1986.

Denninger-Schreuder, C., *Schilders van Laren*, Bussum 2003.

Dirven, R. en H. Klarenbeek, *Schilders van Dongen*, Schiedam 2008.

Groot, I. de (red.), *Willem Witsen (1860-1923). Schilderijen, tekeningen, prenten, foto's*, Bussum 2003.

Hammacher, A., *Amsterdamsche impressionisten en hun kring*, Amsterdam 1941.

Heij, J.J., M. de Roever, J. Reynaerts, *Een vereeniging van ernstige kunstenaars. 150 jaar Maatschappij Arti et Amicitiae 1839-1989*, Amsterdam 1989.

Kersten, M., 'De portretkunst van Jan Veth', *Teylers Museum Magazijn* 5 (1987), dl. 1, pp. 5-8.

Kooten, T. van, J. ten Berge (red.), *Hommes de valeur. Henri Fantin-Latour, Odilon Redon en tijdgenoten*, tent.cat. Otterloo (Kröller-Müller Museum) 2002.

Leeuw, R. de, J. Sillevius, C. Dumas (red.), *De Haagse School. Hollandse meesters van de 19^{de} eeuw*, tent.cat. Parijs (Galeries nationales du Grand Palais)/Londen (Royal Academy of Arts)/Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1983.

McPherson, H., *The modern portrait in nineteenth-century France*, Cambridge 2001.

Roland Holst, R., 'Herinneringen aan Jan Veth's jonge jaren', *Geschenk Boekenweek*, april/mei 1933, pp. 75-82.

Samuel, 'Schilderkunst', *De Nieuwe Gids* 1 (1885-1886), nr. 2, pp. 323-324.

Staphorst, J., 'Tentoonstelling der Hollandsche Teekenmaatschappij. Iets over Alma Tadema', *De Nieuwe Gids* 2 (1887), nr. 1, pp. 91-96.

Stemming, G.H.C., 'Professor Thijm en zijn Excluzivisme', *De Nieuwe Gids* 2 (1887), nr. 2, pp. 194-196.

Venturi, L., *Histoire de la critique d'art*, Parijs 1969, pp. 243-245.

Veth, J. 'Kunst. Fransche Schilders in deze Eeuw', *De Nieuwe Gids* 5 (1890), nr. 2, pp. 311-328.

Veth, J., 'Aanteekeningen schilderkunst', *De Amsterdammer. Weekblad voor Nederland*, 16 april 1893, p. 3.

Veth, J. *Hollandsche teekenaars van dezen tijd*, Amsterdam 1905.

Veth, J., *Portretstudies en silhouetten*, Amsterdam 1908.

Wal, G. van der, 'Jan Veth als schrijver over kunst', *Kunstschrift* 49 (2005) dl.1, pp. 40-45.

Weisberg, G.P., *Beyond Impressionism: the naturalist impulse*, New York 1992.

Weisberg, G.P., *Illusie en Werkelijkheid. Naturalistische schilderijen, foto's, theater en film, 1875-1918*, uitgave bij tent. Amsterdam (Van Gogh Museum)/ Helsinki (Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery) 2010.

Bronnenlijst

Digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren

www.dbnl.org, voor publicaties van:

- *De Nieuwe Gids*
- Volledige briefwisseling van Willem Witsen

Biografische gegevens kunstenaars ontleend aan: *RKDArtist*

www.rkd.nl/rkddb

Lijst van afbeeldingen

Afb. 1. W. Witsen, *Hout sprokkelen*, olieverf op doek, 1886, 98,5 x 78,5 cm, privécollectie.
Bron: scan uit I. de Groot (red.), *Willem Witsen (1860-1923). Schilderijen, tekeningen, prenten, foto's*, Bussum 2003, p. 76.

Afb. 2. J. Veth, *Kantwerkster in 's-Gravenmoer*, ets, 1885, 32,5 x 24 cm,
Dordrechts Museum, Dordrecht. Bron: scan uit F. Bijl de Vroe, *De schilder Jan Veth (1864-1925). Chroniqueur van een bewogen tijdperk*, Amsterdam 1987, p. 135.

Afb. 3. , J. Israëls, *Als men oud wordt*, olieverf op doek, 1882, 160 x 101 cm,
Gemeentemuseum Den Haag. Bron: <http://www.codart.nl/exhibitions/details/1791/>
(woensdag 18 januari 2012)

Afb. 4. J. Veth, *Portret van Arnold Aletrino (1858-1916)*, olieverf op doek, 1885, 40 x 50 cm,
Letterkundig Museum, Den Haag.
Bron: [http://www.rkd.nl/rkddb/\(e3lumt45gtw31j55xcr4j145\)/detail.aspx?parentpreref=](http://www.rkd.nl/rkddb/(e3lumt45gtw31j55xcr4j145)/detail.aspx?parentpreref=)
(woensdag 11 januari 2012)

Afb. 5. R. Bergh, *Nils Kreuger*, 1883, olieverf op doek, 120,5 x 102,5 cm,
Statens Museum for Kunst, Copenhagen.
Bron: http://www.amcofdata.com/images/Bergh-Richard_Portrait-of-painter-Nils-Kreuger.jpg
(woensdag 11 januari 2012)

Afb. 6. J. Veth, *Portret van Emma, prinses van Waldeck-Pyrmont, koningin der Nederlanden (1858-1934)*, 1912, gouache op papier, 390 x 295 mm, Nationaal Museum- Paleis Het Loo, Apeldoorn. Bron: fotodocumentatie Paleis het Loo.

Afb. 7. J. Veth, *Louw de tuinman*, 1895, pentekening op papier, 153 x 140 mm, Dordrechts Museum, Dordrecht. Bron: <http://www.geheugenvannederland.nl/?/nl/items/WITS01:104661>
(vrijdag 13 januari 2012)

Afb. 8. G. Courbet, *Portret van Charles Baudelaire (1821-1867)*, 1848, olieverf op doek, 54 x 65,5 cm, Musée Fabre, Montpellier.
Bron: <http://www.artofeurope.com/courbet/cou1.htm> (vrijdag 13 januari 2012)

Bijlage 1: Afbeeldingen



Afb.1. W. Witsen, *Hout sprokkelen*, olieverf op doek, 1886, 98,5 x 78,5 cm, privécollectie.



Afb.2. J. Veth, *Kantwerkster in 's-Gravenmoer*, ets, 1885, 32,5 x 24 cm, Dordrechts Museum, Dordrecht



Afb. 3. J. Israëls, *Als men oud wordt*, olieverf op doek, 1882, 160 x 101 cm, Gemeentemuseum Den Haag



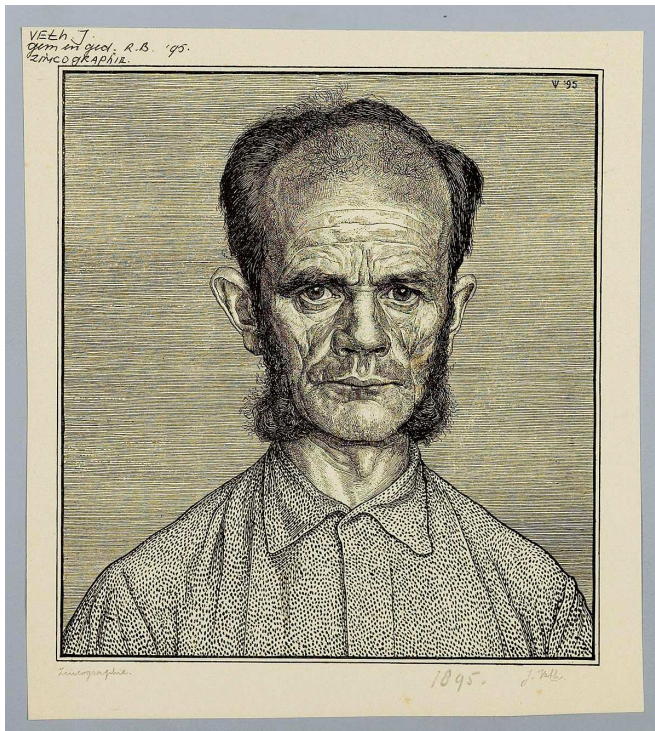
Afb. 4. J. Veth, *Portret van Arnold Aletrino (1858-1916)*, olieverf op doek, 1885, 40 x 50 cm, Letterkundig Museum, Den Haag



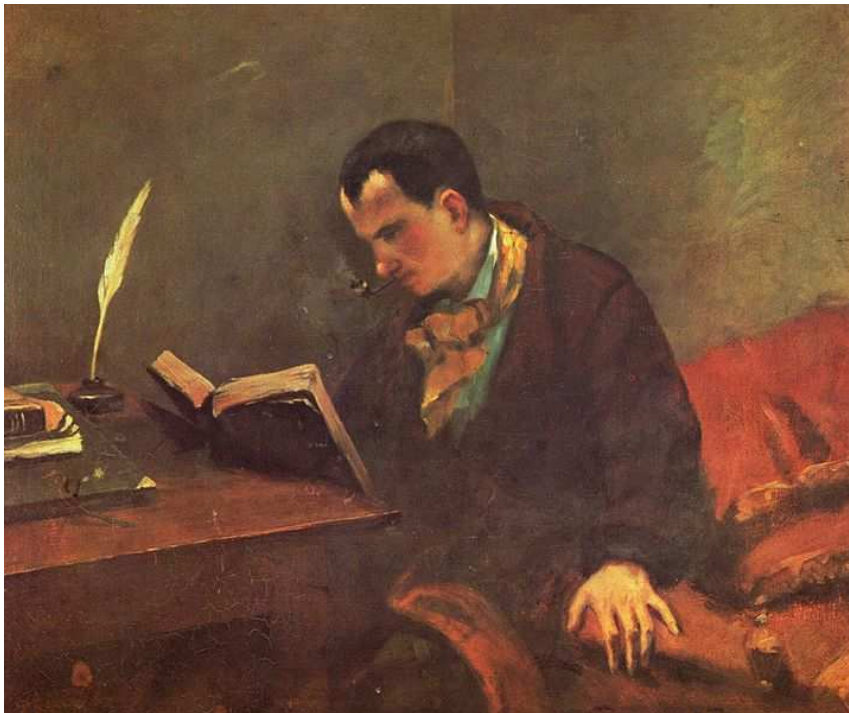
Afb. 5. R. Bergh, *Nils Kreuger*, 1883, olieverf op doek, 120,5 x 102,5 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen.



Afb. 6. J. Veth, *Portret van Emma, prinses van Waldeck-Pyrmont, koningin der Nederlanden (1858-1934)*, 1912, gouache op papier, 390 x 295 mm, Nationaal Museum - Paleis Het Loo, Apeldoorn.



Afb. 7. J. Veth, *Louw de tuinman*, 1895, pentekening op papier, 153 x 140 mm, Dordrechts Museum, Dordrecht.



Afb. 8. G. Courbet, *Portret van Charles Baudelaire (1821-1867)*, 1848, olieverf op doek, 54 x 65,5 cm, Musée Fabre, Montpellier.

Bijlage 2: kunstkritiek Jan Veth in De Nieuwe Gids 5 (1890), dl. 2, pp 311-328

Bron: http://www.dbnl.org/tekst/_nie002nieu05_01/_nie002nieu05_01_0051.php

(17 januari 2012)

Fransche Schilders in deze Eeuw.

Na een zwerftocht langs de vele duizenden schilderijen die verleden zomer ter Parijsche Wereldtentoonstelling waren saamgebracht, is mij, toen ik later trachten ging mijne indrukken te ordenen, de lust bekropen voor dit tijdschrift iets aan te stippen van het overzicht der Fransche schilderkunst in deze eeuw, zooals men daar tijdelijk, beter ten minste dan in Louvre en Luxembourg te samen, dat krijgen kon.

Ik ben mij intusschen bewust niets nieuws en ook niets definitiefs te kunnen zeggen; niets nieuws, omdat over de meesten der schilders die ik heb te noemen, ongetwijfeld zooveel voortreffelijke opmerkingen gemaakt zijn, dat men slechts in overmoed meenen kan daar nog wat bij te mogen voegen, – niets definitiefs omdat men slechts in zeldzame gevallen over een schilder iets afdoends vermag te vinden. Want in zooverre toch is het beoordeelen van een schilder zooveel moeilijker dan van een literair artiest, als het bijna onbereikbaar is van den eerste volledig de overal heen verzeilde productie te kennen, terwijl een schrijver zooveel gemakkelijker in al wat hij leverde bestudeerd kan worden. Met de teekenaars die als illustrators gewerkt hebben, gaat dat wat beter, maar ik laat deze met opzet buiten beschouwing, omdat zij een afzonderlijke studie zouden eischen.

Het gebeurt dikwijls dat het oordeel over een schilder aanleiding vindt in den indruk van een enkel of eenige zijner werken, terwijl men later andere dingen van hem ziende, van inzicht moet veranderen.

En ofschoon ik nu reeds geruimen tijd mij van goede Fransche kunst, waar dat mogelijk was, rekenschap heb gegeven, en men in ons land tamelijk veel gelegenheid vindt om, vooral van de groote Fransche landschapschilders uitnemende specimens te bestudeeren, – zoozeer zelfs dat de al te vluchtig georganizeerde Exposition Centennale te Parijs met nog heel wat in Nederland zijnde stukken had mogen worden aangevuld – zoo besef ik toch ten volle, morgen een Rousseau, een Courbet, een Decamps of een Troyon tegen te kunnen komen die mijn totaal-indruk van die meesters wellicht zou wijzigen.

Intusschen al heb ik nog veel te herzien, veel te vergelijken en veel te leeren kennen, dit belet mij niet voorshands in kleurlooze omtrekken een schema te ontwerpen van den gang der Fransche schilderkunst in deze eeuw, naar welk plan ik, – temeer omdat zelfs in Fransche kunstkritiek mij niet zulk eene totaal-beschouwing bekend is die elke andere poging van dien aard zoo vanzelf belachelijk maakt, – te eeniger tijd zou wenschen een deugdelijker, dieper ingaande studie te kunnen leveren.

Men moet, geloof ik, maar doen waartoe men voor het oogenblik in staat is, dan rijpt men inmiddels allengs om wat beters te kunnen.

En waarom ik dit ontwerp dan nu reeds voor druk bestem. Ei, zou men niet ook een houtskoolschets expozeeren van een groote compositie die men nog niet kan uitvoeren, en wellicht nooit uitvoeren zal?

Wanneer men de zaken eens heel in het groot neemt, en overweegt dat bij de uitdeeling der hoofdgaven aan de verschillende Europeesche rassen, de Duitsche schilders tot even na

de Hervorming met de onvergelykelyk expressieve kracht van een somber–streng maar allerinnigst clairvoyant geloof begenadigd schenen, dat aan de Italianen, die herboren Romeinen, vooral de zin voor kracht en pracht en plastiesch schoon vergeven was, en de Nederlanders bij uitstek het vermogen

om de dagelijksche werkelijkheid met intieme levensvolheid en wondergrootten kleurzin te portretteeren verwierven, – welke gave was het dan dat voor de Franschen was weggelegd?

De weinige gothieke schilders op welke Frankrijk zich had mogen beroemen, vormden zich wel hoofdzakelyk naar de Vlaamsche verluchters. De eenige twee zeer groote artiesten die het land na de Renaissance had voortgebracht, Claude Lorrain en Poussin, schenen geacclimatizeerde Italianen.

In de eeuw der pompeuze Lodewijken had men gekapt en geparfumeerd den Olymp en de heele mythologie als een lichten drukken stoet van dartele, galante figuren in salonkleeren gestoken, en er een aardig speelgoed van gemaakt. Was daarom de luchtige elegantie bewezen het eenige eigendommelyke te zijn wat het Fransche schildersras kon maken?

Een theoreticus uit den tijd van Diderot zou in dien geest een stelling hebben mogen formuleeren. Hij hadde met dat al te vroeg gesproken. Het Fransche genie zou in deze eeuw plotseling groote kruistochten ondernemen, het zou in de schilderkunst alles beproeven, zich van alles meester maken, in alle dingen uitmunten, voor heel de wereld op vele wijzen den toon aangeven..

Aan den drempel der eeuw staat de strenge David die den allengs verzwakten achttiende–eeuwschen smaak had neergehaald, en nu de poorten te ontsluiten dacht voor den tempel van Frankrijk's nieuwe kunst.

Maar het was geen nieuw bloed dat deze man in het verslapte schilderen zou brengen; bloedelooser kunst dan de zijne zat nooit op den troon. Doch in de noodwendige evolutie van den smaak was hij de geduchte Herkules die een radikale zuivering had in te luiden. In dien zin waarlyk moet men hem achten een profeet te zijn geweest: een boetprofeet. Daarom is het dat men David nog zoozeer niet heeft te beschouwen als de man van een

ernstig gemeend neo–klassicisme, dan wel als de verpersoonlijking zelf van het antifrivole in de kunst. Een eigenlyke omwenteling heeft het optreden van David daardoor ten halve maar tot gevolg gehad, een restauratie zou hij slechts dan tot stand hebben gebracht, indien het mogelijk ware in de kunst het gezag te herstellen van wat niet langer zeer deugdelijk een levende kracht van de gevoeligste tijdgenooten is, en indien men in de schilderkunst iets duurzaam teweeg kon brengen, anders dan door in de eerste plaats zelf een echte schilder te zijn. Maar de schoolsche despoot die meende met den ernst van het antieke relief te prediken, een nieuwe monumentale schilderkunst te zullen grondvesten, de schilder van meestal maffe berekende groote samenstellingen, de man van die stelselmatig koude perfectie in een magere onpersoonlyke schildering, liet als door een spottend toeval een enkelen bewonderenswaardigen aanzet na in de beeltenis van de schoone Juliette Récamier, een der bekoorlykste portretten die ooit werden geconcipieerd.

De beheerscher van den empire–smaak had een nederiger tijdgenoot, minder revolutionair en toch nieuwer, een man naar wien weinig werd omgezien, die meer dan hij nog in de achttiende eeuw stond, maar die oneindig meer modern is geweest, omdat zijn ruimere kunst door zooveel meer levends aanspreekt. Prudhon was in alles meer artiest

dan David, en waar hij met de gratie van de vorige eeuw niet wenschte te breken, haar bescheidener, schuchterder, zielvoller wilde, haar een wijden adem bijzette, en haarzelve tot de breedheid der Grieken scheen te willen opvoeren, toonde deze begenadigde der Chariten, dat iets van de charmes van Corregio en Leonardo meer waarachtig in hem herleefd was, dan de Romeinen het waren bij den meester van het Fransche academisme. Prudhon was een zeer opzichzelfstaande persoonlijkheid met eigen opvattingen, een eigen gevoel, een eigen voordracht, sleepend en vol, een eigen dramatiesche kracht, een eigen licht-en-donker dat groot was en mysterieus. Achter den sluier van zijn verlokkelijke zuivere gratie, in die maanlichtatmosfeer waarin hij zijne verbeeldingen hulde, brandde gestadig de zachte vlam van een milde, zoete passie.

En zooals een steen die wordt heengepleerd over het watervlak na zijn onderduiken telkens weer bovenkomt, zoo ziet men lang nog na hem een schijn van Prudhon's wereld telkens weder zich openbaren in het beste deel der aspiraties van Diaz, Henner en Fantin Latour.

Maar David had een aantal onmiddellijke leerlingen gevormd, waarvan onrustige geesten naar voren traden, die verder gingen dan de despotieke doctrinair had wenschen af te palen. Een zwier die de stugheid van den meester niet kan hebben goedgekeurd was er in de schier heroieke werken van Gros, een krachtig schilderstemperament, maar die nog dobberend bleef tusschen de traditie van den vereerden leermeester en de nieuwe bloedrijker kunst die hij reeds in zich voelde; terwijl uit het atelier van Guérin en het zijne de vurige jongelingen zouden voortkomen die den wil hadden en de kracht, en van welke Géricault het eerst met een onstuimig vermogen zich van alle aangeleerde stelsels vrijmaakt, en van den beginne af zich als een reus vertoonde, met een ontzettende fougue en een dramatiesche beweging, zooals men die sedert Rubens niet gekend had. Zwaarder, meer gezwollen, minder uitgesproken dan zijn bevoorrechte beschermeling, die weldra in zijn voetspoor gaan zou, scheen de breede figuur van den te vroeg gestorvene de Jan Baptist van een nieuwe kunst wier gezalfde, Eugène Delacroix, – de hooghartige hij, die de weelderigheid, het overvloedige, de emphase van Rubens op zijn beurt bewonderde met al de kracht zijner minachting voor de gesuikerde poppen der peinture à la mode – een koninkrijk zou regeeren van vorstelijk voornamen hartstocht in hoog gedragen beweging en glorieuze kleur.

Doch om de vrijmaking van de ontbonden kleur te volbrengen, had nog een komeet te verschijnen van over het Kanaal, van daar waar de nimmer stijve Gainsborough en de nieuwe landschapschilders nog iets bewaard hadden van den gloed van het Noordelijk palet, – en de vroegrijpe virtuoos die zijn kameraads naar het Louvre en voor de Vlamingen voerde, behalve door zelve precieuze werken na te laten, leerde de geuzen dier dagen de waarde beter begrijpen van dat kernachtig alleen te verkrijgen was. Bonington met zijn verfijnd kleurig palet waarvan hij de transparante tonen tot een vlotte open behandeling aanbracht in een luchtig wimpelend licht, was een taalverfijner, een slijper van het outil, – maar het beste van wat Gros en Géricault, Charlet en hij bezaten, hield de man dien men voor een woesten improvisator heeft willen houden in zijn groot arsenaal vereenigd.

Voor Delacroix was het, minder nog dan voor Géricault weggelegd onmiddellijke gezichtsandoeningen weer te geven, maar in een orkestrale samenwerking van hevig levende kleur, en een bewogen teekening van een aristocratiesch dronken kracht, liet deze

verbeeldingskolos de verrukkelijke hoogte lichten van zijn eenig emotioneel leven, van waaruit hij het eerst de duistere diepten van extase van moderne Prometheus-zielen peilde. In de hooghartige koorts zijner ongemeten fantazie laat hij de aarde zich openen dat duizend trotsche en geslagen gestalten zich uit de diepte heffen, plotseling ademend in een lucht van luister onder een eigen wijduitgespannen firmament dat niet van deze aarde is, en uit den klaroenen-klank van dien kleurenchaos klaren stemmen op die ons aanvechten in lichtende vlammentaal. Dan reien zich de figuren tot tooneelen van wilde jachten uit een Oosten der fantazie, van romantiesch middeneeuwsche of Shakesperiaansche episodien, van tragiesche slagvelden of van triomfantelijke veldheersintochten, – alles willens naar geen ander ideaal gericht dan naar die eeuwige eenige schoonheidskracht die in den heviger polsslag van een verhoogd Leven gelegen is.

Maar de stormende dichter van de kleur, de artiest van de nerveuze stuwkracht, de schilder van de Beweging had een tegenvoeter in den achtbaren orthodoxen Ingres, de kleur- en schaduwwliedende die niet hield van de verf, en wien alle passie wel zwakte leek, de ontwerper van tot statuen gestolde menschbeelden, die in een effen, stellige, geleerde kunst van vastheid en tucht, recht en hecht gebazeerd op de Grieken en op Rafaël, zooals die door hem begrepen werden, een leven van taaie inspanning en stelselmatig studieus overleg wijdde aan de uitdrukking van waardige monumentale Rust, gesterkt door de strenge synthese van koele naaktomtrekken. Wat de harde David eenmaal kon gewild hebben, vermocht zijn roemruchte leerling, ook als portrettist, door een waarlijk pieuze overgave, met oneindig echter adel te construeeren. En misschien is het waar wat een al te sceptiesch Nederlandsch schilder, die tot ons aller schade nooit in geschrifte zijn fijne oordeelvellingen heeft willen precizeeren, gezegd heeft; dat Ingres het was die meer dan iemand den plastieschen zin der Grieken met het devote der middeneeuwsche kunst in zijn werken in evenwicht heeft weten te brengen.

Intusschen, Ingres noch Delacroix, in wie men twee polen van kracht verpersoonlijkt kan zien, waren daar om de Fransche schilderkunst te blijven beheerschen. In de wijze abstracte leerlingen van Ingres, nam voorloopig anders niet veel dan het nieuwere academisme zijn oorsprong, en Delacroix was te zeer een uitzonderingsnatuur om algemeen een leermeester te kunnen zijn.

De rijpere romantiek zocht ook nog wat anders, een meer intieme zijde van concreet waarnemen, waarmede de oude Hollanders klassiek waren geworden, en een heele keurbende van jongeren zou vooral naar het stemmende landschap van Ruysdael zich richtend, groot zijn door een lyriesch realisme. Daarbij hebben Hals of Terburch, Steen of Pieter de Hooghe slechts luttel invloed gehad. De Fransche figuurschilders die van onze ouden wat leerden blijven te tellen. Men meent dat de vindingrijke Decamps, die in een warm kunstig licht het romantiesch Oosten schilderde, Decamps die een onvermoeide alchemist was in het geheimzinnig laboratorium waar hij het zonlicht te ontleden trachtte, – men wil dat deze zoeker iets van Rembrandt zou hebben geërfd. Zijn belangwekkende, boeiende, geestige, oorspronkelijke kunst was daarvoor te opzettelijk, te gemaniëreed, te zeer een kundig pittoresk spel. Met evenveel recht zou men in enkele portretten van den kameleontieschen Ricard een flauw schijnsel van Rembrandts magieschen lichtglans kunnen zoeken. Een volgzaam, bescheiden schilder van binnenhuizen, in een genre zooals deze gewesten groote kunstenaars hadden opgeleverd, was later het meest

de goede, trouwe, toch wat koude Bonvin; en de allergeuldigste observatie en uitvoering, geleerder en strakker nog dan men ze bij ons had aangetroffen, maar zonder veel temperament, met een fotografiesch exposé van kennis dat naar de werkplaats riekt, vindt men bij Meissonier, die vast de great champion in juist en knap en uitvoerig schilderen zou zijn als schilderen een sport en niet bovenal een gevoelsuiting was.

Er waren eenvoudige gevoelige naturen onder de jongeren van het jaar dertig, die een oprechte kunst wilden van sensaties uit het hun omringende, en voor wie de Hollandsche landschapschilders zooals ze in de musea te zien waren, een openbaring werden.

Maar een simpele zonderling die een avontuurlijk leven had gehad, een obscure Parijsche uitdrager, schilderde al vroeg in deze eeuw mooie motieven uit de vlakten buiten de stad met merkwaardige, stoute wolkeffekten er boven, en deze schilderijen van Georges Michel die geen naamteekening droegen, waren de vroegste voortbrengselen van het nieuwe Fransche landschap, waarmede hij anticipeerde op het beste van wat komen zou.

Paul Huet was veertig jaar jonger dan Michel; hij had bij Gros geschilderd en later bij Guérin, – Bonington was zijn vriend geweest. Rembrandt en Rubens gaven in het Louvre hem zijn allereerste impressies en de meer emotioneele literatuur der romantiek had vat gehad op zijn heroïeken aard. Na Michel was Huet de eerste die het verflenste academische landschap verzaakte, hij, de trouwhartige bewogen schilder, die zich in altoos toch welgeordoneerde lyriesche landschappen uitstortte. Zijn invloed op tijdgenooten was al spoedig groot. Van Delacroix die de Barque du Dante toen al geschilderd had, heet het dat hij een maand lang in het schamele atelier van Huet achter zijn ezel kwam zitten, om te zien de onschoolsche wijze waarop deze schilderde. Een paar jaar later eerst exposeerde Constable in Frankrijk en die verschijning had het effect van een rivier die samenvalt met een stroom waar zelf al gang in zit, – de beweging kreeg nu dubbele kracht. Het was weer Delacroix die er niet van slapen kon; – vóór de opening van den Salon had hij de schilderijen van Constable gezien, waarin hij zoozeer de schildering vol kracht van passie vond die hij voor zich begeerde, dat hij zich opsloot in zijn atelier en onder dien indruk zijn bijna voltooide Massacre de Scio geheel overschilderde. Maar niet minder groot vanzelf was de impressie die de kunst van den Engelschen volgeling der oude Hollanders maakte op de zoekende jonge mannen van het landschap.

Onder de levenden was een profeet voor het nieuwe landschap gevonden. Nu kwamen van alle zijden in Frankrijk de natuurlijke talenten voor den dag. Camille Flers en zijn weinig jongere leerling, de serieuze Louis Cabat, vormden zich in die sfeer. Een zwaarder, meer robuust talent in dezen kring was de al zijn vrienden overlevende Jules Dupré, de machtig ontroerde door het buiige der groote natuurkrachten, die rosse stormen en ruige woudkolossen schilderde in aangrijpende dramatische tooneelen, rijk en uitgelaten van behandeling.

Maar een hooge, op zichzelf staande figuur, rijper, vollediger, meer geserreerd, meer universeel dan een van dezen was de groote, diepzinnige zoeker, die als jongeling heel het ongekende Frankrijk om zijn wouden en valleien doorkruiste, en die zou blijven ontginnen dat er onvergankelijke bloemen aan ontbloeden, een vurig begeerige toen die een wijs anatoom zou worden van sprekende gespierde landschappen: Theodore Rousseau, die de statig eenzaamheid liefheeft, die Ruysdael vereert en het werk van den somberen Haarlemsche luchtenbootser zeker mooier zag dan het iemand gegeven was, een klare

kleurlievende rijke ziener die vol was van hoopen angstvallige waarnemingen, en een man toch die voor de natuur telkens weer als een kind wist te zijn, een vastberaden doordringend artiest vol zelf bezit en met een ontzettende conscientie en kennis, een ingewikkeld veelomvattend deftig Fransch vernuft met de ziel van een grootschen Oud-Hollander, een stout schilder, maar die niet schroomde bijwijlen op een ciseleur of een porceleinschilder te gelijken, verbazingwekkend door zijn uitvoerigheid omdat hij altijd met geduldige wijsheid zijn overvloedige materie verdeelt, en in zijn bedachtzame onderzoekende nauwgezetheid, overal ongeloofelijk ademend en los blijft, altijd schatten van nieuwe bouwstof aanvoert, prop gevuld is en toch eenvoudig, en na al zijn ervaring nooit een oogenblik stelselmatig wordt, een intieme natuur met een strenge kracht, maar die heel teer kon zijn, en dan minutieuze ijle dingen met een enorme vastheid construeerde; – een minnaar van kruiden en gewassen en het karakter in boomen en bergen, zeer ontvankelijk voor het effect van sterke silouetten, maar daarbij een verfijnd ontleder van de stemmende werking in jaargetijden, in het weer, in het uur van den dag en geheimzinnige momenten buiten, – onvermoeid honderd precieuzesensaties ontledend, iederen dag dieper peilend naar verborgen gegevens, altijd nieuw, altijd verbazend, zich telkenkeer bepalend met een ongekende overgave; een eenig meester, een wonder.

Hoe anders was Corot, de Arcadiër, voor wien het leven een eeuwige lentedag scheen te zijn. En toch was ook bij hem een tijdperk van lange, lange studie noodig geweest, toch had ook hij vele jaren moeten leven in het licht van die hooge artistieke beschaving der besten en edelsten van zijn tijd, voor hij met die likiede luchtigheid zoo volmaakte lyriek mocht geven. Zijn talent was gelukkiger, milder, vrouwelijker, maar geenszins minder essentieel dan dat van Rousseau. Niet zoo onmiddellijk als voor Rousseau zijn de Hollandsche schilders hem tot leermeesters geweest, veel meer bleef het gecomponeerde landschap hem den weg wijzen; maar de zin voor een ideale, abstracte, ontastbare natuur bloeide op in zijn teedere ziel met een reine heerlijkheid waarmee het klassieke landschap der traditie zich nimmer nog had laten kennen. Uit ochtendnevel en avondfijnheid en dauw van

maneschijn is door hem een verbeeldingsnatuur geschapen van een blonde als muzikale bekoorlijkheid, een uitgelezen werkelijkheid door een stemmenden tooversluiser gezien, een rustige droomwereld maar die niet eenzaam is: idyllische landlieden zetten levendige nootjes kleur in de vredig vlottende tinten van het harmonieuze landschap, of als geen nymfen er een reidans zweven onder het weelderig parkgeboomte, schijnt er de zucht eener godheid te ruischen door het gebladerte. En in de Fransche kunst die na Claude Lorrain nog geen schilder had opgeleverd die zoo boven alles gevoelig was voor de fijne brekingen van kleur en licht, dat zij zich schikken tot sereene liederen van toon, volmaakt als het allerzuivert zilver, is Corot, die uitgezochte werkingen van atmosfeer als motieven nam tot een blanke kunst van de puurste pastorales, gedragen als het geluid van vedeltonen die bij stilte van schemering voortklinken over het water, de eerste voluit-tonalist geweest.

Het uiterlijke van Corot en dat van Rousseau werd somtijds met een wonderbaarlijke gave gevolgd en in compilatie met een schijn van Corregio tot een bijna oorspronkelijke, in elk geval boeiende kunst van speelsche effecten, van diepe kleur en overvloedigen rijkdom opgevoerd door den expansieven, zwierigen Diaz, aan wiens schouders Monticelli te reiken wenschte, de kleurendronkene, die met zijn veel grooter oorspronkelijkheid en zijn

ongekenden brio hem ver boven het hoofd uitstak. Een schildering van dolle verrukking om schitteringen van verblindend bonten rijkdom, op schimmen van vreemde verrukkelijke weelderigheid of gratie, – dat is Monticelli.

Maar bij de mannen van het landschap moet nog de zich zeer ongelijke, doorzettende, in sommige zijner werken de allerbesten nabijkomende Troyon, de dierschilder, genoemd worden, en de laatste in hunne rij, Daubigny, die, minder pittoresk, minder op motieven uit, met zijn voorkeur voor het zich strekkende, voor vlakke waters en effen terreinen, strak aangezet in geanimeerde tonen tot franke pochades, het meest van hen naderde tot een latere wijze van zien.

Tot de groep van de landschapschilders der romantiek wordt vooral ook Millet gerekend; hij had met hen te samen te strijden tegen dezelfde opvattingen. Toch is zijn werkelijke artistieke verwantschap met hen maar weinig. In het aspect van zijn schilderijen die geen ooglust zijn, als men wil, maar iets als een verheffing, in zijn techniek die kunsteloos is maar zoo volkomen zegt wat zij doen moet, in het plechtige van wat hij in den grond wilde met zijn kunst, behoort hij bij hen niet meer dan ergens anders. Zijn werk schijnt van alle tijden, zijn persoonlijkheid ontsnapt aan elke classificatie. De adel van Poussin bij de diepzinnige innigheid van Rembrandt, de devotie van een gothieken in een aandachtig natuuraanschouwer, de trouwhartigheid van Pieter de Hooghe in een epiesch kunstenaar. Zoo eenig als Corot is door dien lach van ongestoorde liefelijkheid, evenzeer staat de kunst van Millet geheel op zichzelf door het deftig–burgerlijke zijner wijze ingetogenheid, door zijn stoïcijnschen eenvoud, door zijn antieke waardigheid, zijn bijbelschen ernst. In elk van de mannen der romantiek zou men nog een virtuoos kunnen zien, bij Millet valt alle schildering, elk idee van voordracht weg waar zich in zoo pathetiesche grootheid alleen het diepste van een ontzachwekkend onbedorven menschenziel openbaart.

Er is welbeschouwd in die dagen één genie dat men om zijn stalen ongeslepen soberheid bij Millet kan zetten, het is een man die een naam heeft gehouden als karikaturist, hij die nooit karikaturen heeft gemaakt, en die behalve een onbegrepen teekenaar ook een groot schilder geweest is, – ik bedoel Honoré Daumier die de bedrijven van het grimaceerende menschedom met een Danteske diepte van zien ontzettend groot en eenvoudig gevat heeft in zeer direkt geschilderde tafereelen van een ontstellend dramatiesche kracht. Op de breedheid van dien lucieden die de menschen als half wild beest en halfgod zoo groot zag in hunne bewegingen, gelijkt de macht van den reinen reuzig–innigen Millet meer dan op de bloeiende kracht der pleïade die dezen in Barbizon omringde.

Waarom alleen Millet bij de romantieke landschapschilders gerekend kan worden, is omdat zijn kunst evenals de hunne vooral aanleiding vond in de stemmingen die het buitenleven bij hem opwekte. Maar zijn apostoliesche majesteit en zijn zien van menschen als zachtmoedige titanen is van hem alleen.

Geen schilder van sentimenten is Courbet. Persoonlijk een drieste doordrijvende doctrinair, gelijk men wil, maar iemand van zeldzaam groote kracht en een man van de daad toch vooral was hij. Een sterke kaerel uit het volk die den brui gaf van het gebrei der scholen, een man voor groote karreweien en om rotsblokken te wentelen, een onweerstaanbare massieve werkmán–schilder, een echte stoere peintre de race, die groote brokken aanpakte, en het plastiesche aanzicht van vleesch en landschap in een gaaf bewerkte, gezonde pâte van levende somberheid tot een stevige en delicate schildering

modeleerde, willende worstelen met de zware materie, die zijn sterke vuist altoos bemachtigde, ze dwingende tot puissante fijnheid. Een schilder van grooten invloed, mede omdat hij schoolscher nog was dan hijzelf wel wist, en wien het, waarom ook niet, veel meer te doen was om de enorme kwaliteiten in de superbe brokken der voornaam ziellooze schildering die hij bereikte, dan om die natuur die hij zoo gaarne predikte des schilders eenige leerschool te zijn.

Konsekwenter, minder tegenstrijdig, meer waarlijk een revolutionair, en meer dan dat, de profeet van een nieuwe era en een chef d'ecole, – een minder spoedig gevormd maar ook een vermeteler schilder, een fijner aestheticus en een meer geraffineerd aanschouwer werd Manet, die veel onbevangener zien zou wat daar in stoute plans van diepe tonen op vlotte voor zijn feestende oogen. Verliefd op de koenheid van het licht en de voornaamheid van opposities, zocht hij in de kunst die geweest was naar wat zijn stoute Visie nabij kwam, en vond hij alleen Velasquez aan wien hij zich overgaf, om eerst later van dien koninklijken meester vrij te komen als een nieuw en gezond artiest, die zonder omwegen, zonder dwarskijken naar de musea, ongezochte moderne sujetten wist te schilderen, louter door het juist en lenig tegen elkaar zetten van blonde buitentonen in de mooi gevoelde vastheid van hun open valeurs. De eerste was hij die de eenvoudige kleurenkracht van de Japanners, het begripen van wier heerlijk decoratief werk in onzen tijd van zooveel invloed werd op de Europeesche kunst, – in haar wezen wist gelijk te komen in een realiste schildering zonder in het minst Japansch te schijnen, de eerste wel die waarlijk zonder steun te leenen uit de kunst van andere geslachten moois te schilderen vermocht, niet wat hij wist, maar wat hij zag te zijn. Men heeft dien man die meer getrouw was aan zichzelf dan aan een leer voor een violente natuur gehouden; hij was anders niet dan de stoutste tonalist dien Frankrijk had zien geboren worden. De *voorstelling*, die de basis maakt van elke plastiesche kunst, was nog nimmer door middelen die zoo direkt aanleiding vonden in gulle aanschouwing, in schilderij verkregen. Daardoor wint zijn kunst in volheid van een leven dat wij nabij ons voelen. Daardoor alleen is zijn natuurlijk werk zoo revolutionair. Met Manet zijn we gekomen aan de Fransche kunst van deze dagen.¹⁾

¹⁾Van de tegenwoordige Fransche schilders die ik te bespreken heb, waren de meesten op de *Centennale* en ook op de *Décennale* slecht of niet vertegenwoordigd.

Die vóór hem kwamen zien wij staan op verder plans, zoodat wij hen in groepen kunnen overzien en afzonderlijke figuren in hunne houdingen vergelijken. Zij doen zich aan ons voor in effener licht.

Die na hem komen staan dicht onder onze oogen, scherper maar toevalliger van omtrek en schaduwen. Wij zien ze duidelijker maar minder stellig, – tegen enkelen hunner kijken wij onderop; een deel waar wij dicht bij staan lijkt soms enorm groot en neemt ons vrij uitzicht weg; zij bewegen nog. Wanneer zij zich schikken zullen in de verdere rijen van het verledene, zal hun blijvende beteekenis juister te bepalen zijn. Maar zeker is het dat er toch onder de mannen van dit geslacht zijn die van zeer groote beteekenis zullen blijven. Bij de vele vertegenwoordigers van het moderne academisme heeft men echter die persoonlijkheden van karakter en grootheid niet te zoeken. Van den hoogen ernst van Ingres is in de moderne school waarlijk niets overgebleven. Het bastaard-academisme gaat ter beurze. In het patent van een zekere stijllooze fatsoensconventie vindt het een veilig paspoort in de albeheerschende moderne industrie. De heeren van de Ecole en hunne tallooze leerlingen zijn speculatieve salonschilders geworden. De tegenwoordige opperwaardigheidsbekleeder van het academisme Elie Delaunay alleen die vóór kort aan Cabanel is opgevolgd, onderscheidt zich als een deftige zonderling in zijn

min gedistingeerde bent.

Aan de groote figuur van Courbet is het dat enkele schilders van dezen tijd nog verwant zijn. Ribot staat niet heel ver van hem af. De Parijsche Belg die getoiletteerde vrouwen met vastheid schildert in hun brooze bloemencharme, heeft iets van Courbet's meesterpâte geërfd, en op andere wijze dan Alfred Stevens doet Vollon in de lillende schildering van zijn beste stillevens ook even denken aan een ontwikkeling naar eene zijde van den schilderlust van den zoogenaamden vader van het realisme.

Bastien Lepage is een veel gekomplikeerden schilder. Hij was een energieke natuur, te jong gestorven om voor zich het hechte gebouw op te trekken waarvan zijn studieuze jeugd wel de grondslagen had gelegd, grondslagen waarop door veel anderen, ook Engelschen en Duitschers is voortgegaan; maar in zijn eclectisme dat de kennis van de academieschilders, de angstvalligheid van de primitieven, de aspecten der Japanners, en, mag het gezegd worden? ook de gaafheid der fotografie, wilde toepassen op een eerlijke plein-air-schildering, lag misschien toch weinig levensvatbaarheid. Iets van zijn lichte aspecten wordt door Cazin met veel bloeiender blankheid, veel maagdelijker schoonheid bereikt. En in het te zeer verwaarloosde psychologiesche der portretkunst staat het bescheiden werk van Fantin Latour veel hooger dan de savante koppen die de gevierde Bastien Lepage

schilderde. In het land van zooveel mechaniesche chic-werkers, van zooveel ziellooze faiseurs, schildert Fantin gestadig als een trouwhartig zieleziener ziende menschen van een bekoorlijke burgerlijkheid. Zijn discrete oprechte natuur heeft een schier Hollandsche verheuging in het aanschouwen van het innige latente leven.

Als twee groote vreemdelingen in die nieuwe Fransche kunst, meerendeels van nauwgezette natuurstudie, staan tusschen de schilders van dezen tijd twee buitengewone visionairs. De Christelijk monumentale kunst van Puvis de Chavannes is algemeener bekend dan het de zeldzame schilderijen van den ander zijn. De aristocratiesche geloovigheid zijner effen wijde visioenen van een heilig Arcadië geeft hij in een groote, kinderlijk stroeve teekening van een nobel vereenvoudigde zienswijze en in doffe teere kleuren, met ongerepte, aanbidbare hoogheid. Sedert de oud-Italiaansche frescokunst was vrome naïveteit niet met zoo groote waardigheid in de schilderkunst zoo suggestief veraanschouwelijkt.

Grootere sfinks is Gustave Moreau, de Parijsche Benedictijner, de ontzettende fantast, in wiens ondoorgrondelijken geest als in koninklijke overspanning de glans en de kostbaarheden van de weelderigsten der doode beschavingen komen spoken met ongekende felheid. De erudiete zonderling in wien de coloriste zin van Delacroix zoo nijpend verscherpt naleeft, heeft aan de Byzantijnen en Mantegna en Dürer, de Assyriesche en Indiesche kunst zich een rijken roes gedronken en biedt in zijn modern-symboliesche, ingewikkelde, overbeschaafde schilderijen een giftige genieting aan fijnproevende, geraffineerde negentiende-eeuwsche Hindoe-droomers, dorstende naar sombere extaze.

Twee schilders van het moderne leven, geen van beiden den gladden Mammon van den verfoeilijken marktsmaak, in het minst maar dienend, maar met een groot verschil van aard zijn Degas en Raffaëlli. Degas heeft per slot het volmaakst bereikt wat in de literatuur de konsekwenten onder de naturalisten van dezen tijd voor hün kunst willen, en dat terwijl zijn werk eigenlijk in het minst niet literair is.

Maar de vormen en verschijningen van het onbegrepen buiten-ons neemt ook hij waar met

die meedoogenlooze onzijdigheid, en terwijl hij uit de matelooze stof van het scherp aanschouwde en hard gekoesterde, concrete beelden kneedt, geeft hij weder aan de plastiek van het vereenvoudigd bizondere dat accent van stijlvol saamgetrokken algemeenheid, waardoor zijn kunst zoo groot en hoog zich vertoonen kan. Met een wreede weergalooze kracht van gespannen waarnemen en een ongekende meesterschap van welgewikte schikking en geslepen uitvoering schildert Degas meest in de kunstbloemenkleuren van het koude kunstlicht, gefatigeerde kunstmatige menschen levend hun wonderlijk-barok bestaan in de broeikasatmosfeer van een groote-stads-overbeschaving, vlottend-scherp, koel en spookachtig, kras en sober, zuiver en fel.

Het aparte, Engelsch-getinte talent van Raffaëlli, schraller, stugger, en toch bewegelijker, is even geleerd maar meer gemengd. Zijn half-illustratieve hoog intellectueele, gepeperde, karakterkunst is van een begrijpelijker, schoon toch niet behagelijker koppige kracht.

Twee meesters in de evolutie van het landschap door het jonge Frankrijk, dat in zijn matheid en zijn nerveuze begeerte naar kracht, een kunst wil van hevige sensaties, zijn Claude Monet en Pissarro. Van Rousseau hebben zij veel verder zich geëmancipeerd dan die het van Ruysdael gedaan had. Nadat een stoet van schilders vooral gevoelig was geweest voor diepe en gebroken buitentonen, waren de leerlingen dezer emotioneele harmonisten in een opake saus verzeild, maar het nieuwe, stoute geslacht van Edouard Manet's koortsiger tijdgenooten zou in het landschap vooral de kracht van het licht willen geven, en dat door het ongebroken tegen elkaar zetten van helle prikkelende kleuren. Claude Monet is van deze mannen de meest hartstochtelijke meester. Hij lijkt een Pantheïst van Oostersche felheid, wien de naakte kleur, wild, woelig en hevig als een koorts in het gezicht geslagen is. Nog meer dan de schitterend barbaarsche, de vurige Monet streeft ook in behandeling de rusteloos penetrante Pissarro naar een naïver, meer primitieve kunst van sterke subtiele werking.

Met Pissarro zijn wij genaderd tot de nieuwere Fransche impressionisten, over welke het laatste woord nog geenszins te zeggen staat. Met loftelijke konsekwentie is het dat deze gebroken hebben met de routine en de voorschriften der scholen, zij hebben veel onderzocht, veel ontdekt, voor zichzelf weder veel voorgeschreven. Maar met zooveel onaf hankelijkheidszin en goeden wil men moge gewapend zijn, – hoezeer men zich overtuigd houde dat een noodwendige omwenteling in het palet der Fransche schilders dáárom noodwendig wat theoretiesch te werk moet gaan, omdat van huis uit de Fransche schilders bij al de kracht van hun intellect geen spontane kleurgevoeligen *zijn* – hoezeer men moge inzien dat zij toch het meest raken aan een schilderkunst, puur van sterke subtiele gezichtssensaties, die komen kan, – men zal een expositie van de neo-impressionisten niet gezien hebben zonder te denken aan wat ten slotte Huijsmans, de eerste trouwens die hen voluit prijzen dorst, heeft moeten getuigen: *J'ai décidément peur qu'il y ait trop de procédé, trop de systèmes, et pas assez de flamme qui pétille, pas assez de vie.*

Juli 1890.

JAN VETH.