

De *Kunstkronijk* over de eigentijdse kunst

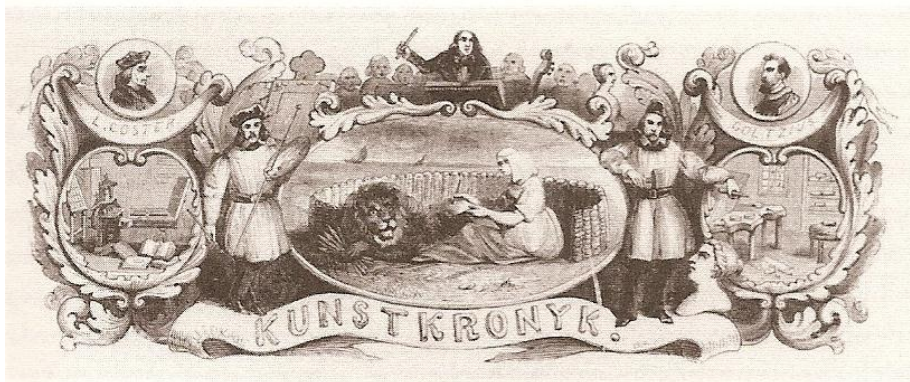
Kunstgeschiedenis, Kunst tot 1850

2011-2012

Universiteit Utrecht, Faculteit Geesteswetenschappen

Departement Kunstgeschiedenis

Docent: dr. A. Hoogenboom



Trudy de Wit

Studentnummer 7710623

15 juli 2012

Inhoudsopgave

Inleiding	4
Hoofdstuk 1. Kunst wordt openbaar op de tentoonstellingen van levende meesters	7
1.1. Openbare kunst	7
1.2. Publicaties over kunst	8
Hoofdstuk 2. Het ontstaan van de kunstkritiek	11
2.1. De eerste tentoonstellingen, de publiciteit en de vrees van de kunstenaar	11
2.2. Veranderingen in de kritiek: scherper en meer diepgang	14
Hoofdstuk 3. De <i>Kunstkronijk</i>, ontstaan, doelstelling en vormgeving van de inhoud	16
3.1. De oprichting van de Maatschappij ter Bevordering van Schoone Kunsten	16
3.2. De doelstellingen van de <i>Kunstkronijk</i>	19
3.3. De inhoud van de <i>Kunstkronijk</i>	21
3.4. Een geïllustreerd tijdschrift	22
3.5. Letters en pseudoniemen in plaats van namen, afnemende anonimiteit	23
3.6. De tentoonstellingsverslagen in de <i>Kunstkronijk</i> tussen 1840 en 1850	24
3.7. De literaire vorm van de tentoonstellingskritieken in de <i>Kunstkronijk</i>	25
3.8. De locaties van de tentoonstellingen	27
Hoofdstuk 4. De kunsttheorie in de eerste helft van de negentiende eeuw	29
4.1. Taken voor en eisen aan de kunst rond de eeuwwisseling	29
4.2. Verandering van de focus van de kunst in de negentiende eeuw	30
4.3. De internationale romantiek	35
4.4. Een Nederlandse romantiek?	37
Hoofdstuk 5. Het beeld van de kunst in de <i>Kunstkronijk</i>	39
5.1. Analyse van de opiniërende artikelen	39
5.1.1. Het schone, het doel en het wezen van de kunst	39
5.1.2. De kunstenaar, zijn roeping en zijn opleiding	41
5.1.3. Techniek of gevoel	43
5.1.4. Belangenbehartiging voor schilders, de medailles	44
5.1.5. Waardering van kunst uit het buitenland	45
5.1.6. Kunstkritiek	47
5.2. Analyse van de tentoonstellingsverslagen	48
5.2.1. Het schone, het doel en het wezen van de kunst	49
5.2.2. Techniek of gevoel	49
5.2.3. Kunstkritiek	55
Samenvatting	57

Conclusies	60
Literatuuroverzicht	63
Bijlagen	
Bijlage 1	
Overzicht van de opiniërende artikelen in de <i>Kunstkronijk</i> van 1840 tot 1850	65
Bijlage 2	
Mededelingen over de <i>Kunstkronijk</i> en gelieerde onderwerpen	67
Bijlage 3	
Overzicht van de tentoonstellingsverslagen in de <i>Kunstkronijk</i> van 1840 tot 1850	69
Bijlage 4	
Overzicht van de tentoonstellingsverslagen in de <i>Spectator</i> van 1843 en 1844	70
Bijlage 5	
Pseudoniemen	71
Verantwoording van de afbeeldingen	73

Inleiding

In deze scriptie onderzoek ik de kunstkritiek zoals die vorm kreeg in de *Kunstkronijk* in de jaren 1840 tot 1850. De *Kunstkronijk* verscheen in mei 1840 voor het eerst als een gespecialiseerd tijdschrift voor de kunsten. Het gaf informatie over de beeldende kunst, muziek en toneel. Regelmatig verschenen er in het tijdschrift aankondigingen van, en verslagen over kunsttentoonstellingen en opiniërende artikelen over kunst. De *Kunstkronijk* was het eerste gespecialiseerde kunsttijdschrift dat lange tijd bleef bestaan.

De kunstkritiek was een in de eerste helft van de negentiende eeuw een nieuw fenomeen. Het is grondig onderzocht door Annemiek Ouwerkerk. Ze beschreef in haar dissertatie van 2003, *Tussen Kunst en Publiek* de ontwikkeling die voortvloeide uit het besluit van Koning Lodewijk Napoleon in 1808 om openbare tentoonstellingen met werken van levende meesters te organiseren. Ze behandelde de reacties daarop, de schrijvers over de kunst, degenen die bij het kunstleven betrokken waren en de kranten en tijdschriften waarin over kunst en de tentoonstellingen werd gepubliceerd.¹ Twee jaar eerder onderzocht Kornelia J.J. Korevaart, in haar dissertatie *Ziften en zemelkopen* de literaire kritiek in dagbladen tussen 1814 en 1848.² Zij analyseerde onder andere de ontwikkelingen van de pers, de kranten die op diverse plaatsten verschenen, en de kritieken daarin. Verder onderzocht ze het ontstaan van de literatuurkritiek, de schrijvers die, al dan niet anoniem, publiceerden en het lezerspubliek. Annemieke Hoogenboom was hen in 1993 voorgegaan, toen zij de positie van de kunstenaar in de eerste helft van de negentiende eeuw analyseerde en daarbij ook aandacht besteedde aan de publiciteit rond de kunst.³ Allen gebruikten ze voor hun onderzoek artikelen uit tijdschriften, kranten, brochures en pamfletten uit die tijd. Samen gaven ze een beeld van de geschreven en voor iedereen toegankelijke kritiek op kunst en literatuur en van de bij kunst en cultuur betrokkenen.

Onderzoek naar de kunstkritiek zoals dat werd vorm gegeven in een bepaald tijdschrift is nog niet gedaan. Hieronder zal ik onderzoeken wat in de eerste tien jaar van zijn bestaan in de *Kunstkronijk* over de kunst, in het bijzonder van de schilderkunst, werd geschreven en welk beeld zo over de eigentijdse kunst werd gegeven. Voor mijn onderzoek ik volg de definitie van kunstkritiek van Ouwerkerk, die luidt: 'Kunstkritiek is een journalistiek en/of literair genre dat ontstond naar aanleiding van periodiek georganiseerde openbare tentoonstellingen van eigentijdse kunst en werd gepubliceerd in de periodieke pers'.⁴ Deze definitie verwijst naar het ontstaan van het schrijven over in het openbaar

¹ Ouwerkerk, Annemieke, *Tussen Kunst en Publiek. Een beeld van de kunstkritiek in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leiden 2003.

² Korevaart, Kornelia J.J., *Ziften en zemelkopen. Literaire kritiek in de Nederlandse dag-, nieuws, en weekbladen in 1814-1848*, Hilversum 2001.

³ Annemieke Hoogenboom, 'De Stand des Kunstenaars.' *De positie van Kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leiden 1993.

⁴ Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), p. 14.

getoonde kunstwerken en biedt ruimte om naast kritieken op het individuele werk van kunstenaars ook algemene en beschouwende artikelen over de eigentijdse kunst in het onderzoek te betrekken. Ouwerkerk stelt dat de criticus een intermediair was tussen kunstenaar en publiek, die door het bekend maken van het kunstwerk discussie uitlokte met andere critici en het publiek. De kunstenaar die tijdens de tentoonstellingen zijn werk kon vergelijken met dat van andere kunstenaars, kon nu ook zijn voordeel doen met de opmerkingen van de criticus.⁵ Het publiek kon door de kunstkritiek geleid worden naar een goede smaak. De kritiek kon betrekking hebben op de materiele en technische eigenschappen van het kunstwerk maar ook op de inhoud van het kunstwerk. De kunstcriticus kon het beoordelen en al dan niet interpreteren en in zijn tijd plaatsen. Hoe hij dat deed in de *Kunstkronijk* is onderwerp van dit werkstuk.

Daarin beperk ik me tot de eerste tien jaargangen van de *Kunstkronijk* en daarbinnen tot de opiniërende artikelen over de eigentijdse kunst en de verslagen van de tentoonstellingen van levende meesters. Op de tentoonstellingen waren schilderijen, beeldhouwwerken en getekende werken te zien. Ik zal alleen de beoordelingen van de geschilderde werken in mijn analyse betrekken. Het zal niet mogelijk zijn opvattingen van onderscheiden critici te vergelijken omdat de artikelen in deze periode zelden werden ondertekend. Ik beschouw de critici als vertegenwoordigers van het tijdschrift.

Bij mijn onderzoek stel ik me de volgende vraag: *Wat is het beeld dat uit de artikelen in de Kunstkronijk tussen 1840 en 1850 over de eigentijdse kunst en de kunstenaars naar voren komt en welke visie op de kunst blijkt daaruit?* Ik voer mijn onderzoek uit aan de hand van de volgende deelvragen: Wat is de aard van het commentaar op de schilderijen? Is het beschrijvend, opbouwend of afbrekend over het beoordeelde werk. Gaat de kritiek alleen over de kunstwerken of legt ze ook verbanden met de ontwikkelingen in de kunst? Hoe worden de kritieken vorm gegeven, is er een vast format of wisselt de manier waarop de criticus zijn oordeel geeft? Aan welke normen voor de schilderkunst wordt gerefereerd en in hoeverre speelt de kunst uit vroegere tijden een rol bij de beoordelingen van het eigentijdse werk? Voorts wil ik nagaan of wordt verwezen naar wetenschappelijke of filosofische ideeën en of een visie op de ontwikkeling van de kunst wordt gegeven.

Hieronder zal ik eerst ingaan op het ontstaan van de kunstkritiek en de omgeving waarin dat plaats vond. Daarna behandel ik de veranderingen die in de loop der jaren in de kritiek optraden. In hoofdstuk 3 beschrijf ik het ontstaan van de *Kunstkronijk* en de manier waarop het de publiciteit over kunst en de kunstkritiek vorm gaf. Hoofdstuk 4 behandelt de achtergrond waartegen de praktijk van de kunst zich afspeelde, het denken over de kunst, de internationale ontwikkelingen en de uitwerking

⁵ Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), p. 17.

ervan op de Nederlandse kunst. Hoofdstuk 5 bevat een analyse van de opiniërende en kunsttheoretische artikelen die in de *Kunstkrönijk* verschenen, gevolgd door een analyse van de recensies van de tentoonstellingen. Ik sluit af met een samenvatting en conclusies.

In de onderzochte periode ondertekenden veel auteurs in kranten en tijdschriften hun werk niet. Veel artikelen die ik las waren anoniem. Ik heb de artikelen en tentoonstellingsverslagen in aparte overzichten, gerangschikt op verschijningsdatum, opgenomen in bijlagen in plaats van in de literatuurlijst. Anoniem geschreven verslagen en artikelen die meerdere malen zijn gebruikt, heb ik in de noten steeds voluit benoemd, tenzij de nieuwe verwijzing direct na de eerste kwam. Verwijzingen als 'Anoniem 1846 enz.' bleken erg verwarrend.

Hoofdstuk 1

Kunst wordt openbaar op tentoonstellingen van levende meesters

1.1. Openbare kunst

Tot het begin van de negentiende eeuw was het tonen van kunst in Nederland vooral een aangelegenheid van de kunstverenigingen, genootschappen en tekenscholen. Daar werd werk van kunstenaars bekeken en besproken. Het was Lodewijk Napoleon die, als onderdeel van zijn politiek, de eenwording en verheffing van het Nederlandse volk en de verbetering van de nationale kunst, de aanzet gaf tot tentoonstellingen van werken van levende meesters.⁶ Ze vormden een onderdeel van het Franse kunstsysteem dat hij wilde invoeren. Het tonen van eigentijdse kunst aan het publiek zou bijdragen aan het ontwikkelen van de publieke smaak en het beoefenen van de beeldende kunsten zou erdoor bevorderd worden. De tentoonstellingen moesten bovendien kunstenaars de mogelijkheid geven hun werk met dat van andere kunstenaars te vergelijken. Daardoor zouden ze hun kunst verbeteren en dat was nodig. De kunstkenner waren van mening dat de kunst in de achttiende eeuw in verval was geraakt. Alles moest worden gedaan om weer het ideale niveau van de Gouden Eeuw te bereiken. Dat gold in de tijd van Lodewijk Napoleon, maar bleef eigenlijk in de jaren daarna steeds een op de achtergrond van de tentoonstellingen meespelend motief.

Lodewijk Napoleon liet in 1808 de eerste kunsttentoonstelling van levende meesters organiseren door de Vierde Klasse van het Koninklijk Instituut van Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten in Amsterdam. De Vierde Klasse was belast met het nemen van maatregelen die de kwaliteit van de kunst moest bevorderen. De opening van de tentoonstelling viel samen met de opening van het Koninklijk Museum, dat ook in het Paleis op de Dam was ingericht. Het was gewijd aan de oude Nederlandse kunst en bevatte veel werk van zeventiende eeuwse schilders.⁷ De opzet was dat de bezoekers zowel de oude als de moderne kunst kon zien.⁸ De tentoonstelling van werken van levende meesters was een laagdrempelige aangelegenheid. Iedere kunstenaar of liefhebber kon werk inzenden, inclusief vrouwen. Zij deden dat ook, veelal met schilderijen van bloemen en dieren. Iedereen die er vijf stuivers voor over had was welkom als bezoeker en kreeg een 'Lijst van Schilderstukken', een catalogus met de titels van de werken en de namen van de schilders. De zeer soepele regels voor de toelating van de kunstwerken tot de tentoonstelling, alle inzendingen werden getoond, bleven gehandhaafd tot ver in de negentiende eeuw.⁹ Het leidde in latere jaren geregeld tot kritiek omdat er

⁶ Frans Grijzenhout, *Een Koninklijk Museum. Lodewijk Napoleon in het Rijksmuseum 1806-1810*, Amsterdam 1999, pp. 19-22.

⁷ Frans Grijzenhout 1999 (zie noot 6), p. 21.

⁸ Joost Kloek en Wijnand Mijnhart, *1800, Blauwdrukken voor een samenleving*, Den Haag 2001, pp. 409-417.

⁹ Kloek en Mijnhart 2001 (zie noot 8), pp. 114-115.

te veel en te slechte werken getoond werden. Er leek door de organisatoren niet veel mee gedaan te worden, de regels veranderden niet.

De belangstelling, zowel van de kunstenaars als het publiek van alle sociale klassen, was overweldigend. Er werden dan ook vele spotprenten gewijd aan de drukte op de tentoonstellingen.¹⁰ Het houden van tentoonstellingen werd daarna jaarlijks voortgezet, beurtelings in Amsterdam en Den Haag. Het fenomeen breidde zich allengs uit ook naar andere steden, en de toeloop bleef groot.

De tentoonstellingen waren een nieuw verschijnsel, waarop op een nieuwe manier moest worden gereageerd. Ze leidden tot een grotere bekendheid van de kunstwerken en van de kunstenaar, en tot een nieuw publiek voor de kunst dat zich een mening ging vormen en een smaak ontwikkelde. Bovendien maakten ze publiciteit noodzakelijk. De kunstenaars en mogelijke bezoekers moesten geïnformeerd worden over data en tijden. Gespecialiseerde kunsttijdschriften bestonden nog niet dus was men daarvoor aangewezen op de algemene tijdschriften en kranten. De organisatie van de tentoonstellingen lag in handen van de overheid evenals de verslaglegging, ofwel de verantwoording erover. De eerste verslagen over de tentoonstellingen werden gepubliceerd na afloop van de tentoonstelling en waren een rapportage voor de opdrachtgever.¹¹ Johannes Meerman (1771-1815), Directeur-Generaal van de Kunsten, maakte de verslagen voor Lodewijk Napoleon. Hij zorgde er bovendien voor dat ook de bezoekers en geïnteresseerden kennis konden nemen van zijn verslagen. Hij publiceerde ze in een aparte brochure, in de *Koninklijke Courant* en de *Algemene Konst- en Letterboode*, die in die tijd veel informatie over de kunst verzorgden.

1.2. Publicaties over kunst

De meest gangbare manier waarop informatie over de kunst bij het publiek kwam, was, zoals gezegd, via de dagbladen en periodieken. Ze publiceerden over de tentoonstellingen van werken van levende meesters in hun culturele rubriek, waarin ook verslagen van toneelvoorstellingen en concerten stonden. De informatie bleef echter schaars.¹² De gang naar een speciaal tijdschrift voor de kunsten, verliep traag. Dat was niet omdat Nederland niet las, dat deed het wel en veel ook. Nederland was verhoudingsgewijs goed gealfabetiseerd, maar tot rond 1830 waren tijdschriften duur.¹³ Men las vooral in de leesbibliotheken, leesverenigingen en in de genootschappen, waar kranten en tijdschriften voorradig waren. Na het uitvinden van nieuwe druktechnieken die het gedrukte woord aanmerkelijk goedkoper maakten, verschenen er meer tijdschriften. Maar ook toen lukte het nog niet om

¹⁰ Op de spotprenten zijn de afgebeelde personen vrijwel allemaal gekleed als mensen uit de elite en de middenstand. Dit, hoewel verschillende publicaties als bewijs van de brede belangstelling, het feit noemden dat ook de handwerker en het dienstmeisje naar 'de plaatjes' kwamen kijken. Die bezoekers waren echter niet te zien op de prenten.

¹¹ Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), pp. 114-115.

¹² Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), pp. 144-145.

¹³ Kloek en Mijnhart 2001 (zie noot 8), p. 8. Rond 1800 konden in de belangrijkste steden 85% van de mannen en 70% van de vrouwen die trouwden een geschreven handtekening zetten, het is een indicatie voor het hoge alfabetisme in de steden.

een tijdschrift voor de kunsten van de grond te krijgen dat langere tijd bleef bestaan. De pogingen daartoe die Rhijnvis Feith (1753-1823) en Jan Kantelaar (1759-1821) aan het eind van de achttiende eeuw ondernamen met hun *Bijdragen ter bevordering der schoone kunsten en wetenschappen*, slaagden niet.¹⁴ Het tijdschrift bestond maar twee jaargangen en bevatte geen enkele beoordeling van beeldhouw- of schilderwerk. Kantelaar probeerde in 1812 de *Bijdragen* voort te zetten maar dat mislukte eveneens. Meer algemene cultuurtijdschriften waren wel levensvatbaar. De *Vaderlandse Letter-oefeningen*, opgericht in 1760, bestond tot 1876 en verscheen maandelijks. Het had een rubriek met recensies van boeken, veelal met een godsdienstige inslag en een rubriek 'Mengelwerk' voor korte berichten. In 'Mengelwerk' stonden ook bespiegelingen, nieuws over wetenschap en ontspanning, en andere wetenswaardigheden en informatie over de kunsten. Tussen 1813 en 1825 nam het tentoonstellingsverslagen op. Het tijdschrift richtte zich in de loop der tijd steeds meer op godsdienstige onderwerpen en na 1840 publiceerde het nauwelijks nog over kunst.¹⁵ De *Algemeene konst- en letterbode*, die bestond van 1788 tot 1862, was evenmin een kunsttijdschrift, maar een nieuwsblad. Het verscheen wekelijks en behandelde het binnen- en buitenlandse nieuws en alle terreinen van wetenschap en cultuur.¹⁶ Al vanaf de beginjaren publiceerde het berichten over kunst. Na 1808 verstrekke het bovendien informatie over de tentoonstellingen, zoals de aankondigen en verslagen over de getoonde werken en over de na het begin van de tentoonstellingen ingezonden werken. Het blad zorgde ervoor dat het kunstnieuws snel werd verspreid. De *Algemeene konst- en letterbode* legde zich na 1840, toen andere bladen tentoonstellingsverslagen begonnen te publiceren, toe op verdiepende artikelen.¹⁷ De eerste helft van de negentiende eeuw was een intellectueel zeer actieve tijd en er werden veel tijdschriften opgericht. De inhoud was gevarieerd. Ze hadden succes. De meeste bestonden echter, in tegenstelling tot de genoemde periodieken, maar kort: een of twee jaargangen. Dat gold ook voor het eerste echte kunsttijdschrift, het *Magazijn voor Schilder- en toonkunst*, dat verscheen in Rotterdam en anderhalf jaar bestond, van 1828 tot 1829. Het behandelde in gelijke verhoudingen de actualiteit rond de beeldende kunst en de muziek. Het publiceerde tentoonstellingsverslagen en beschouwingen over oude en eigentijdse kunst in binnen- en buitenland.¹⁸ Mede daardoor begon zich een publiek te vormen voor de informatie over de kunsten en alles wat er mee samen hing. Bovendien begon de kunstgeschiedenis zich als discipline te ontwikkelen. Met de toename van de kennis over de kunsten, groeide ook de behoefte aan gespecialiseerde informatie

¹⁴ Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), pp. 124-125. Rhijnvis Feith was schrijver en dichter en won verschillende zilveren medailles voor zijn werk. Hij was patriot, vanwege zijn afkeer van de staatsgezinde partij, hij was echter niet anti-koningsgezind. Jan Kantelaar was na een studie theologie en klassieke en oosterse talen predikant in Almelo. Hij was ook patriot en volksvertegenwoordiger en publiceerde over literatuur, kunst en maatschappelijke onderwerpen.

¹⁵ Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), pp. 126-127.

¹⁶ Kloek en Mijnhart 2001 (zie noot 8), pp. 89-92.

¹⁷ Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), p. 126.

¹⁸ Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), pp. 127-128.

over kunst. Er ontstond een afzetgebied voor een kunsttijdschrift.¹⁹ Het sober uitgevoerde kunsttijdschrift *Beeldende Kunsten*, dat bestond van 1839/1840 tot 1842, was het eerste. Het publiceerde kunstkritieken, artikelen over eigentijdse en oude kunst en verslagen van bezoeken aan kunstenaars.²⁰ Het tijdschrift legde de basis waarop een kunsttheoretisch tijdschrift kon ontstaan, maar had op den duur te weinig lezers om te overleven. Dat hing mogelijk samen met de concurrentie van de *Kunstkronijk*, dat na zijn ontstaan in 1840 een snelle groei doormaakte.

Het concept waarmee de *Kunstkronijk* verscheen, bleek aan te sluiten bij de behoeften van zijn tijd. Het was een zorgvuldig vorm gegeven geïllustreerd tijdschrift, dat leek op de succesvolle tijdschriften in het buitenland. Ook voor de inhoud van de verslaglegging werd gekeken naar de praktijk in het buitenland waar de kunstkritiek al langer bestond.²¹ In de *Kunstkronijk* stond de informatie die men kende uit de kranten plus verdiepende artikelen gebundeld in één aflevering en behandelde zowel de beeldende kunsten als de toonkunsten en literatuur. Doordat het tweewekelijks verscheen kon het gemakkelijk inspelen op de actualiteiten in de wereld van de kunsten. Het tijdschrift bleef bestaan tot 1909.

Drie jaar na de oprichting van de *Kunstkronijk* verscheen een tijdschrift met een vergelijkbare formule maar dat meer op de literatuur gericht was, de *Spectator, van toneel, concerten en tentoonstellingen*. De *Spectator* bleef, onder soms wat aangepaste namen, voortbestaan tot 1860. De *Spectator* publiceerde ook tentoonstellingsverslagen en vertegenwoordigde een meer uitgesproken manier van verslaglegging dan de *Kunstkronijk*. Het gaf de lezers iets te kiezen en ze konden nu ook de opvattingen van de critici vergelijken.

¹⁹ Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), pp. 115-118.

²⁰ Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), pp. 141-142.

²¹ Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), p.69.

Hoofdstuk 2

Het ontstaan van de kunstkritiek

2.1. De eerste tentoonstellingen, de publiciteit en de vrees van de kunstenaar

Tegelijk met de tentoonstellingen groeide ook de kunstkritiek uit tot een geaccepteerde activiteit. Na de eerste officiële tentoonstelling van werken van levende meesters in 1808, werden er jaarlijks tentoonstellingen georganiseerd, eerst in Amsterdam en Den Haag en later ook in andere steden. Kunstenaars werden aangemoedigd om hun werk naar de tentoonstellingen te sturen, onder andere om van elkaar te leren.²²

Nederland liep in die tijd achter bij het buitenland waar de kunstkritiek al enkele decennia functioneerde en waar ook kunsttijdschriften verschenen. In Duitsland werden sinds al het midden van de achttiende eeuw kunsttijdschriften uitgegeven. In Parijs telde Adriaan van der Willigen (1766-1841) er in 1814 er dertig die min of meer geregeld uitkwamen.²³ In Engeland was veel verloop in de tijdschriften, maar ook daar bestonden ze.²⁴ In Nederland ontwikkelde de kunstkritiek zich niet snel, terwijl juist aan het oordeel van een kenner een belangrijke functie werd toegekend bij het verspreiden van kennis over de kunstwerken en over hun betekenis en waarde in geld. Nu de tentoonstellingen bestemd waren voor de elite én het hele volk, was geschreven informatie over de kunstenaars en hun werk een belangrijke mogelijkheid om kennis over en belangstelling voor de kunst te bevorderen. Er was echter geen traditie in deze manier van omgang met kunst. Aanvankelijk was men dan ook nogal huiverig om een mening over kunst op schrift te stellen voor een onbekend publiek, ook al was men in de genootschappen en tekenacademies wel gewend om het werk van kunstenaars te bespreken en bekritisieren. Dat gebeurde al sinds de achttiende eeuw, maar dan wel in besloten bijeenkomsten.²⁵ De verslagen van Meerman waren zakelijk en behandelden alleen de gang van zaken tijdens de tentoonstelling. Het waren geen kritieken. Hij zei daar zelf over dat hij 'de stem der strengen critiek onderdrukte'.²⁶ Ouwerkerk legt in haar artikel over de kunstkritiek een direct verband tussen de oppervlakkige kritiek van de eerste jaren en de gedragsnormen uit die tijd, waarbij humaniteit en streven naar onpartijdigheid hoorden. Critici waren daarom voorzichtig in hun formuleringen. De anonieme verslagleggers schreven vooral lovend, noemden hun verslag oppervlakkig en

²² Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), pp. 24-25.

²³ Adriaan van der Willigen was literator en patriot, en samen met Roeland van Eynden, schrijver van de *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst sedert de helft der XVIII Eeuw*, die in drie delen en een supplement tussen 1816 en 1840 verscheen.

²⁴ Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), p. 212.

²⁵ Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), pp. 30-35.

²⁶ Annemiek Ouwerkerk, 'Hoe kan het schoone geprezen, het middelmatige erkend en het slechte gelaakt worden?' Nederlandse kunstkritiek in de eerste helft van de negentiende eeuw,' in: Louis van Tilborgh en Guido Jansen, *Op zoek naar de Gouden Eeuw. Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, Zwolle 1986, p. 63.

zorgden ervoor dat ze alle kunstenaars noemden. Ze legden de nadruk op hun onpartijdigheid en spraken niet van kritiek, maar van recensie.²⁷

Desondanks waren verschillende kunstenaars bang voor de recensies en weigerden hun werk naar openbare tentoonstellingen te sturen. Dat deze angst niet verdween, ook niet toen de kunstkritiek al zo'n dertig jaar bestond, blijkt uit opmerkingen daarover van de recensenten in hun verslagen. Soms wuiven ze de angst weg door te stellen dat de kunstenaar alleen bang hoefde te zijn voor zijn broodwinning als hij slecht werk leverde.²⁸ Maar ze lieten ook blijken dat ze zich rekenschap gaven van het risico dat een afwijzing voor de schilder inhield: 'Het gaat niet aan om in een pennenstreek het werk van maanden te vernietigen. Beter kan men het werk verzwijgen'.²⁹ Die mening wordt niet altijd gedeeld: 'Als hij een kunstenaar is en doet het niet goed, lijdt het publiek daar even hard onder als hij'.³⁰ Dat negatieve kritiek grote gevolgen voor een schilder kon hebben, laat Ouwerkerk zien, aan de hand van het door de kritiek negatief beoordeeld werk van Otto de Boer, *John Howard in eene Egyptische gevangenis brood uitdeelende*, uit 1828. De opdrachtgever die het werk al gekocht had, liet het door De Boer na de kritiek ingrijpend veranderen, tot wanhoop van de schilder.³¹

In de eerste helft van de negentiende eeuw was de algemene opvatting dat de kunst uitsluitend uit liefde om het vak moest worden uitgeoefend.³² Dat werd ook uitgedragen tijdens prijsuitreikingen van tekenscholen. K.N. Meppen hield zijn afgestudeerde leerlingen tijdens de prijsuitreiking in 1848 voor dat ze allemaal waren afgestudeerd vanwege de liefde voor de kunst en het tekenen, ongeacht of ze er hun beroep of liefhebberij van gingen maken.³³ Het verwerven van winst en het vertonen van eerzucht was gedrag dat niet van een kunstenaar werd geaccepteerd.³⁴ De kunstenaar moest bescheiden en nederig zijn. In werkelijkheid ging het de schilders er natuurlijk om een behoorlijk inkomen te verdienen. Daarvoor hadden ze, naast schilder talent een goede reputatie nodig. Te duidelijk laten blijken wat ze voor hun kunst aan beloning ontvingen paste daar niet in. De schilder ging daarom voorzichtig te werk als hij acties ondernam om zijn inkomen te verbeteren. Als een kunstenaar bekend werd door zijn werk dan werden de publiciteit en het betere inkomen die dat genereerde wel acceptabel gevonden. Het deelnemen aan tentoonstellingen en genoemd worden in de kunstkritiek was een manier om bekendheid te krijgen. Maar het was een riskante manier voor nog onbekende

²⁷ Ouwerkerk 1986 (zie noot 25), pp. 63-66.

²⁸ R. 'De Rotterdamsche Tentoonstelling in het jaar 1844', *Spectator* (1844) deel 4, p. 111, en Anoniem, 'Tentoonstelling te 's Gravenhage', *Kunstkronijk*, (1842-1843), p. 75.

²⁹ Anoniem, 'Vervolg en Slot van de Haagse tentoonstelling', *Kunstkronijk* (1842-1843), p. 89.

³⁰ R. 1844 (zie noot 28), p. 111.

³¹ Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), pp. 52-53.

³² Annemieke Hoogenboom, 'Kunstliefde, eer en gewin. Ideaal en werkelijkheid', in: Louis van Tilborgh en Guido Jansen, *Op zoek naar de Gouden Eeuw. Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, Zwolle 1986, pp. 51-61.

³³ K.N. Meppen, 'De lof der teekenkunst, aanspraak bij de prijsuitdeeling aan de leerlingen op het Teeken-instituut van 's Gravenhaagsch departement de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen op den 27sten mei 1846', *Kunstkronijk* (1847), pp. 25-26.

³⁴ Hoogenboom 1986 (zie noot 32), pp. 51-52.

schilders. De tentoonstellingen bevatten erg veel schilderijen en het was dus belangrijk dat het werk op een plaats kwam te hangen waar het goed tot zijn recht kwam. Gegeven het grote aanbod en het ontbreken van toelatingseisen was er geen zekerheid, dat dat zou gebeuren. De schilders en ook de critici klaagden hierover. Joseph Alberdingk Thijm (1820-1889) schreef onder het pseudoniem Pauwels Foreestier, in de *Spectator* sprekend over de Amsterdamse tentoonstelling in 1844, dat goed werk werd verborgen tussen de hoeveelheid 'prullen'. Hij doelde hierbij onder andere op een werk van Simon Opzoomer (1819-1878) dat niet goed te zien was.³⁵ In 1846 wees ook de recensent QT. erop dat de schilderijen op de Amsterdamse tentoonstelling niet goed waren uitgesteld, de vertoning 'roept niet het gevoel voor de werken op die nodig is' stelde hij. Hij vond het dan ook geen wonder dat kunstenaars hun werk niet meer stuurden.³⁶

De schilders probeerden via bekenden bij de commissies die de tentoonstellingen organiseerden een goede plaats te bewerkstelligen. Het liefst wilden ze hun werk pas op tentoonstellingen tonen als het al verkocht was. Dat verkleinde het risico dat hun werk door slechte kritieken of het ontbreken van aandacht in waarde zou verminderen en hun reputatie geschaad zou worden.³⁷ Zoals hiervoor bleek, hadden de kunstcritici oog voor het probleem van de slechte plaatsing. Over de effecten van hun negatieve kritieken maakten ze zich minder zorgen. In de *Kunstkronijk* was een van de vaste opmerkingen van de recensenten tussen 1840 en 1850 dat hij onpartijdig en onafhankelijk was. Dat was sinds het begin van de eeuw niet veranderd. Maar in tegenstelling tot hun voorgangers uit het begin van de eeuw, die zich beperkten tot een opsomming van de getoonde werken, gaven zij nu echter wel een oordeel. Van twijfel aan hun vermogen om een juist oordeel te vellen is in de recensies soms weinig te merken. Veeleer spreekt er een gevoel uit dat de recensent de kunstenaar met zijn oordeel een dienst zou kunnen bewijzen. De recensent W... beschreef in 1848 vrij uitvoerig wat in de meeste recensies impliciet terug komt: 'De recensie zal, en hoort te zijn, onpartijdig en bescheiden, met terechtwijzingen voor de kunstenaar of wenken om hem op een beter pad te brengen, hij moet er zijn voordeel mee kunnen doen. Daarom moet het werk met kennis van zaken beoordeeld worden. Niet meesterachtig, maar vragenderwijs de kunstenaar onderrichten'.³⁸ De *Spectator* was er in 1844 ook al duidelijk over: 'de kunstenaar werkt uit roeping, uit plicht, en verantwoordelijkheid', en voor de criticus gold: 'het aanwijzen van de goede en van de slechte kunststukken, is de Kritiek'.³⁹

³⁵ Pauwels Foreestier [J. Alberdingk Thijm], 'De Amsterdamse tentoonstelling', *Spectator* (1844) deel 4, p. 177. Alberdingk Thijm was schrijver en hoogleraar aan de Rijks academie voor Beeldende kunsten. M. was zijn pseudoniem in de *Kunstkronijk*, in de *Spectator* schreef hij onder de naam Pauwels Foreestier.

³⁶ QT., 'Tentoonstelling Amsterdam voor 1846', *Kunstkronijk* (1846), p. 60.

³⁷ Hoogenboom 1986 (zie noot 32), pp. 56-58.

³⁸ W..., 'Brief over de tentoonstelling, in Rotterdam in de maanden mei en juni 1848', *Kunstkronijk* (1848), pp. 62.

³⁹ R. 'De Rotterdamsche Tentoonstelling in het jaar 1844', *Spectator* (1844) deel 4, 108-133, p. 111.

2.2. Veranderingen in de kritiek: scherper en meer diepgang

De kritiek werd in derde en vierde decennia van de negentiende eeuw scherper en harder. De harde toon vloeide voort uit de nieuwe vorm van kunstkritiek die zich tussen 1824 en 1840 ontwikkelde. Er traden nieuwe jonge recensenten aan, die in de vaak kort bestaande literaire tijdschriften publiceerden. Hun toon werd scherper en de kritiek openlijker. Het waren schrijvers als Jacob van Lennep (1802–1868), Everardus Potgieter (1808–1875), Nicolaas Beets (1814–1903), Johannes Kneppelhout (1814–1885) die allemaal ook literair werk schreven en Jozeph Alberdingk Thijm. Allen hadden belangstelling voor kunst en schreven onder pseudoniemen. Er werd door verschillende schrijvers ook geschreven over de theorie van de kunst.⁴⁰ Ouwerkerk noemt R., P. en O. als schrijvers die probeerden meer diepgang te brengen in de kunstkritiek. O. deed dit in 1828 onder andere door zijn *Proeve eener omschrijving en bepaling der vereischten tot kunstbeoordelaar in het gebied der beeldende kunsten*, waarin hij stelde dat de kunstenaar de eerste is die het recht had om een kunstwerk te beoordelen, omdat hij een verantwoord esthetische oordeel kon geven. Anderen verklaarde hij tot ‘ignoranten die hun mening aan het publiek opdringen’.⁴¹ De recensenten moesten kiezen tussen eerlijke kritieken en de wetenschap dat een slechte beoordeling ten nadele van het inkomen van de kunstenaar kon zijn. Misschien ook daardoor bleven veel recensenten aan de veilige kant en bespraken de algemene aspecten van de tentoonstellingen. Het ging dan om zaken als de totaalindruk van de getoonde werken, de organisatie, de smaak van het publiek en de toestand van de kunst.⁴² Rond 1840 werd de kritiek gevarieerder onder andere doordat nieuwe kunsttijdschriften kritischer stonden tegenover de tentoonstellingen, de getoonde werken en het publiek. De beschouwende en kunsttheoretische stukken die in de tijdschriften verschenen bevorderden dit proces. In de kritieken werden negatieve beoordelingen niet langer geschuwd, zeker niet door tijdschriften als de *Spectator* en *Beeldende Kunsten*. Ook zijn er aanzetten tot polemieken.⁴³ De anonieme schrijver van de *Spectator* die de Haagse Tentoonstelling van 1843 beoordeelde, was een goed voorbeeld van de nieuwe wijze van recenseren. Hij begon met het formuleren van zijn uitgangspunten en ging vrijwel in een adem door met een verwijt in de richting van andere recensenten: ‘De geest is meer dan stof, de genie is meer dan techniek, de conceptie is iets zonder de uitvoering – de uitvoering is niets zonder de conceptie’. Van dat beginsel is de kunst afhankelijk, maar dat wordt ‘voornamelijk bij ‘t beoordelen der Beeldende Kunsten zoo dikwijls uit het oog verloren.’ Een kunstwerk moest in zijn visie dus bestaan uit een technisch goed uitgevoerde conceptie die uit de geest van de kunstenaar voortkwam, die zo zijn genie kon tonen. Maar er werd, vond hij vergeten de kunst zo te beoordelen. Bo-

⁴⁰ Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), pp. 50-54.

⁴⁰ Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), pp. 50-54.

⁴¹ Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), p. 52.

⁴² Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), pp. 67-68.

⁴³ Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), pp. 68-92.

vendien zag hij het genie van de kunstenaar ook te weinig in de kunstwerken terug. Ze vertoonden, zo stelde hij, een gebrek aan fantasie, waardoor er 'een stroom van dezelfde soort werken' werd getoond.⁴⁴

⁴⁴ Anoniem, 'Haagsche tentoonstelling', *Spectator* (1843) deel 2, p. 26.

Hoofdstuk 3

De *Kunstkronijk*, ontstaan, doelstelling en vormgeving van de inhoud

In dit hoofdstuk ga ik in op de formele kanten van het tijdschrift. De bespreking van de inhoud van de artikelen komt aan de orde in hoofdstuk 5.

3.1. De oprichting van de Maatschappij ter Bevordering van Schoone Kunsten

In 1840 werd in Den Haag de Maatschappij ter Bevordering van Schoone Kunsten opgericht, naar het voorbeeld van de Brusselse *Société des Beaux Arts*.⁴⁵ De Maatschappij stond onder voorzitterschap van de oprichter jhr. J.J. van Rijckevoorsel, adjunct-houtvester in het tweede district van Zuid-Holland, en onder bescherming van Prins Willem van Oranje, die kort daarna Koning Willem II werd. De leden waren Th. baron de Smeth van Deurne, hij was kamerheer van de koning; W. baron Huysen van Kattendijke, die hofmaarschalk van de koning was en A.P.P.C.R. de Ceva, de kolonel-adjudant van Prins Frederik. De Ceva was tevens verzamelaar van kunst, trad op als bemiddelaar tussen kunstenaars en belangrijke buitenlandse opdrachtgevers en verkocht eigentijdse kunst aan de leden van het koninklijk huis.⁴⁶ Verder waren er twee grondeigenaren, I.G.H. van den Heuvel en mr. F.H.C. Drieling die tevens advocaat was in Utrecht. Drieling publiceerde in de eerste jaargang een recensie over de Düsseldorfer tentoonstelling in de *Kunstkronijk*. De band met de kunsten werd gevormd door de schilder J.J. Eeckhout, die lid was van het Koninklijk Nederlands Instituut en eerste hoofdonderwijzer van de Haagse tekenacademie. Verschillende van zijn werken werden door leden van het hof gekocht.⁴⁷ De oprichters waren kortom welvarend en verkeerden in de hoogste kringen. Gegeven de bedragen die nodig waren voor de oprichting waren ook degenen die de Maatschappij steunden welvarend. Ze kwamen waarschijnlijk uit dezelfde omgeving. De Maatschappij had de vorm van een vennootschap en het startkapitaal van 250.000,- gulden bestond uit verkochte aandelen van 500,- gulden per stuk.⁴⁸

De Maatschappij was ambitieus. Ze wilde schone kunsten en wetenschappen bevorderen en de vaderlandse kunst voor een breed publiek toegankelijk maken. Daarom richtte ze zich op het drukken en het verspreiden van informatie over de kunsten en van kunstafbeeldingen.⁴⁹ De Maatschappij bracht de voornemens ook naar buiten. In *De Beeldende Kunsten* omschreef ze die als volgt: 'Onze Maatschappij zal in eene volksgalerij de beeltenissen der groote mannen van Nederland, te zamen brengen hunne roemvolle daden in het geheugen terug roepen: zij zal de rijkdom der zoo zeer verschil-

⁴⁵ Wilma van Giersbergen, 'De Nederlandsche Maatschappij van Schoone Kunsten in Den Haag, 1840-1843', G.J.M. van Baarsel (red.) *Jaarboek 1999. Geschiedkundige Vereniging Die Haghe*, Den Haag 1999, p. 14.

⁴⁶ Hoogenboom 1993 (zie noot 3), pp. 139-140.

⁴⁷ Van Giersbergen 1999 (zie noot 45), p. 34.

⁴⁸ Van Giersbergen 1999 (zie noot 45), pp. 14-15.

⁴⁹ Van Giersbergen 1999 (zie noot 45), p. 14.

lende keurige verzamelingen [...] aan het algemeen doen kennen'.⁵⁰ Ze richtte voor dat doel al in het eerste jaar van haar bestaan een houtgraveurschool op en een kunsttijdschrift, de *Kunstkronijk*. De grafische technieken waren in Nederland minder goed ontwikkeld dan in de buurlanden. Het meeste plaatwerk werd dan ook in het buitenland gedrukt. Met de oprichting van de graveerschool beoogde de Maatschappij het niveau van de grafische technieken, waaronder de houtgravures, op een hoger plan te brengen. Ze wilde de producten van de school bundelen en uitgegeven. Dat laatste lukte maar moeilijk, doordat de Maatschappij haar organisatie te amateuristisch opzette en de bestaande verhoudingen in de uitgeverwereld negeerde. De uitgeverij werd geen succes, hoewel ze enkele kwalitatief goede boeken op de markt bracht.⁵¹



Afb. 1. J.M.H. ten Kate, De Haagse houtgraveerschool. Afbeelding in de *Geïllustreerde Courant* van 6 juli 1844.

De houtgraveerschool was wel succesvol en had in het eerste jaar al 22 leerlingen. De bekwame Engelse graveur Henri Brown (1816-1870) leidde de school tot hij in 1841 een functie in Antwerpen kreeg. Van het begin af aan werden de beste Nederlandse schilders, zoals N. Pieneman (1810-1860), Charles Rochussen (1814-1894) en David Bles (1821-1899) uitgenodigd om voor de school graveervoorbeelden te maken.⁵² Na een moeilijke tijd waarin leraren en bestuurders elkaar opvolgden werd de Haagse uitgever en boekhandelaar Koenraad Fuhri (1814-1858) in 1843 directeur van de school en maakte er een goedlopend bedrijf van.⁵³

De *Kunstkronijk* was een commercieel tijdschrift, waarmee men een associatie kon aangaan. Voor een aandeel dat tien gulden per jaar kostte was men lid. Daarvoor ontving men een jaargang van het blad, dat bestond uit vierentwintig afleveringen met pagina's tekst, lithografieën en gravures, plus

⁵⁰ Van Giersbergen 1999 (zie noot 45), p. 19. Van Giersbergen citeert hier een tekst uit het tijdschrift *Beeldende Kunsten* van 1840, p. 226.

⁵¹ Bijvoorbeeld *De Nederlanden. Karakterschetsen kleederdragten, houding en voorkomen van verschillende standen*, met bijdragen van onder andere Jacob van Lennep, Van Giersbergen 1999 (zie noot 45), p. 18.

⁵² Van Giersbergen, 1999 (zie noot 45), pp. 20-28.

⁵³ Het was geen blijvend succes, 1855 was Fuhri genoodzaakt de school en zijn uitgeverij te verkopen aan de uitgeverij Sijthoff die hem voortzetten, zie: Billy-Jo Krul, *'Den Lokvink: het album der Kunstkronijk'*, Utrecht 1997, p. 27, scriptie voor de faculteit Geesteswetenschappen, Universiteit Utrecht.

een lot voor de jaarlijkse kunstloterij. Het blad was niet duur voor wat het bood. Maar het dagloon van een arbeider was in de eerste helft van de negentiende eeuw ongeveer een gulden per dag en een winkelier verdiende niet veel meer. In 1855 had 55% van de Amsterdamse gezinshoofden een inkomen hadden van minder dan driehonderd gulden per jaar.⁵⁴ Dat laat weinig ruimte voor de aanschaf van een tijdschrift. Kranten waren goedkoper maar hun prijs hing af van het soort krant dat men las. De meeste kranten kostten tussen de drie en zes gulden per jaar. Het *Handelsblad* kostte echter tweeëntwintig gulden.⁵⁵ Een met de *Kunstkronijk* vergelijkbaar tijdschrift als de *Gids* kostte rond de twaalf gulden.⁵⁶

Korevaart meent dat, gegeven de prijs van boeken en kranten en de inhoud van de kranten, de lezers van literatuurkritieken tot de gegoeden, de middenstand en de burgerij behoorden. Kloek en Mijnhart betogen dat het meest verkochte gedrukte werk nuttige literatuur betrof en slechts een kleine bovenlaag van twee tot vijf procent van de bevolking literatuur kocht voor ontspanning.⁵⁷ Dat zou betekenen dat de *Kunstkronijk* vooral de bovenlaag van de bevolking bereikte. De *Kunstkronijk* deed het van het begin af aan goed en overschreed al in 1841 de 1200 intekeningen.⁵⁸ Een aantal dat door Marita Mathijssen uitzonderlijk wordt genoemd. *De Gids* begon in 1840 met een oplage van rond de 200 en lag daarna tussen de 200 en 1400, en de *Vaderlandscha Letteroefeningen* had er 1400.⁵⁹

Alle goede plannen ten spijt, of wellicht juist door te hoog gegrepen ambities, slaagde de Maatschappij er niet in om een welvarend bedrijf te worden. Evenmin lukte het de bestuurders genoeg gelden te genereren voor het in standhouden van de Maatschappij. Het leidde na drie jaar, in 1844, tot de ontbinding. De uitgave van de *Kunstkronijk* werd overgenomen door Fuhri.⁶⁰ Voor hem was dat een logische stap. Het tijdschrift werd op de graveerschool gedrukt en kon nu gebruikt worden om de producten van de school onder de aandacht te brengen. Fuhri maakte het tijdschrift interessanter door er letterkundige bijdragen en gedichten in op te nemen en meer etsen te plaatsen. Het werk van de kunstenaars werd daardoor in bredere kring bekend. Bovendien verkocht hij veel lithografieën en boeken uit zijn uitgeverij als prijzen voor de verlotingen.⁶¹

Over het einde van de Maatschappij werd in de 5^e jaargang van de *Kunstkronijk* alleen gemeld dat ze ontbonden was en dat uit de resterende gelden een prijs beschikbaar werd gesteld voor etswerk op

⁵⁴ Hoogenboom 1993 (zie noot 3), p. 125.

⁵⁵ Korevaart 2001 (zie noot 2), pp. 36-39.

⁵⁶ Marita Mathijssen, 'Concurrentie voor De Gids: literaire tijdschriften tussen 1835 en 184', *De Negentiende Eeuw* 12 (1988-1989) 1, p. 53-56, < http://www.dbnl.org/tekst/math004conc01_01/math004conc01_01_0001.php.> (7 juli 2012).

De Gids verscheen maandelijks, bevatte 80 tot 90 pagina's per jaar en was geïllustreerd, maar de illustraties waren van mindere kwaliteit dan die van de *Kunstkronijk*. Vergelijkbare tijdschriften kostten ook rond de twaalf gulden.

⁵⁷ Kloeken Mijnhardt 2001 (zie noot 8), pp. 95-102.

⁵⁸ Van Giersbergen 1999 (zie noot 45), pp. 14-19.

⁵⁹ Mathijssen 1988-89 (zie noot 56), p. 53.

⁶⁰ Van Giersbergen 1999 (zie noot 45), pp. 20-28.

⁶¹ Van Giersbergen 1999 (zie noot 45), p. 29.

de tentoonstelling in Den Haag.⁶² Meer duidelijkheid over de ontbinding kwam in 1846 in de zesde jaargang door een mededeling van kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae in Amsterdam.⁶³ De vereniging betreunde de opheffing van de Maatschappij om het verdwijnen van een instantie die de kunst bevorderde. Daarom richtten de leden van Arti een landelijk opererende Vereniging ter Bevordering van Beeldende Kunsten op om de taken van de opgeheven Maatschappij voort te zetten. Aan het lidmaatschap werden ongeveer dezelfde voorwaarden gesteld als de Maatschappij had gedaan. De Vereniging wilde ook een loterij gaan organiseren. Het overnemen van het werk van de Maatschappij in de zin van het voortzetten van de loterij lukte, zoals bleek uit de circulaire, gedateerd op 13 maart 1846, waarin Arti et Amicitiae het succes van de loterij meldde.⁶⁴

3.2. De doelstellingen van de *Kunstkronijk*

De eerste hoofdredacteur was Florent van Ghert.⁶⁵ Hij was mogelijk de katholieke Van Ghert (1819-1901), die aanvankelijk luitenant was in het leger en later functies kreeg als belastingontvanger.⁶⁶ Omdat Nederland nog weinig ervaring had met kunsttijdschriften en omdat de oprichters zochten naar een goed voorbeeld, werd voor inrichting van de *Kunstkronijk* gekeken naar het buitenland. De lay-out en de inhoud van het Franse tijdschrift *L'Artiste* werd gebruikt als voorbeeld (afb. 2 en 3).⁶⁷ De *Kunstkronijk* werd een blad dat was gedrukt op stevig papier met een groot formaat, voorzien van illustraties, waarin per aflevering een reproductie van een werk van een eigentijdse kunstenaar was opgenomen.⁶⁸

Op haar voorblad maakte de Maatschappij al in de titel en ondertitel *Kunstkronijk, uitgegeven ter bevordering der schoone kunsten*, de doelstellingen van het tijdschrift duidelijk. Ze wilde een reeks afbeeldingen en artikelen aanbieden over de kunsten met het oog op het bevorderen ervan. In het

⁶² Departement 's Gravenhage, 'De Maatschappij tot Bevordering van Beeldende Kunsten', *Kunstkronijk* (1844-1845), p. 72.

⁶³ J.A. Kruseman e.a., 'Circulaire van de Maatschappij: Arti en Amicitiae', *Kunstkronijk* (1845-1846) 20 september 1845, p. 32. De ondertekenaars waren naast de voorzitter en schilder, Kruseman, de andere bestuursleden, J. Wansinck, C.W.M. Klyn, A.C. Pierson en A. Oltmans, die ook allemaal schilder waren. Arti et Amicitiae was een in 1839 opgerichte kunstenaarsvereniging in Amsterdam die de bevordering van de kunst tot doel had. Ze bestaat nog steeds en heeft nog dezelfde doelstelling.

⁶⁴ N. Pieneman e.a., 'Circulaire van de Maatschappij: Arti en Amicitiae', *Kunstkronijk* (1845-1846) 15 maart 1846, pp. 85-86. De ondertekenaars waren, naast de nieuwe voorzitter Pieneman, eveneens schilder, dezelfde bestuursleden als in 1845.

⁶⁵ *Kunstkronijk*, 'Associatie met premiën, ter bevordering en verspreiding der schoone kunsten', 1840.

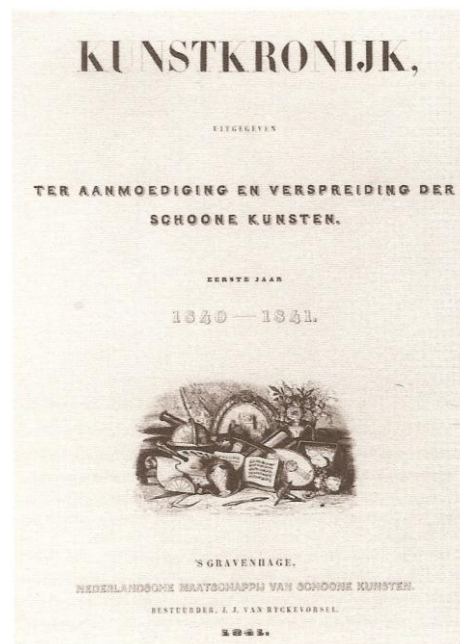
<<http://books.google.nl/books?id=NJ9CAAAAcAAJ&pg=PP1&lpg=PP1&dq=kunstkronijk+%2B+ghert&source=bl&ots=Es0qBoKcNx&sig=KCj4Jl9cUptLle7LX7l2o2seNOw&hl=nl&sa=X&ei=NnelT7OOHsGv0QXs6onlAw&sqi=2&ved=0CEkQ6AEwAA#v=onepage&q=kunstkronijk%20%2B%20ghert&f=false>> (4 mei 2012).

⁶⁶ Florent van Ghert: <http://test.hops-research.org/all/brabants_leeuw_1967_1_151_157.pdf> (6 juli 2012). Van Ghert was mogelijk de zoon van jurist P.G. van Ghert (1782-1852) die zeer geïnteresseerd was in kunst en filosofie had gestudeerd bij Hegel. Hij was betrokken was bij de oprichting van enkele tijdschriften en had contact met de koning via zijn werk op het ministerie van Eredienst. <http://www.dbnl.org/tekst/sass011gesc01_01/sass011gesc01_01_0015.php> (6 juli 2012), en <http://www.dbnl.org/tekst/math004conc01_01/math004conc01_01_0001.php> (7 juli 2012).

⁶⁷ A. Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), p. 134.

⁶⁸ De *Spectator* had ongeveer een derde van het formaat van de *Kunstkronijk*, dunner papier en geen illustraties.

eerste artikel, op de eerste pagina van het nieuwe tijdschrift zette de Maatschappij, tevens uitgever van het tijdschrift, haar doelstellingen verder uiteen.⁶⁹



Afb. 2. Titelpagina van de vijfde jaargang, tweede aflevering van het Franse tijdschrift *L'Artiste*.

Afb. 3. Titelpagina van de eerste aflevering van de *Kunstkronek* (1840-1841).

De Maatschappij wilde de verspreiding van de kunsten bevorderen en daarom haar lezers kennis laten maken met eigentijdse en oude kunst, met de bouwkunst, de literatuur en ook met de klederdichten van Nederland. Bovendien wilde ze kunstenaars de gelegenheid geven over hun werk te schrijven en het in omloop te brengen.

De Maatschappij deed wat ze in haar doelstellingen schreef. De redactie van de *Kunstkronek* zorgde ervoor dat in het tijdschrift gevarieerde en geïllustreerde artikelen verschenen en litho's van eigentijdse meesters. Zo verscheen er in 1847 een serie van litho's naar meesterwerken uit het Mauritshuis en in 1848 een serie naar eigentijdse meesters, het *Album van de Kunstkronek* genoemd.⁷⁰ Bovendien werden de artikelen geïllustreerd. Zeker even belangrijk voor het succes waren de verlotingen die tijdens de tentoonstellingen werden georganiseerd voor de leden van het tijdschrift. De bestuurders kochten daarvoor kunstwerken, aquarellen, tekeningen, geïllustreerde boeken en lithografieën waarvan de prijs kon oplopen tot 1000 gulden. De leden hadden zo de kans op waardevol werk voor een geringe prijs. De steun aan de kunstenaars, de bevordering en verspreiding van de kunstwerken, en de promotie van het tijdschrift gingen zo hand in hand. In de eerste vier jaargangen ver-

⁶⁹ Anoniem, 'Kunstkronek', *Kunstkronek* (1840-1841), pp. 1-2.

⁷⁰ Van Giersbergen 1999 (zie noot 45), p. 29.

schenen alleen al achthonderd houtgravures en zesennegentig litho's.⁷¹ Krul noemt ze de lokvinken van de *Kunstkronijk*, omdat ze de aantrekkelijkheid van het tijdschrift aanmerkelijk verhoogden. Ze betwijfelt of de verspreiding van de gravures erg breed was, in haar visie bleef dit in grote lijnen beperkt tot de kring rond de *Kunstkronijk* zelf.⁷²

3.3. De inhoud van de *Kunstkronijk*

De *Kunstkronijk* richtte zich op een publiek met belangstelling voor beeldende en andere kunsten. Het kreeg snel de vorm die daarna zou behouden en vanaf de eerste jaargang werd jaarlijks een overzicht gegeven van alle in dat jaar verschenen artikelen. In het eerste jaar verschenen er vooral artikelen over de beeldende kunst en verslagen van een groot aantal tentoonstellingen in binnen- en buitenland. De jaren daarna werd ook aandacht gegeven aan toneel, literatuur en architectuur, zowel in langere artikelen als korte mededelingen. Over de beeldende kunst verschenen in de meeste jaargangen enkele opiniërende artikelen die in de loop der jaren kritischer werden. Verder bevatte het tijdschrift aankondigingen en verslagen van tentoonstellingen en verlotingen, artikelen over de geschiedenis van de kunst en besprekingen van de oude kunst in kunstverzamelingen. Ook informatie over individuele kunstenaars en over specifieke onderwerpen in de kunst, zoals de iconografie, kregen een plaats.

Er was een steeds langer wordende rubriek 'Kunstberigten', met nieuws in de vorm van korte berichten over gebeurtenissen in de culturele wereld, zoals aankopen van kunstwerken, tentoonstellingen van individuele kunstwerken van kunstenaars, onthullingen van beeldhouwwerken, uitvoeringen van nieuwe muziekwerken. Soms werden de berichten aangevuld met een korte beoordeling van de gemelde activiteiten. Heel prominent waren de vermeldingen van acties en activiteiten van de koninklijke familie op het gebied van de kunsten. Dat was niet verwonderlijk, daar de Koning de beschermheer van het tijdschrift was. Nieuwe ontwikkelingen op het gebied van de techniek van de kunsten kwamen eveneens aan de orde. In de 'Kunstberigten' werden na tentoonstellingen soms de werken en hun makers genoemd die door verzamelaars en particulieren of voor de verlotingen gekocht waren, al dan niet met hun prijs. Dit gebeurde alleen als die informatie niet was toegevoegd aan het verslag van de tentoonstelling zelf.

De literatuur werd behandeld aan de hand van boekbesprekingen, gedichten, korte verhalen en als vervolgv verhaal verschenen romans, waarvan de inhoud soms gerelateerd was aan de kunsten.⁷³ Over de ontwikkelingen in de toneel- en de muziekwereld werd op vergelijkbare wijze informatie gegeven.

⁷¹ H.W. Lintsen, *Geschiedenis van de techniek in Nederland. De wording van een moderne samenleving, 1800-1890. Deel II*, 1993 pp. 267, < http://www.dbnl.org/tekst/lint011gesc02_01/lint011gesc02_01_0014.php?q > (7 juni 2012).

⁷² Krul 1997 (zie noot 53), p. 28.

⁷³ Anoniem, 'Sint Jans Avond', *Kunstkronijk* (1848), pp. 5, 19, 29, 37, 45, 65, 74, 81, 93. Het verhaal verscheen in hoofdstukken in vrijwel alle afleveringen van de jaargang.

Ook de geschiedenis kwam aan de orde in, soms in de vorm van rondwandelingen door steden, zoals door Gent in 1845 en Den Haag in 1848. Die artikelen werden eveneens over meerdere afleveringen van het tijdschrift verdeeld.⁷⁴ Aan het internationale aspect werd aandacht besteed met uit buitenlandse tijdschriften overgenomen artikelen en artikelen over van stand van zaken in de kunsten in het buitenland en in de tentoonstellingsverslagen. Vergeleken met de *Gids* en de *Spectator* besteedde de *Kunstkronijk* de meeste aandacht aan de beeldende kunst. Alle drie waren gespecialiseerde tijdschriften. De *Gids* was literair georiënteerd en publiceerde veel boekrecensies. In zijn rubriek met de algemene berichten kwam de kunst slechts incidenteel voor. De *Spectator* richtte zich voornamelijk op het toneel maar publiceerde wel regelmatig over de beeldende kunst.

De *Kunstkronijk* was een tijdschrift dat geschikt was voor een rijk kunstminnende publiek met internationale contacten en geld om te reizen maar ook voor amateur- en beroepskunstenaars voor wie een jaarlijkse uitgave van tien gulden geen bezwaar was. Voor een uitgever in Den Haag, waar veel adel, bij de politiek betrokken personen en schilders woonden, was zo'n tijdschrift een handige keuze.⁷⁵ De uitgave paste met zijn ruime formaat en de vele illustraties bij een rijk publiek.

3.4. Een geïllustreerd tijdschrift

De *Kunstkronijk* plaatste bij veel artikelen kleine houtgravures soms als bladvulling, soms ter toelichting op een artikel. Dat gebeurde regelmatig bij de tentoonstellingskritieken. Die werden dan geïllustreerd met gravures waarop een in de recensie beschreven werk stond afgebeeld. Platen naar schilderijen en tekeningen van de bekende eigentijdse kunstenaars werden in het tijdschrift opgenomen en apart te koop aangeboden.⁷⁶ De in het blad opgenomen paginagrote litho's waren gemaakt naar schilderijen van kunstenaars die ook op de tentoonstellingen te zien waren. De verwachting van hoofdredacteur Van Ghert dat de schilderijen waarvan de litho's in zijn tijdschrift stonden in de recensies extra aandacht zouden krijgen, werd echter niet bewaarheid. Ze kregen juist minder aandacht: ze werden alleen vermeld, met een verwijzing naar de litho's.⁷⁷ Ze mochten dan volgens Krul de 'lokvinken' van de *Kunstkronijk* zijn door hun goede kwaliteit en de getrouwe weergave van de originelen, ze hielpen niet om de kunst te verspreiden.⁷⁸

⁷⁴ Anoniem, 'De stad Gent', *Kunstkronijk* (1845-1846), pp. 29-31 en Anoniem, 'Rondwandeling in 's Gravenhage,' *Kunstkronijk* (1848). Het artikel verscheen in vier afleveringen.

⁷⁵ Hoogenboom 1993 (zie noot 3), pp. 73-74.

⁷⁶ Van Giersbergen 1999 (zie noot 45), pp. 28-29.

⁷⁷ Krul 1997 (zie noot 53) pp. 29-30.

⁷⁸ Krul 1997 (zie noot 53) p. 28.

3.5. Letters en pseudoniemen in plaats van namen, afnemende anonimiteit

Aanvankelijk schreven vrijwel alle auteurs anoniem of tekenden met een of meer letters. De recensenten maakten zich soms bekend als 'de redacteur van de *Kunstkrönijk*'. Bij uit andere tijdschriften overgenomen artikelen werd veelal wel de naam van het tijdschrift, maar niet die van de auteur genoemd. Vanaf de zesde jaargang (1845-1846) begon dat te veranderen en werd het ondertekenen van kritieken en andere artikelen gebruikelijker. Veel auteurs bleven echter ook toen nog onbekend. Schrijvers van opiniërende artikelen tekenden vaker dan de recensenten van de tentoonstellingen. Als de opinieartikelen geschreven waren door een schilder of een bekend persoon was ondertekenen geen uitzondering. Zo ondertekende de schilder Alexander Oltmans (1814-1853) in 1846 zijn recensie van een tentoonstelling van oude meesters.⁷⁹ Kritiek op het werk van overleden meesters was minder riskant dan dat op werken van levende meesters. J. Alberdingk Thijm schreef onder zijn pseudoniem M. in 1841-1842 een artikel over het achterblijven van de kunst, maar tekende in 1848 een serie van drie artikelen over de architectuur met zijn naam.⁸⁰ De schilder Simon Opzoomer (1819-1878) ondertekende in de zelfde jaargang een artikel over de waarheid in de kunst.⁸¹ De *Kunstkrönijk* nam ook de toespraken op van directeuren van scholen voor tekenonderwijs en noemde hen bij naam.⁸² Informatie, zoals die in de 'Kunstberigten' en anekdotes, bleef anoniem.

In de onderzochte periode werden diverse bijdragen ondertekend met een letter. G. tekende voor drie tentoonstellingsverslagen. QT., W...., R. en K. schreven er ieder een. A., B., M. en KG. ondertekenden ieder een van de opiniërende bijdragen.

Van deze personen is alleen M. bekend als pseudoniem voor Jozeph Alberdingk Thijm.⁸³ Over de andere pseudoniemen kunnen alleen veronderstellingen gegeven worden. W.... zou de zelfde persoon kunnen zijn die in Van Doorninck in zijn boek over vermomde en naamloze schrijvers als W. wordt aangeduid en staat voor Tobias van Westrheene Wz. (1825-1871).⁸⁴ Van Westrheene leverde onder letter W. zowel literaire als kunsttheoretische artikelen aan de *Kunstkrönijk*. Hij schreef daarnaast ook voor andere tijdschriften en kranten. Van 1857-1870 werkte hij voor de *Kunstkrönijk*, on-

⁷⁹ A. Oltmans, 'Tentoonstelling van schilderijen door oude meesters, in het lokaal der koninklijke Akademie van beeldende kunsten te Amsterdam', *Kunstkrönijk* (1845-1846), pp. 4-7 en pp. 9-12.

⁸⁰ M., 'Wat belet de kunst haar hoogste vlucht de te nemen', *Kunstkrönijk* (1841-1842), pp. 57-59, en Jozeph. Alberdingk Thijm, 'De compositie in de bouwkunst', *Kunstkrönijk* (1848), pp. 1, 9 en 26.

⁸¹ Simon Opzoomer, 'De Kunst uitdrukking der Waarheid', *Kunstkrönijk* (1848), 3 juli 1848, pp. 57-62.

⁸² K.N. Meppen, 'De lof der teekenkunst, aanspraak bij de prijsuitdeeling aan de leerlingen op het Teeken-instituut van 's Gravenhaagsch departement de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen op den 27sten mei 1846', *Kunstkrönijk* (1847), pp. 25-26.

⁸³ Jan Izaak van Doorninck, *Vermomde en naamloze schrijvers opgespoord op het gebied der Nederlandsche en Vlaamsche letteren. Deel 1: schuilnamen en naamletters*, Amsterdam 1970 (herdruk uitgave 1883), Deel 1, p. 384.

< http://www.dbnl.org/tekst/door018verm01_01/door018verm01_01_0013.php#2636 > (7 juli 2012).

⁸⁴ Van Doorninck 1970 (zie noot 83), Deel 20, p. 640.

< http://www.dbnl.org/tekst/door018verm01_01/door018verm01_01_0023.php#4671 > en H van der Aa, deel 20, p. 156. < http://www.historici.nl/retroboeken/vdaa/#source=aa_001biog24_01.xml&page=158&accessor=accessor_index&accessor_index%2Findex_html%3FSearchSource%253Auf-8%253Auststring%3Dwestrheene > (7 juli 2012).

der andere als redacteur, maar hij schreef er al veel eerder voor. Korevaart noemt daarnaast een 'W' en een W. maar heeft ze niet kunnen identificeren.⁸⁵

Een auteur die zich R. noemde schreef in 1844 een tentoonstellingsrecensie voor de *Spectator*. Of dit dezelfde persoon was die als R. voor de *Kunstkronijk* schreef is niet bekend. Voor de overige pseudoniemen zijn geen nadere identificaties gevonden. Wel zijn de namen van verschillende schrijvers bekend die de letters hebben gebruikt, maar er is tussen hen en de *Kunstkronijk* geen aanwijsbaar verband gevonden. De mogelijke identiteiten zijn te vinden in bijlage 4.

3.6. De tentoonstellingsverslagen in de *Kunstkronijk* tussen 1840 en 1850

Een van de manieren waarmee de *Kunstkronijk* uitvoering gaf aan zijn doel de kunst van levende meesters te bevorderen was de verslaglegging van tentoonstellingen. Daarin werden de kunstenaars bij naam genoemd en werd hun werk beschreven en beoordeeld. De tentoonstellingen trokken veel bezoekers en er werd veel werk aangeboden, zowel uit het binnen- als het buitenland. Verslagen van tentoonstellingen vormden daarom een belangrijk deel van de kopij van de *Kunstkronijk*.⁸⁶ Het tijdschrift beperkte zich daarbij, wat de tentoonstellingen in Nederland betreft, tot de beide Hollanden. Niet onlogisch, daar in die regio het meeste publiek woonde. Daar lag het culturele en politieke zwaartepunt van het land, woonden de meeste lezers en waren de meeste genootschappen.⁸⁷ De Amsterdamse, Rotterdamse en Haagse tentoonstellingen werden uitvoerig besproken. Tentoonstellingen in Groningen, bijvoorbeeld, werden wel aangekondigd, maar de verslagen erover mogen geen naam hebben. Daarnaast behandelde men ook jaarlijkse tentoonstellingen in België, Frankrijk en Duitsland.⁸⁸ Als verklaring daarvoor werd gegeven dat het voor de lezer interessant kan zijn om kennis te nemen van de namen en het werk van buitenlandse kunstenaars. Bovendien exposeerden ook Nederlandse schilders op de buitenlandse tentoonstellingen. Ze werden met extra aandacht behandeld en vergeleken met de werken van de kunstenaars van het exposerende land. Dat dit nogal eens in het voordeel van de Nederlandse kunstenaars uitviel, bevestigt de conclusie van Hoogenboom dat de negentiende eeuwse kunstenaar niet over waardering te klagen had.⁸⁹ Recensent G. was in zijn verslag over de Düsseldorfer tentoonstelling in 1843 positiever over verschillende Nederlandse en

⁸⁵ Korevaart 2001 (zie noot 2), p. 288, onder noot 40.

⁸⁶ Het feit dat de auteurs voor hun werk per vel (20 tot 30 gulden) betaald werden, is misschien een verklaring voor de lengte van de verslagen en hun verspreiding over meerdere afleveringen. Zie: Lisa Kuitert, 'Schrijver van beroep. De professionalisering van de literatuur in de negentiende eeuw', *Boekmancahier* 47 (2001) maart, pp. 24-25.

⁸⁷ Kloek en Mijnhart 2001 (zie noot 8), pp. 132-133. Een onderdeel van dit publiek, hoewel minder belangrijk, waren de provincies Zeeland, Utrecht, Friesland en Groningen, door Kloek het tweede echelon genoemd. De rest van het land deed veel minder mee.

⁸⁸ Voorbeelden zijn de verslagen van F.C.H. Drieling, 'Tentoonstelling te Düsseldorf', *Kunstkronijk* (1840-1841), pp. 21-22 en Anoniem, 'Verslag tentoonstelling in Parijs 15 maart 1840', *Kunstkronijk* (1840-1841), pp. 77-79, 83-84, 87-88 en 90-92.

⁸⁹ Hoogenboom 1993 (zie noot 3), p. 40.

Belgische kunstenaars dan over het Duitse werk. De Hollandse werken zijn over het algemeen goed, vond hij, maar de Duitse werken kon hij minder waarderen.⁹⁰

De *Kunstkronijk* was ook in Noord en Zuid Holland selectief. Er werden vanaf 1840 in toenemende mate tentoonstellingen georganiseerd door kunsthandelaren.⁹¹ Deze bleven in de *Kunstkronijk* grotendeels buiten beschouwing. De semi permanente tentoonstellingen die door kunsthandelaren in hun winkels werden gehouden, werden evenmin besproken. Wel werd in de rubriek 'Kunstberigten' en in korte aparte artikelen aandacht gegeven aan specifiek nieuw werk van een kunstenaar dat de recensent in diens atelier, bij een verkoping of op een eenmalige tentoonstelling gezien had. De besproken tentoonstellingen in de onderzochte periode werden in Den Haag eerst georganiseerd door de Maatschappij van Schoone kunsten en na haar ontbinding door de Vereniging ter Bevordering van Beeldende Kunsten. Ze werden soms in het gebouw van Arti et Amicitiae in Amsterdam gehouden. Die tentoonstellingen werden overigens wel verslagen. In Rotterdam en Den Haag bestonden vergelijkbare Verenigingen die voor de organisatie van de tentoonstellingen zorgden. Ook deze werden gerecenseerd.

In de *Kunstkronijk* werd aandacht besteed aan alle fasen van de tentoonstelling. De redactie plaatste de oproepen voor het insturen van de werken voor de tentoonstellingen samen met de voorwaarden waaraan de kunstwerken moesten voldoen. Ze meldde tevens dat aan de tentoonstelling een verloting was verbonden. Op die manier werden zowel de kunstenaars, bezoekers en potentiële kopers geïnformeerd over het komende of lopende evenement.⁹² Tijdens, en soms al op de eerste dagen na de opening werden de eerste indrukken gepubliceerd. Daarna verschenen uitgebreide verslagen die vaak verdeeld werden over meerdere aflevering van het tijdschrift. De tentoonstellingen waren meestal een maand open en werden vaak verlengd met zeven tot veertien dagen. Daar niet alle schilders hun werk op tijd instuurden voor de opening waren tijdens de tentoonstellingen en zelfs tijdens de verlenging nog nieuwe werken te bezichtigen. Dat maakte een herhaling van het bezoek de moeite waard en dat gebeurde ook. De nagekomen werken werden in een van de vervolgreviews beschreven en beoordeeld.

3.7. De literaire vorm van de tentoonstellingskritieken

In de *Kunstkronijk* werd een veelheid van manieren gebruikt om de boodschap over te brengen. Om te beginnen werden de reviews als vervolgh verhalen verspreid, vaak over meerdere afleveringen. Omdat de schutbladen met de verschijningsdata in de ingebonden jaargangen ontbreken, is niet te

⁹⁰ G. 'Tentoonstelling in Düsseldorf en Keulen', *Kunstkronijk* (1842-1843), pp. 10-13.

⁹¹ Hoogenboom 1983 (zie noot 3), pp. 138-146.

⁹² De oproepen hadden een vrijwel identieke inhoud en vormgeving: ze gaven de tentoonstellingsdata en verlengingsmogelijkheden, voorwaarden waaraan de kunstenaar moest voldoen en de aankondiging van de loterij. Zo staat in de *Kunstkronijk* (1845-1846), op p. 79, de aankondiging van de tentoonstelling in Nijmegen van 17-19 augustus 1846, en op p. 87 die van de tentoonstelling in Amsterdam van 10-26 augustus 1846.

zien of de verslagen tijdens of na de tentoonstellingen werden gepubliceerd. Als ze erna gepubliceerd werden, wat aanvankelijk vaak het geval was, moeten ze een andere functie hebben gehad dan de verslagen die tijdens de tentoonstellingen verschenen. Wellicht was dat de zelfde als voor de recensies van de buitenlandse tentoonstellingen. Die dienden ter informatie en educatie van de lezers. Ze werden zo op de hoogte gehouden over en bekend gemaakt met de ontwikkelingen in het buitenland.⁹³ Dat kon ook gelden voor Nederlandse schilders. Toen zo veel mensen naar de tentoonstellingen kwamen en er over gepraat werd, verscheen de informatie ook sneller.⁹⁴ Ze kregen een functie bij de discussie over de kunst.⁹⁵

De recensenten deden hun best om de recensies aantrekkelijk te maken en varieerden daarom hun aanpak. In de eerste jaren van de *Kunstkronijk* begonnen de anonieme schrijvers vrijwel zonder inleiding met het bespreken van de tentoongestelde werken. Soms bestonden de recensies voornamelijk uit de namen van de kunstenaars en een korte beschrijving van de werken. Op den duur werden de verslagen op min of meer dezelfde manier ingedeeld. Ze begonnen met, soms zeer kritische, opmerkingen over de tentoonstellingslocatie, met het benoemen van de ontbrekende schilderijen van de bekende schilders en met een vergelijking met andere tentoonstellingen. Daarna gingen ze over tot het bespreken van het ingezonden werk van individuele schilders, waarbij de bekende schilders het eerst en het uitgebreidst werden behandeld. De genres kwamen in volgorde van belangrijkheid aan de beurt, eerst de historiestukken, daarna de genreschilderijen, landschappen en verwante genres en tenslotte de portretten. In latere jaren veranderde dit, toen de historiestukken minder belangrijk werden gevonden. Voor de inhoudelijke beoordeling van de werken was ook een vast stramien, dat er vaak op neerkwam dat de recensenten met de ene hand gaven en de andere namen. Het werk werd kort beschreven en de kunstenaar geprezen met zijn verdienstelijke werk, vervolgens werd er kritiek op onderdelen ervan gegeven. Het werk van de beroemde Belgische schilder Gustave Wappers (1803-1874) *Het afscheid van Albrecht Beiling* was 'mooi van kleur en opstelling maar de voorstelling klopt niet met de geschiedenis', oordeelde een anonieme schrijver.⁹⁶ Een alternatieve recensievorm was die van een korte voorbeschouwing op de tentoonstelling, waarin werd gesteld dat die zeker goed zou zijn, omdat de met naam genoemde censoren van de tentoonstelling deskundig waren en er zeker werken van de belangrijke kunstenaars aanwezig zouden zijn.⁹⁷ In de 1842-1843 koos de recensent er voor een imaginaire schilder Franc de kritiek te laten geven en die over te nemen. Hij zorgde er intussen wel voor dat, net als in de 'gewone' recensie, alle bekende schilders genoemd,

⁹³ Anoniem, 'Schilderkunst, Jongste Parijse Tentoonstelling', *Kunstkronijk* (1840-1841), pp. 2-3.

⁹⁴ In 1818 werden er 14.000 catalogi verkocht voor de tentoonstellingen in Amsterdam, het bezoekersaantal werd geschat op 40.000 tot 15.000. In 1828 werden 15.400 catalogi verkocht en werd het bezoekersaantal geschat op 200.000. Zie: Ouwkerk 2003 (zie noot 1), pp. 100-101.

⁹⁵ Ouwkerk 2003 (zie noot 1), pp. 115-123.

⁹⁶ Anoniem, 'Rotterdamsche Tentoonstelling', *Kunstkronijk* (1840-1841), pp. 5-6.

⁹⁷ Anoniem, 'Tentoonstelling te 's Gravenhage', *Kunstkronijk* (1841-1842), p. 80.

besproken, geprezen en bekritiseerd werden. De recensent gaf zo stem aan de schilders zelf. Hij liet de opgevoerde schilder echter wel even melden dat de besproken schilders met de kritiek hun voordeel konden doen.⁹⁸ Ook de briefvorm werd voor de recensie gebruikt. De afzender, die tekende als *W...*, maakte er een gefundeerd en kritisch verslag van. Hij besloot met de min of meer standaard in de recensies voorkomende opmerking, dat hij onpartijdig had beschreven wat hij gezien had en dit deed tot nut en roem van de kunst.⁹⁹ Geanimeerd was de kritiek in de vorm van een gesprek tussen drie vrienden, namelijk de recensent, Jan en Nicolaas, waarin tegengestelde meningen over de werken de ruimte kregen.¹⁰⁰

De *Kunstkronijk*-recensenten deed kortom hun best om de recensies gevarieerd te laten zijn. Ze vonden een manier om meer gedegen kritiek te leveren, zonder die geheel voor eigen rekening te hoeven nemen. Het werkte als een aanzet voor polemieken, daar vanuit meerdere invalshoeken over de kunst werd gepraat. De schilder kwam aan bod, de geïnteresseerde leek, een deskundige briefschrijver. Allemaal, zo werd gesuggereerd, kregen ze in het blad een stem. Overigens was deze manier van recenseren niet uniek, ook de andere tijdschriften pasten deze methoden toe. In de *Spectator* doet Alberdingk Thijm, schrijvend onder het pseudoniem Pauwels Foreestier, zich voor als een buitenman die met zijn vrouw Mieken een tentoonstelling bezoekt.¹⁰¹

3.8. De locaties van de tentoonstellingen

De tentoonstellingen waren vol. Ze omvatten honderd tot zeshonderd en soms nog meer werken, hoofdzakelijk schilderijen en een beperkt aantal beeldhouwwerken en tekeningen. Gravures werden niet altijd toegelaten omdat die niet als oorspronkelijk werk werden gezien. Een opvatting waarvoor iets te zeggen was omdat van veel eigentijdse kunstwerken gravures werden gemaakt 'ter bevordering en verspreiding' van de kunst. Het doel van de gravures was eerder een bestaand kunstwerk bekend te maken, dan een nieuw kunstwerk te scheppen.

De algemene klacht over de tentoonstellingen was dat ze te vol hingen en de selectie strenger moest worden, zodat er meer ruimte voor de kunstwerken zou zijn. Vooral omdat kunstenaars het verdienen dat hun werk goed gepresenteerd werd. Een anonieme schrijver schreef daarover in 1843 de schilder te begrijpen wiens werk niet goed geplaatst was, evenals de kijker die 'te veel en te matig te zien krijgt en onvoldaan naar huis gaat'.¹⁰² De volle zalen werden veroorzaakt door het ontbreken

⁹⁸ Anoniem, 'Gesprek op de tentoonstelling der Nederlandsche Maatschappij der Schoone Kunsten te 's Gravenhage', *Kunstkronijk* (1841-1842), pp. 94-96.

⁹⁹ *W...*, 'Brief over de tentoonstelling, in Rotterdam in de maanden mei en juni 1848', *Kunstkronijk* (1848), pp. 62-64 en 68-72.

¹⁰⁰ Anoniem, 'Tentoonstellingen Brussel, Keulen Düsseldorf en Amsterdam', *Kunstkronijk* (1842-1843), pp. 20-31.

¹⁰¹ Pauwels Foreestier, 'Zevende brief van Pauwels Foreestier aan de redactie van de *Spectator*', *Spectator* (1844) deel 3, pp. 175-184, en Pauwels Foreestier, 'De Amsterdamsche tentoonstelling', *Spectator* (1844) deel 4, pp. 170-202.

¹⁰² Anoniem, 'Tentoonstelling te 's Gravenhage', *Kunstkronijk* (1842-1843), pp. 75.

van toelatingscriteria waardoor elk werk geaccepteerd en opgehangen werd. Klachten daarover van de recensenten werden genegeerd. Het aantal werken per tentoonstelling nam toe. De recensenten beoordeelden vanaf het eerste nummer ook de locaties waarin de tentoonstellingen werden georganiseerd. Ze waren er bij tijden bijzonder ontevreden over en namen in hun kritiek geen blad voor de mond. Alle voorzichtigheid die tegenover de schilders werd getoond moest hier wijken voor de onvrede. Mogelijk omdat zoals Ouwerkerk suggereerde het beoordelen van de kunstenaars moeilijk werd gevonden.¹⁰³ Soms waren de ruimten te donker, zoals in Rotterdam in 1844-45.¹⁰⁴ Maar dat verbeterde wel en ook dat werd gememoreerd: in 1848 krijgt Rotterdam een compliment omdat de zaal is licht en goed ingericht.¹⁰⁵ Als het gebouw wel mooi en licht was, zoals het nieuwe gebouw van de academie in Amsterdam, werd geklaagd over het gebrek aan kwaliteit van de werken.¹⁰⁶ De locaties van de stedelijke tentoonstellingen werden vrijwel altijd minder gewaardeerd dan de particuliere tentoonstellingen. Die vond men mooi ingericht en daar was het een plezier was om naar de kunst te kijken. Maar bespreken deed men de particuliere tentoonstellingen niet, behalve die van Arti et Amicitiae en die was door de nieuwe Vereniging een beetje aan het tijdschrift gelieerd. Ook de vergelijking met de locaties van de buitenlandse tentoonstellingen viel soms in het nadeel van Nederland uit. Over de Antwerpsen tentoonstelling werd in 1840-1841 opgemerkt dat hij aan alle verwachtingen voldeed en dat 'de zorgvuldige behandeling aantoont, dat men wat uitstekends wilde leveren'.¹⁰⁷ De kritiek op de locatie van de tentoonstellingen nam na de eerste jaren af, er was kennelijk zo veel verbeterd dat daarover niets meer te zeggen viel. De klacht over te volle zalen bleef.

¹⁰³ Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), pp.67-68.

¹⁰⁴ Anoniem, 'Tentoonstelling van Schilder- en Kunstwerken te Rotterdam', *Kunstkronijk* (1844-1845), pp. 5-8.

¹⁰⁵ W..., 'Brief over de tentoonstelling, in Rotterdam in de maanden mei en juni 1848', *Kunstkronijk* (1848), p. 62.

¹⁰⁶ Anoniem, 'Amsterdamsche tentoonstelling', *Kunstkronijk* (1840-1841), pp. 25-28 en 29-32.

¹⁰⁷ Anoniem, 'De tentoonstelling te Antwerpen', *Kunstkronijk* (1840-1841), p. 17.

Hoofdstuk 4

Kunsttheorie in de eerste helft in de negentiende eeuw

Hieronder schets ik voorafgaand aan de in de *Kunstkronijk* geventileerde opvattingen, een beeld van de kunsttheoretische opvattingen in de onderzochte periode. Ik zal daarbij ook het eind van de achttiende eeuw betrekken, omdat de ideeën uit die tijd de kunsttheorie van de eerste helft van de negentiende eeuw beïnvloedden.

4.1. Taken voor en eisen aan de schilderkunst rond de eeuwwisseling

Tussen 1770 en 1850 veranderden de opvattingen over kunst, mede door de machtswisselingen, rond en na de oprichting van de Bataafse Republiek (1795–1801), de Franse tijd tot 1813, en de daarop volgende regering van Koning Willem I. Eind achttiende eeuw was het ideaal van de bestuurders om van Nederland een eenheid te maken en dat kwam tot uitdrukking in de verwachtingen die zij hadden van de kunst.¹⁰⁸ In de kunstkritiek werden nationalistische eisen aan de kunst gesteld. De kunst moest het verval van het land bestrijden door het glorieuze verleden af te beelden. Er moest een nationale kunst ontstaan naar het voorbeeld van de Hollandse kunst van zeventiende eeuw en in de historieschilderkunst zou het verleden weer tot leven moeten komen. Die wens bleef actueel gedurende de eerste helft van de negentiende eeuw. Tijdens de Franse tijd vreesden de Nederlandse bestuurders dat de nationale kunst in gevaar kwam, mede doordat Lodewijk Napoleon de kunst op Franse wijze organiseerde en de Franse academische stijl volgde die classicistisch georiënteerd was. De Nederlandse kunstkenner wensten een herleving van de Hollandse school, met de genreschilderijen en landschappen, waarmee Nederland in het verleden uitblonk. In die stijl zouden de kunstenaars moeten worden opgeleid. Voor grote historieschilderingen was in Nederland geen markt. Dat bleek uit de meeste reacties van de kenners die op een uitnodiging van het Teylers Tweede Genootschap in 1809 beschreven waarom Nederland in haar bloeiperiode zo weinig historieschilders had voortgebracht en hoe dat veranderd kon worden.¹⁰⁹ De scholing van kunstenaars moest, vonden de auteurs, daarom in eigen land gebeuren om de Hollandse school te behouden en zich richten op alle genres. Reizen naar het buitenland zou pas daarna moeten plaatsvinden. Deze opvatting bleef lang bestaan en werd in 1846 in iets andere termen herhaald door R.L. Beijnen bij de prijsuitreiking aan verdienstelijke leerlingen van de Haagse Academie voor Beeldende Kunst. R.L. Beijnen

¹⁰⁸ Evelien Koolhaas-Grosfeld, 'Nationale versus goede smaak. Bevordering van nationale kunst in Nederland: 1780-1840', *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 95 (1982), pp. 605-636.

¹⁰⁹ Koolhaas-Grosfeld 1982 (zie noot 108), pp. 617-620. De reacties kwamen van Pieter Kikkert (1775-1855) tekenmeester in Leiden die schreef over kunst en kunsttheorie; van Adriaan van der Willigen, zie noot 23; van François Xavier Burtin (1743-1818) geneesheer en natuurkundige die ook publiceerde over cultuur en kunst; en van J. van Manen Azn. (overl. 1822) die vrederechter was en schrijver over diverse onderwerpen, waaronder kunst.

(1811-1897) was een classicus, en publicist die geregeld schreef in de *Kunstkrönijk*, kunstkenner en een diep gelovig man was, wat ook uit zijn bijdragen bleek.¹¹⁰ Dat schilders naar het buitenland gingen onderschreef hij, want 'Italië is een groot museum'. Kunst heeft geen land, zo stelde, hij maar de kunstenaar wel en de grootste kunstenaars waren altijd nationale kunstenaars.¹¹¹

Na het aftreden van Lodewijk Napoleon en de installatie van Willem I als koning van Nederland, bleef de kunst een overheidstaak. Het doel van de kunst bleef, evenals in de Franse tijd, het bevorderen van de goede smaak. Rhijnvis Feith stelde in 1787 dat 'vrijheid voor het volk een voorwaarde is voor het behoud van de nationaliteit en nationaliteit is een voorwaarde voor ware kunst. De bloeitijd van de Nederlandse geschiedenis heeft daarvan het voorbeeld gegeven'.¹¹² Het oude Verlichtingsargument dat de kunst de mens kan verheffen bleef van belang. Een doel voor de kunst was daarom de geschiedenis van het land inzichtelijk te maken, maar de kunst van de Hollandse school mocht zeker niet vergeten worden. Sommige van de schrijvers vonden de genreschilderingen en de landschappen, waar Nederland altijd sterk in was geweest, minstens zo belangrijk. Dat kwam tot uiting bij de keuze van de schilders voor de door Lodewijk Napoleon ingestelde studiereizen naar Parijs en Rome. Waar in Frankrijk alleen de klassiek opgeleide schilders ervoor in aanmerking konden komen, was in Nederland ook ruimte voor de uitzending van schilders van landschappen en genreschilderingen. Toch bleef het overheidsstreven de historiekunst te bevorderen om daardoor het volk meer kennis over en gevoel voor het vaderland bij te brengen. Na het vertrek van de Fransen keerde men terug naar het beleid dat gericht was op het behoud van de nationale school. Het ideaal van de bestuurders bleef een kunstacademie op te richten waarop de klassieke schilderkunst zou worden onderwezen. Dat gebeurde in 1822 maar vanwege de betere verkoopbaarheid van het werk, werden ook de genre- en landschapsschilderkunst en al hun variaties onderwezen.

4.2. Verandering van de focus van de kunst in de negentiende eeuw

In de loop van de negentiende eeuw nam de aandacht voor historieschilderkunst af en veranderde in die voor de genre- en landschapkunst. De belangstelling voor de kunst die altijd al groot was nam nog toe. De kunstenaar werd als genie gezien en zijn kunst was daar een uiting van. In het buitenland sloeg de kunst een nieuwe weg in met een andere stijl en inhoud. Nederland bleef echter in grote lijnen zijn eigen weg volgen. In binnen- en buitenland ontwikkelde de kunsttheorie zich verder.

Het denken over de zeventiende eeuwse schilderkunst speelde een grote rol bij de ontwikkelingen in Nederland. De oude Hollandse kunst werd als bijzonder gezien en, al hadden landschappen en gen-

¹¹⁰ P.C. Molhuysen en P.J. Blok (red.), *Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek*, Leiden 1927 Deel 7, pp. 130-132. < http://www.dbnl.org/tekst/molh003nieu07_01/molh003nieu07_01_0237.php?q > (7 juli 2012).

¹¹¹ L.R. Beijnen, 'Openingswoord ter gelegenheid van de prijsuitdeling aan de verdienstelijke kweekelingen der 's Gravenhaagsche akademie van beeldende kunst.' *Kunstkrönijk* (1845-1846), pp. 11-12.

¹¹² Koolhaas-Grosfeld 1982 (zie noot 108), pp. 611-612.

revoorstellingen een lage status, de individuele schilders werden hogelijk geprezen.¹¹³ Er werden in binnen- en buitenland voor die bijzondere kunst verklaringen gezocht. In het algemeen beschouwde men haar als cultuurgebonden en uniek in haar coloriet en getrouwe weergave van de werkelijkheid. Het Hollands protestants-christelijke karakter evenals zijn hoge realiteitszin werden bewonderd. Het waren allemaal redenen om in de Hollandse stijl voort te gaan. Er werd in de kunst echter naar meer gezocht dan de virtuositeit van eerdere eeuwen. De thesaurier-generaal en dichter Hieronymus van Alphen (1746 -1803) vond schoonheid van groot belang voor de kunst. Wezen en werking van de kunst werden niet door verstandelijke regels bepaald, stelde hij, maar kunst was 'wat zinnelijk behaagt'. Tegelijk hij hield vast aan de uiterlijke vormen, de orde en harmonie, de verhevenheid en zedelijkheid, die altijd de kenmerken van de kunst waren geweest.¹¹⁴ Hij, noch de meesten van zijn tijdgenoten, gingen mee in het denken over de aard van de kunst en de nieuwe ideeën over esthetica die in het buitenland ontstonden. Ook de veranderingen die daardoor in de kunst ontstonden konden ze maar matig waarderen. De kunst moest in hun ogen mooi en beschavend blijven.

Willem Bilderdijk (1756-1831), die advocaat, geschiedkundige en schrijver was, stond meer open voor het nieuwe denken. In 1794 formuleerde het zo: 'Door de schilderkunst wordt de Natuur eerst schoon, en de schepping tot een kenbaar Godlyk en alles overtreffend werkstuk, in het menschlyk oog'.¹¹⁵ Het doel van de literatuur en de beeldende kunst was in zijn ogen het zich bewust worden van de volmaaktheid, niet het beschrijven of nabootsen. De taak van de kunsten was daarom de mens te verheffen boven het stoffelijke en het aardse. De kunst moest de natuur overtreffen. Zij moesten een nieuwe, een ideale wereld scheppen. Kunst bekijken vond hij vergelijkbaar met kunst maken: een scheppende en herscheppende activiteit, een levensgevoel van de hele mens.¹¹⁶ Het waren filosofische gedachten, die in de eerste helft van de negentiende eeuw in de teksten van kunsttheoretici en -critici vaak zouden terugkomen.

De wijsgeer Frans Hemsterhuis (1721-1790) werkte de romantische gedachte helemaal uit.¹¹⁷ Twee principes lagen in zijn visie ten grondslag aan de kunst: nabootsing en overtreffing van de natuur. Overtreffing, omdat de kunst effecten kan bewerkstellingen die de natuur niet kan evenaren. De echte schoonheid lag voor Hemsterhuis in de kunst. Voor hem bestond geen natuurschoonheid, alleen kunstschoonheid. Tussen kunst en schoonheid zag hij dan ook een directe relatie want het

¹¹³ Delado Carasso, *In de ban van het beeld. Opstellen over geschiedenis en kunst*, Hilversum 1998, pp. 82-109.

¹¹⁴ H. van der Grinten, *Nederlandsche Aesthetica in de negentiende eeuw*, Helmond 1946, pp. 22-23. Van Alphen was jurist en enige tijd thesaurier-generaal van de Republiek van de Verenigde Nederlanden. Hij was tevens dichter van kindergedichten en geïnteresseerd in geschiedenis en kunst.

¹¹⁵ Carasso 1998 (zie noot 113), p. 182.

¹¹⁶ Van der Grinten 1946 (zie noot 114) pp. 46-48. Bilderdijk was geschiedkundige, taalkundige, dichter en advocaat. Hij tekende verdienstelijk na lessen van Johan van Drecht.

¹¹⁷ P.C. van Sonderen, 'Frans Hemsterhuis. Het verlangen naar schoonheid', H. Krop en P. Sonderen (red.), *Tussen Classicisme en Romantiek. Esthetica in Nederland van 1770 tot 1870*, Rotterdam 1993, pp. 9-33. Frans Hemsterhuis was het grootste deel van zijn leven assistent-commies van de Raad van State in Den Haag. Hij was tevens natuurkundige en wijsgeer, geïnteresseerd in esthetica en kunst.

kunstwerk ontstond uit het beeld dat kunstenaar van een object kreeg. Als de weergave van dat interne denkbeeld zo helder was dat de kijker het onmiddellijk aanvoelde, was het mooi.¹¹⁸ Hemsterhuis' uitgangspunt was het idee van de kunstenaar. Een esthetisch oordeel was per definitie subjectief. In zijn opvatting was een kunstwerk goed als het zo helder was dat het idee van de kunstenaar in een oogopslag kon worden waargenomen. Hij werd in Nederland niet gehoord, stelt Van Sonderen, wel in Duitsland. Van Sonderen heeft hierin maar ten dele gelijk in. De *Kunstkronijk* volgt, weliswaar vijftig jaar later, in 1849, Hemsterhuis' ideeën in twee artikelen. Een anonieme schrijver over het wezen en doel van de kunst nam Hemsterhuis' ideeën letterlijk over. Met Hemsterhuis vond hij dat voor de beschouwer 'de voorstellingen zich onmiddellijk moeten verwezenlijken en geen verklaring of omschrijving nodig hebben'.¹¹⁹ In hetzelfde jaar wordt Hemsterhuis in een artikel van KG. over het gevoel voor het Schoone als voorbeeld aangehaald vanwege zijn denken over het mens-zijn.¹²⁰

De romantiek van de katholieke schrijver Alberdingk Thijm, was 'niet van het hart, maar van de geest'.¹²¹ Hij geloofde niet dat de nieuwe kunst een blijvende beweging zou zijn. Hij vond het een reactie op de klassieke kunst en als zodanig 'deels droog-esthetisch, deels natuurlijk weelderig' maar geen hoge kunst.¹²² Zijn schoonheidsliefde was allereerst intellectueel en hij was zich daarvan bewust: 'mijn concepties beginnen nooit bij de vormen, nooit bij de kleur, ik moet altijd bij de gedachte beginnen'.¹²³ Hij hield dan ook vast aan de opvatting dat de schilderkunst, evenals de poëzie, aan de regels van harmonie, orde en eenheid van stof en materie moesten voldoen en dat de vorm de drager was van de idee. Hij vond dat bij veel historiestukken 'de inhoud uit de vorm puilt'. Het werk van Jozef Israëls (1824-1911) vond hij 'ruw'. Schoonheid en kunst waren voor Alberdingk Thijm essentiële dingen in het leven die meer zouden moeten samengaan, zoals in de middeleeuwen het geval was geweest.

Denkers waren het er dus over eens dat de kunst de natuur moest overtreffen, maar romantische afbeeldingen zoals die in de eerste helft van de negentiende eeuw in Duitsland en Frankrijk in zwang kwamen, werden in Nederland niet altijd gewaardeerd. Wel zijn er de schilderijen van schipbreuken van Wijnand Nuyen (1813-1839) en de stormachtige zeeën van Johannes Christiaan Schotel (1787-

¹¹⁸ Van Sonderen 1993 (zie noot 117), pp. 17-22.

¹¹⁹ Anoniem, 'Gedachten over het wezen en doel der Kunst', *Kunstkronijk* (1848), p. 16.

¹²⁰ KG., 'Over het gevoel voor het Schoone', *Kunstkronijk* (1848), p. 82.

¹²¹ Van der Grinten 1947 (zie noot 114), p. 59.

¹²² Van der Grinten 1947 (zie noot 114), pp. 58-69.

¹²³ Van der Grinten 1947 (zie noot 114), pp. 60-65.



Afb. 4. Johannes Josephus Wijnand Nuyen, *Sloepen op volle zee, een driemaster op de achtergrond*, 1838, olieverf op paneel, 32,5 x 39 cm., Groninger Museum, Groningen.



Afb. 5. Johannes Christiaan Schotel, *De stranding van de driemaster 'Delphine' bij Zandvoort in 1822, na 1822*, olieverf op doek, 78,5 x 105,3 cm., Dordrechts Museum, Dordrecht.



Afb. 6. Jan Willem Pieneman. *De slag bij Waterloo 18 juni 1815, 1824*, Olieverf op doek, 576 x 836 cm., Rijksmuseum Amsterdam.



Afb. 7. Barend Cornelis Koekkoek, *De grote Beuk voor Schloss Moyland*, 1840, geen informatie over de afmetingen en materiaal, B.C. Koekkoek-Haus, Kleef, Duitsland.

1838) en de historieschilderingen van J.W. Pieneman (1779-1853), maar de grote heroïek uit de buurlanden ontbrak, schreef Sillevius (afb. 4, 5, en 6).¹²⁴ Met deze opvatting volgt hij Knoef, die in zijn beschrijving van Barend Cornelis Koekkoek stelde dat diens onderwerpen wel romantisch waren, maar de behandeling ervan niet. (afb. 7). Daarin bleek immers niets van overdrijving en evenmin iets van de 'technische slordigheid' en 'vormloosheid', die met het romantische schilderwerk werden geassocieerd. Hij signaleerde in het werk juist de kenmerken van degelijkheid en aandacht voor vorm en tekening en een bescheiden coloriet.¹²⁵ Koekkoeks landschap hierboven bevestigt dat. Het is ondanks de indrukwekkende bomen en de licht- schaduwwerking, vooral liefelijk. De werken op de afbeeldingen 4, 5 en 6 suggereren drama, maar grootse dramatiek en urgentie ontbreken. Wel is het schilderwerk uiterst zorgvuldig. Dat zorgvuldige schilderen en tekenen was steeds het kenmerk geweest van de Hollandse school in de zeventiende en achttiende eeuw. Het bleef ook nu gelden al kregen de onderwerpen een meer emotionele inhoud. Knoef zag in de eerste helft van de negentiende eeuw een tweedeling in de kunst ontstaan: tegelijk met ongecompliceerde zonnige landschappen, verschenen er sombere afbeeldingen van ruïnes, en heftige natuurverschijnselen. In zijn ogen vertegenwoordigde het ongecompliceerde de oude en de somberheid en de emoties de nieuwe schilderkunst. De uitingen van emoties en duistere gevoelens die in Duitsland zo prominent waren, bleven in Nederland echter bescheiden.

¹²⁴ John Sillevius, e.a., *De schilderkunst der Lage Landen, deel 3. De negentiende en de twintigste eeuw*, Amsterdam 2007, p. 39.

¹²⁵ J. Knoef, *Van romantiek tot realisme. Een bundel kunsthistorische opstellen*, 's Gravenhage 1947, p. 44.

4.3. De internationale romantiek

De romantische werken waarvan hierboven sprake is vloeiden voort uit een omwenteling in de samenleving en in de kunst, die begon in Duitsland, als een reactie op het rationalisme van de Verlichting en het classicisme. De romantici verkozen emotie, geloof en spiritualiteit boven de ratio en het intellect, en zochten het in spontaniteit en de vrijheid van de natuur. Ze vonden hun inspiratie niet bij de klassieken maar in de middeleeuwen. Romantische kunst betekende betrokken zijn bij de samenleving en zich 'poëtisch' uitdrukken: met verbeeldingskracht, emoties en natuurlijkheid.¹²⁶



Afb. 8. Friedrich Overbeck, *De schilder Franz Pforr*, 1810, olieverf op doek, 63 x 47 cm., Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlijn.

De eersten die het neoclassicisme afwezen en terugvielen op de middeleeuwse en christelijke kunst, vanuit een verlangen naar het onbedorven verleden waren de Nazareners.¹²⁷ De Nazareners waren kunstenaars uit Duitsland en Oostenrijk, die zich in 1808 in Wenen verenigden, onder de naam Lucas Broederschap. Franz Pforr (1788-1812), Friedrich Overbeck (1789-1869) en later ook Peter Cornelis (1783-1867) en Julius Schnorr von Carlsfeld (1794-1872) waren de drijvende krachten van de groep. Ze vertrokken in 1810 naar Rome, namen daar de naam Nazarener aan, en lieten zich inspireren door kunst uit de veertiende en vijftiende eeuw. Uit hun werk zijn de ideeën over de romantische schilderkunst af te leiden. Ten-Doesschate Chu gebruikt het portret van Franz Pforr geschilderd door Frie-

¹²⁶ Petra ten-Doesschate Chu, *Nineteenth Century European Art*, Upper Saddle River NJ, 2006², pp. 161-162.

¹²⁷ Mariëtte Havermans, 'Boven de muts alleen sterren' *Kunstschrift*, 2005 nr. 5, pp. 6-13 en Ten-Doesschate Chu 2006 (zie noot 126), p. 163.

drich Overbeck als voorbeeld voor de romantische ideeën (afb. 8). *'Art is not imitation but transformation. The artist reshapes the subject according to his personal vision, creating an image that brings out the subject's inner nature. The artist has used intuition and imagination to access the inner spirit'*.¹²⁸ Kunst is dus transformatie. De kunstenaar transformeerde het onderwerp door zijn persoonlijke kijk, zijn intuïtie en verbeeldingskracht. Zo vormde hij een innerlijk beeld van zijn onderwerp en gaf dat weer. Kunstenaars veranderden dus de realiteit om de essentie van hun onderwerp weer te geven. Hemsterhuis beschreef in zijn verhandeling over de kunst hetzelfde proces.

Niet alleen in München en Wenen maar ook elders in Duitsland ontwikkelde zich romantische op het geloof gebaseerde kunst. Otto Runge (1777-1810) werkte in Hamburg en Caspar David Friedrich (1774-1840) in Dresden. In beide plaatsen was een bloeiend kunstleven. Voor beide schilders speelde de natuur een belangrijke rol. Runge schilderde in de natuur geplaatste etherische werken met een vaak religieuze achtergrond en daarnaast portretten. De landschappen van Friedrichs waren volledig romantisch en hadden alle kenmerken ervan zoals individualisme, subjectiviteit, spiritualiteit en liefde voor de natuur.¹²⁹ Johann Heinrich Füssli (1741-1825) die in Zürich geboren en in Engeland, onder den naam Henry Fuseli werkende schilder, maakte surrealistisch aandoende schilderijen, waarin nachtmerrie en droom samenkwamen.¹³⁰

De romantische kunst kende vele gezichten, wellicht mede als gevolg van de nadruk die gelegd werd op het omzetten van de indrukken en het innerlijk leven van de schilder in een expressief beeld. Dat liet veel ruimte voor eigen interpretaties en voor het weergeven van emoties die tot dan toe niet in de kunst voorkwamen. Aan de kunstenaar werden andere eisen gesteld. Het werk moest authentiek zijn en oorspronkelijk, geen imitatie meer, maar de expressie van de verbeeldingskracht en de fantasie van de kunstenaar. Dat gaf mogelijkheden voor het weergeven van het positieve en het sublieme, maar ook voor het in beeld brengen van angst, dreiging en het symbolische. En dat alles werd bepaald door de scheppende geest van de kunstenaar.¹³¹

Via Germaine de Staël (1766-1817) maakte Frankrijk kennis met de Duitse romantiek.¹³² Ook in Frankrijk werd het een beweging met meerdere uitdrukkingsvormen. Enerzijds lieten de schilders zich ook hier inspireren door de christelijke middeleeuwen en anderzijds begonnen zij het eigentijdse moderne leven af te beelden. Daarnaast ontstond het oriëntalisme, het schilderen van voorstellingen die het leven in het Midden Oosten tot onderwerp hadden, waarin veel romantische exotiek en kleu-

¹²⁸ Ten-Doesschate Chu 2006 (zie noot 126), p. 164.

¹²⁹ Ten-Doesschate Chu 2006 (zie noot 126), pp. 161-179.

¹³⁰ Ten-Doesschate Chu 2006 (zie noot 126), pp. 82-83.

¹³¹ Maarten Doorman, *De Romantische orde*, Amsterdam 2008, pp. 121-149.

¹³² Ten-Doesschate Chu 2006 (zie noot 126), pp. 206-223. De Staël was een invloedrijke Franse schrijfster en gastvrouw die zich omringde met vertegenwoordigers van de literaire en kunstwereld. Ze werd door Napoleon uit Frankrijks uitgewezen en verbleef toen enige tijd in Duitsland. Daar maakte ze kennis met de romantische beweging. In het veel gelezen boek dat ze in de romantische stijl schreef, gaf ze blijk van haar bewondering ervoor. Daarmee gaf ze de aanzet tot de Franse romantiek.

righeid konden worden getoond. De gladde geïdealiseerde figuren van het classicisme domineerden niet langer de kunst, de figuren werden bewegelijk, geëmotioneerd en geschilderd in felle kleuren.¹³³ Een aparte groep schilders rond de schilder Jacques Louis David (1748-1825), waaronder Fleury-François Richard (1777-1852) legden zich toe op historische genreschilderijen. Hun voorbeelden zochten ze in de Nederlandse zeventiende eeuw. Vooral het werk van Gerard Dou was geliefd.¹³⁴ Theodore Géricault (1791-1824), was een vertegenwoordiger van de realiteit en van het eigentijdse leven. Eugene Delacroix (1798-1863) zocht het in het verleden en exotische. Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) een leerling van David, bleef binnen de klassieke traditie, maar verfijnde deze en hij breidde zijn onderwerpkeuze uit naar de eigen tijd en schilderde ook portretten.¹³⁵

4.4. Een Nederlandse romantiek?

In heel Europa nam de publieke belangstelling voor de kunst toe en veranderde de kunst onder invloed van de nieuwe romantische bewegingen. In Frankrijk en Duitsland, en in mindere mate ook in Engeland, werden tentoonstellingen georganiseerd waar de nieuwe kunst gezien kon worden. In Nederland nam men wel kennis van de buitenlandse veranderingen, men schreef erover in de tijdschriften en men zag de werken op tentoonstellingen. In de Nederlandse kunst was van het grootse, de heroïek en ook de kleurigheid echter weinig te merken. Voor een deel hing dit samen met de kopers en het publiek. In de eerste helft van de negentiende eeuw was door de tentoonstellingen, de nieuwe tijdschriften en de publiciteit over de kunst een grote belangstelling voor schilderijen ontstaan. Toen het land de armoede ten gevolge van de Franse tijd te boven kwam en er meer geld was onder de bevolking, groeide de vraag naar schilderijen.¹³⁶ Daarbij ging de voorkeur uit naar kleine schilderijen, tekeningen of prenten waarin de kopers hun eigen levensstijl en deugden als zedelijkheid, soberheid, eerlijkheid en zuiverheid herkenden. De kopers zochten niet naar werken met grootse emoties of historische voorstellingen, maar naar kleine, gedetailleerd geschilderde huiselijke tafereelen, rustige landschappen, (familie)portretten en genreschilderijen die leken op die uit de zeventiende eeuw (afb. 9 en 10). Hoger opgeleiden wilden daarnaast dat de kunst hen geestelijk zou verrijken en zij keken daarvoor naar de historiserende werken (afb. 10).¹³⁷ De vraag was groot en tegelijk met de vraag groeide ook het aantal schilders. Het was iets waarover tijdgenoten verwonderd waren en waarover ze zich soms zorgen maakten. Iedereen leek schilder te

¹³³ Ten-Doesschate Chu 2006 (zie noot 126), p. 209.

¹³⁴ Ten-Doesschate Chu 2006 (zie noot 126), p. 135.

¹³⁵ Ten-Doesschate Chu 2006 (zie noot 126), pp. 207-223.

¹³⁶ Anoniem, 'Jan Weijssenbruch 1822-1880' *Dordrechts Museum Informatief*, Dordrecht z.j. [1987], p. 2.

¹³⁷ Anoniem, 'Jan Weijssenbruch 1822-1880' z.j. [1987] (zie noot 136), p. 2.



Afb. 9. Abraham van Strij, *Lezende vrouw aan het venster*, z.j., olieverf op paneel 70,5 x 58,4 cm., Dordrechts Museum, Dordrecht.

Afb. 10. Simon Opzoomer, *Magdalena Moons smeekt haar verloofde Francisco Valdez de bestorming van Leiden nog een nacht uit te stellen*, 1574, ca. 1848, olieverf op paneel, 77,5 x 65 cm., Rijksmuseum Amsterdam.

willen worden.¹³⁸ De onderwijsmogelijkheden voor aspirant-schilders namen snel toe en tussen 1800 en 1850 steeg het aantal kunstenaars dat werken inzonden naar tentoonstellingen van ongeveer vijftig tot tweehonderdvijftig. De *Kunstkronijk* deelde de zorgen over de toename van het aantal schilders in opleiding. De onder de letter R. schrijvende recensent vroeg zich af wat in de toekomst zou worden gedacht van de kunst die daaruit zou voortkomen. Er zouden niet zo veel leerlingen moeten worden opgeleid 'voor een kunst die niet goed genoeg is.' Het zou alleen leiden tot leed voor hen die niet slaagden.¹³⁹ Niet iedereen die zich oefende in het schilderen werd echter kunstschilder. Er was een onderscheid tussen liefhebbers of amateurs en kunstschilders, hoewel het verschil niet altijd duidelijk is. Hoogenboom beschrijft hoe kunstschilders die er niet in slaagden voldoende inkomen te verwerven zich al snel richtten op een andere broodwinning en zich daarna amateur noemden.¹⁴⁰ Daarnaast waren er de echte liefhebbers, die schilderden voor hun plezier en de schilders die al dan niet tijdelijk het een of het ander waren. Allemaal toonden ze hun werk tijdens de tentoonstellingen, die met de jaren uitgroeiden tot overvolle evenementen waar rijp en groen door elkaar hing. Daarover leefde ongenoegen bij de recensenten, de beroepsschilders en bij sommige kijkers. Een recensent meldde dat hij geen werk ging bespreken dat was ingebracht door een liefhebber. De Nederlandse romantiek was een tijd waarin belangstelling voor de schilderkunst op alle fronten groeide en leidde tot een toename van het aantal schilders en schilderijen. Tot erg grote veranderingen in de schilderpraktijk leidde het vooralsnog niet.

¹³⁸ Hoogenboom 1993 (zie noot 3), p.73. Dit was geen unieke situatie voor Nederland, het kwam overal in Europa voor.

¹³⁹ R., 'De Tentoonstelling te Rotterdam voor het jaar 1850', *Kunstkronijk* (1850), p. 52.

¹⁴⁰ Hoogenboom 1993 (zie noot 3), pp. 90-94.

Hoofdstuk 5

Het beeld van de kunst in de *Kunstkronijk*

5.1. Analyse van de opiniërende artikelen in de *Kunstkronijk*

Hieronder analyseer ik de opvattingen over kunst zoals die blijken uit opiniërende artikelen in de *Kunstkronijk*. Ik zal ingaan op de thema's die worden behandeld en op de vraag van welke opvattingen de auteurs over de kunst en kunstenaars blijken te geven

5.1.1. Het schone, het doel en het wezen van de Kunst

De schilder Simon Opzoomer schreef in 1848 een lang artikel over de kunst als waarheid.¹⁴¹ Hij wees erop dat kunst vaak wordt vergeleken met een tempel en met het hoogste. Maar, zo stelde hij, daar ging het velen niet om, het ging hen om genot. De kunst werd daar in zijn ogen door verlaagd tot een voorwerp van genot, terwijl dat niet het doel van de kunst kon zijn. Hij stelde: 'De kunst heeft geen doel buiten zichzelf, en geen goederen die ze zou moeten verwerven. Daarin lijkt ze op wetenschap, waarvan het doel onderzoek is. Zo ook is kunst geen middel, maar haar eigen doel.'¹⁴² Opzoomer volgde hier de opvatting van de Duitse filosoof Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) die stelde dat de kunst de manifestatie is van een idee, dat niet gericht hoeft te zijn op een uiterlijk doel, maar alleen gericht is op dat idee en verder nergens toe dient.¹⁴³ Kunst zou tot de waarheid moeten leiden en vanuit de geest moeten ontstaan. 'De geest zoekt de waarheid en de waarheid is het schone, dus moet de schoonheid het streven van de kunst zijn', schreef Opzoomer.¹⁴⁴ Kunstwerken waarin de ook de minder mooie kanten van de natuur te zien waren vond hij daarom verkeerd. Die bereikten niet het schone waarnaar hij vond dat de kunst moest streven. Schilderijen als van de dieren-schilder Eugène J. Verboeckhoven (1799-1881) met 'zieke schapen' of een lelijk portret kon hij niet waarderen. De kunstenaar die iets lelijks schilderde verlaagde zichzelf. Het werk moest tot de geest spreken dus het schone laten zien omdat de geest van het kunstwerk bleef bestaan ook al was zijn onderwerp verdwenen. Alle onderwerpen konden mooi zijn mits ze met 'geest' geschilderd waren. Maar de afbeelding moest 'een gelouterd en gereinigd beeld' zijn. Hij besloot zijn beschouwing met een oproep: 'Bestudeer de waarheid, zowel de natuur als de geest, en accepteer alleen de hoogste gedachten, dan levert dat winst op voor de ontwikkeling van de kunst'.¹⁴⁵

¹⁴¹ Opzoomer, 'De Kunst uitdrukking der Waarheid', *Kunstkronijk* (1848), pp. 57-62.

¹⁴² Opzoomer 1848 (zie noot 141), p. 59.

¹⁴³ Rob van Gerwen, *Kennis in schoonheid. Een inleiding in de moderne esthetica*, Amsterdam 1992, pp. 97-98.

¹⁴⁴ Opzoomer 1848 (zie noot 141), p. 59.

¹⁴⁵ Opzoomer 1848 (zie noot 141), p. 62.

Het idee van het schone als het ideaal van de kunst, werd in 1849 verder uitgewerkt door een anonieme schrijver in zijn bijdrage over het doel en het wezen van de kunst.¹⁴⁶ Mooie kunst vereiste dat de kunstenaar vrij zou zijn om zijn fantasie te gebruiken, schreef hij, en kunst moest de waarheid in mooie vormen uitdrukken. Dat zou de beschouwer een 'een reine sfeer' en een gevoel 'van het volmaakte en goddelijke' en een afkeer van het kwade geven. Vanwege die hoge verwachtingen zou de kunst zich niet mogen verlagen tot zakelijke en nuttige doelen. Hier komt in wat afgezwakte vorm Opzoomers idee terug over de kunst zonder extern doel. Bovendien, stelde de schrijver, zijn eenvoud en waarheid de kenmerken van een kunstwerk. De voorstelling zou zich onmiddellijk moeten 'verwezenlijken' in de ogen van de beschouwer en zou geen verklaring nodig mogen hebben. De schrijver volgde hiermee de hiervoor beschreven opvattingen van Hemsterhuis. De schrijver bleef vasthouden aan het belang van de technische vaardigheden voor de kunstenaar. Hij achtte het een probleem dat veel kunstenaars onvoldoende theoretische kennis, gevoel voor vormen en coloriet hadden want daardoor werd hun werk 'tweederangs'.

Ook KG. verdiepte zich in het schone en ging ervoor terug naar de antieken en naar het geloof, omdat dat God de mens een gevoel voor schoonheid had gegeven.¹⁴⁷ Hij gaf aan dat de Griekse kunst, literatuur en vooral de filosofie die helderder was dan de eigentijdse Duitse filosofie, onovertroffen waren. Nederland hield niet van filosofie, betoogde hij. Maar hij vond het denken van de filosofen over schoonheid en liefde belangrijk. De discussie werd in 1850 voortgezet, door R.L. Beijnen, die zich afvroeg of Griekse kunst de beste kunst was en zijn antwoord was dat de leeftijd van het kunstwerk niet relevant was.¹⁴⁸ Belangrijk was dat het de toeschouwer in de stemming zou brengen die de kunstenaar had toen hij het maakte. Een 'gemakkelijk gemaakt' werk, een werk dat die stemming uitstraalde en technische klopte, gaf genoeg. Daarbij maakte het niet uit of het van een groot kunstenaar of van een manierist was. Zelfs Raphaels werk was op den duur door zijn ervaring een manier geworden, zodat hij 'gemakkelijk' werkte en een 'fris en oorspronkelijk' kunstenaar kon blijven, betoogde hij. Een 'frisse' opvatting en goede uitwerking maakten een werk bekoorlijk, maar het werd pas echt goed als het onberispelijk was uitgevoerd. De kunstenaar moest daarom zijn vak goed leren. Die vakbekwaamheid, frisheid en bezieling vond hij terug bij Ary Scheffers (1795-1858) *Christus de Consolator* (afb. 11).¹⁴⁹ In Scheffer zag hij een kunstenaar die kind was van zijn tijd. Hij was beïnvloed door David, door de romantiek en door de christelijke, op de vroege renaissance gebaseerde kunst van Overbeck. Ook al had het werk weinig diepte, Beijnen waardeerde de manier waarop Scheffer toch een gevoel van hoop had weten over te brengen dat

¹⁴⁶ Anoniem, 'Gedachten over het wezen en doel der kunst', *Kunstkronijk* (1849), pp. 15-17.

¹⁴⁷ K.G., 'Over het gevoel voor het Schoone', *Kunstkronijk* (1849), pp. 39-44 en 79-84.

¹⁴⁸ R.L. Beijnen, 'Antiek en Modern', *Kunstkronijk* (1850), pp. 7-8, en Dr. L.R. Beijnen, 'Over Ary Scheffers Christus Consolator', *Kunstkronijk* (1850), pp. 89-95.

¹⁴⁹ Van dit werk bevindt zich een kleinere versie uit 1850 in het Minneapolis Institute of Arts in Minneapolis en een gravure uit 1842 van de graveur Louis Pierre Henriquel-Dupont (1797-1892) in het Amsterdam Museum in Amsterdam.



Afb. 11. Arie Scheffer, *Christus de Consolator*, 1837, olieverf op doek, 86,5 x 90,3 cm., Dordrechts Museum, Dordrecht.

eenvoudig en sprekend was. De schrijvers die in de *Kunstkronijk* schreven over de aard van de kunst, waren zich bewust van de het zich ontwikkelende denken over kunst en de waarde van de kunst in de filosofie. Ze gebruikten enkele ideeën uit de filosofie maar gingen in hun bijdragen niet dieper in op de achter liggende theorieën. De kunst die ze voorstonden moest vooral mooi en aangenaam zijn om naar te kijken. De meer duistere en gecompliceerde emoties die in het buitenland ook in de kunst getoond werden, kwamen in de artikelen niet aan bod.

5.1.2. De kunstenaar, zijn roeping en zijn opleiding

In de *Kunstkronijk* werd veel aandacht besteed aan de prestaties van de kunstenaars en dat begon al in de eerste jaargang. De kunstenaars werd door Alberdingk Thijm, die schreef onder het pseudoniem M., verweten 'niet de hoogste vlucht te nemen'.¹⁵⁰ M. verdiepte zich in de vraag waarom jonge kunstenaars de beloften die ze in hun eerste werken toonden niet waar maakten. Hij zag dat kunstenaars van veelbelovende werken niet terugkwamen op de tentoonstellingen of geen vooruitgang boekten. Hij dacht dat het werk van de jonge kunstenaar te vroeg werd bewonderd en dat deze daarna zijn vak niet meer serieus bestudeerde maar zich toeleegde op de praktijk van het schilderen en het nabootsen van de natuur. Dat is niet genoeg, stelde hij, het uitproberen van technieken geeft geen inzicht in de herkomst van de effecten. Bovendien is de natuur een voorbeeld dat de kunst moet veredelen. Zonder studie zouden 'esthetische voorbereiding' en het 'vormend stelsel' ontbreken en dat zou leiden tot de middelmatigheid.

¹⁵⁰ M. [Alberdingk Thijm], 'Wat belet de kunst haar hoogste vlucht te nemen', *Kunstkronijk* (1841-1842), pp. 57-59, citaat op p. 57.

M. raakt hier het verschil tussen de regels voor kleurgebruik, penseelvoering en harmonie in de afbeelding, en de inhoudelijk juiste weergave van het onderwerp. M. vond het noodzakelijk dat de kunstenaar de techniek van het schilderen goed beheerste, maar zijn werk moest gebaseerd zijn op de verbeelding van de natuur, niet op nabootsing. Dit aspect werd verder uitgewerkt in 1845 door een anonieme schrijver die zich in zijn artikel een 'beoefenaar der kunst' noemde¹⁵¹ Hij borduurde voort op het thema van de te vroeg bewonderde kunstenaar. Ook hij meende dat het ontbreken van verdere studie leidde tot middelmatige kunst. Zijn zorg was dat dit de kunst zou benadelen omdat het ergernis zou geven, en dan zo vreesde hij, 'zal de kunst als eredienst van het schoone verdwijnen en overblijven zal onverschilligheid en verveling'.¹⁵²

Hun opvattingen leidden tot de vraag 'wat vormt een kunstenaar?' Daarop ging Beijnen in tijdens de prijsuitreiking van de Haagse academie van beeldende kunst in 1845.¹⁵³ Zijn uitgangspunt was dat de kunstenaar wordt geboren met zijn talent, maar net als voorgaande auteurs vond hij dat talent sturing en leiding nodig had. Hij voegde daaraan toe, dat hoe de sturing en opleiding vorm kreeg in elk land, voor elk geloof en in elke tijd verschilde. De verschillen tussen de landen waren weliswaar kleiner geworden door het wegvallen van de grenzen en door het christelijke geloof, toch bleven de grootste kunstenaars nationale kunstenaars. Dus raadde hij kunstenaars die een studiereis maakten aan om met hun verworven zelfstandigheid, nieuwe vergezichten en inspiratie in het eigen land te blijven werken. Talent, sturing, leiding en eventueel buitenlandse ervaring, maar vooral in het eigen land werken vormden de kunstenaar, aldus Beijnen.

Er is nog meer nodig, betoogde Meppen bij de uitreiking van de prijzen van de Haagse academie in het zelfde jaar. Het kunstenaarschap is een roeping, een onweerstaanbare drift om zich aan de kunst te wijden.¹⁵⁴ De kunstenaar moest daarvan doordrongen zijn en streven naar het beste. Ook nu de kunst, de meningen over wat goede kunst was en de positie van de schilder veranderd waren moest hij streven naar 'waarheid, vrijheid, eer, deugd en de uitdrukking daarvan zijn in werken'. Bovendien moest hij 'oorspronkelijke gedachten weergeven in de schone vormen van zijn werk, waaruit moet blijken wat hij gedacht en gewild heeft'.¹⁵⁵ Zijn werk moest voorts harmonieus zijn en historisch juist. Hij moest streven naar vrijheid en dat uitdrukken in zijn werk, zijn eigen weg gaan en zijn eigen inspi-

¹⁵¹ Anoniem, 'lets over den tegenwoordigen staat der kunst en der kunstenaars', *Kunstkrönijk* (1844-1845), p. 91.

¹⁵² Anoniem 1844-1845 (zie noot 151), p. 91.

¹⁵³ L.R. Beijnen, 'Openingswoord ter gelegenheid van de prijsuitdeling aan de verdienstelijke kweekelingen der 's Gravenhaagsche academie van beeldende kunst.' *Kunstkrönijk* (1845-1846), pp. 11-12.

¹⁵⁴ K.N. Meppen, 'Roeping des kunstenaars in onze tijd. Ter opening van de prijsuitdeling aan de kweekelingen der 's Gravenhaagse Teeken-academie, uitgesproken op den 23sten Augustus 1849', *Kunstkrönijk* (1849), pp. 88-91. K.N. Meppen (1805-1869) was mogelijk dominee in 's Gravenhage. Van der AA noemt hem in verband met literair werk en lidmaatschap van het genootschap *Oefening kweekt kennis*. Een verwijzing naar de *Kunstkrönijk* of de Haagse tekenacademie heb ik niet gevonden. in Van der AA (z.j.) Deel 21, p. 369.

<http://www.historici.nl/retroboeken/vdaa/#source=aa_001biog25_01.xml&page=369&accessor=accessor_index&accessor_href=accessor_index%2Findex_html%3FSearchSource%253Autf-8%253Austring%3Dmeppen> (7 juli 2012).

¹⁵⁵ Meppen 1849, (zie noot 154) p. 89.

ratie weergeven en dat moest gebeuren met deugd en zedelijkheid. Dus, concludeerde hij, 'waarheid, vrijheid en deugd, moeten de kunstenaar bewegen, en daarin zou de wansmaak van de tijd zich in harmonie moeten oplossen'.¹⁵⁶ Over de techniek sprak Meppen niet, hem ging hem er om hoe de kunstenaars zich tot zijn kunst moest verhouden.

5.1.3. Techniek of gevoel

In 1843-1844 verscheen in de *Kunstkronijk* een serie van vier artikelen over de compositie in de kunst. Twee daarvan gingen over de architectuur en blijven hier buiten beschouwing. De andere twee, geschreven door A., behandelden de schilderkunst.¹⁵⁷ A. voegde zich in de discussie met M. over de noodzaak van een theoretische onderbouwing om uit te kunnen uitgroeien tot een goed kunstenaar. Ook hij ziet schilders die vinden dat 'wetenschap de dood is voor de kunstenaar' en die 'luiierend en werkend wanneer het uitkomt' bestaan en een 'ordelijke compositie en esthetiek voor nodeloos en schadelijk' houden.¹⁵⁸ Voor A. was dit echter niet het belangrijkste want: 'Het eerste element van de kompositie is de bezielende gedachte achter het werk. Kompositie is geest en stof'.¹⁵⁹ De schilder moet zich afvragen wat hij wil maken, waarom hij voor een bepaald onderwerp kiest en hoe hij dat wil uitvoeren. Pas als hij dat weet, kan 'de geest de stof bezielen en de stof den geest verbeelden' en kan een kunstwerk worden voortgebracht want kunnen en kennen horen bij elkaar. Verder mag de natuur niet slaafs worden gevolgd, maar moet 'met verstand, gevoel, verbeelding en in kuise en afgeronde vormen uitgedrukt worden'.¹⁶⁰

In het tweede artikel besprak A. de verschillende aspecten van de compositie en ook daarin ging het om bezielde werken, om de keuze van het onderwerpen en hoe die weer te geven, en om kunst die geen nuchtere nabootsing van de natuur is.¹⁶¹ Als voorbeeld gebruikte hij het portret. Dat was altijd de weergave van de visie van de schilder op de persoon, en daardoor verschillen alle portretten. Een onpartijdige afbeelding is onmogelijk, schreef hij, en dat gold voor hem ook voor de genreschilderijen en de zeegezichten. De historieschilderingen zouden de 'verhevenste onderwerpen' kunnen weergeven. In alle gevallen was de essentie de bezieling en het weergeven van de geest van het onderwerp, de het uitdrukken van de poëzie ervan en de gevoeligheid voor kleur en natuur. Daarbij zag hij afbeeldingen van het geestelijke, zoals engelen en heilige geesten als mooiste beelden van verheven-

¹⁵⁶ Meppen 1849 (zie noot 154), p. 91.

¹⁵⁷ A., 'Over de kompositie in de Kunst I', *Kunstkronijk* (1843-1844), pp. 21-22. Ik heb geen naam kunnen vinden die A. past. Mogelijk is het Mr. C.P.E. Robidé van der Aa, Rechter te Arnhem, die ook gedichten schreef in de *Arnhemse Courant*. Hij gebruikte zowel A. als R. als pseudoniem.

¹⁵⁸ A. 1843-1844 (zie noot 157), pp. 21-22.

¹⁵⁹ A. 1843-1944 (zie noot 157), p. 21.

¹⁶⁰ A. 1843-1944 (zie noot 157), p. 22.

¹⁶¹ A., 'Over de kompositie in de Kunst II' *Kunstkronijk* (1843-1844), pp. 29-33.

heid. Hij was, evenals verschillende andere auteurs, religieus in zijn denken en sloot zijn bijdrage af met de opmerking dat het schone te vinden was in de christelijke maatschappij.

Het schilderen van religieuze afbeeldingen mocht dan verheven zijn, het leidde wel tot de vraag of de niet-gelovige schilder er wel toe in staat was. Een anonieme schrijver die zich daarover boog vond van niet.¹⁶² Die schilder zou nooit de christelijke gevoelens met juiste bezieling kunnen weergeven. Hij omschreef het zo: 'Raphael maakte Madonna's, bij de ongelovige Guilio Romano bleef Maria een boerendeerne'. Het talent van een kunstenaar is niet genoeg om zonder religieus gevoel een doorleefd godsdienstig onderwerp voort te brengen, concludeerde hij.

Het belangrijkste bij de compositie vinden beide schrijvers niet de techniek, maar het weergeven van de juiste gevoelens. De techniek krijgt een ondergeschikte plaats in hun betogen. Zonder het met zoveel woorden te zeggen, voeren ze de discussie over de romantische opvattingen en de veranderende manier van schilderen, die ook de hiervoor genoemde denkers voerden. De anonieme B. onderkende dat een nieuwe manier van schilderen in de discussie tot problemen kon leiden.¹⁶³ Hij constateerde dat stijl gelijk gesteld werd met het schone, terwijl voorheen 'de goede stijl' betekende dat het werk voldeed aan de wetten van het schone en aan de kunstregels. Er werd toen gedacht dat er slechts één goede stijl kon zijn. Maar dat was niet zo, schreef B. Er waren veel richtingen en uitdrukkingvormen, die zich allemaal aan de wetten van schoonheid en de regels van de kunst hielden. Hij verwees daarvoor naar het werk van de dichter Tollens (1780-1856), de schilder Teniers (1610-1690) en de componist Rossini (1792-1868). De stijlen verschilden en waren allemaal mooi. Hij vergeleek de romantische stijl, met de Griekse, die 'het oneindige binnen de grenzen van het eindige' bracht, terwijl 'de Romantische school juist zich verliest in het oneindige'.¹⁶⁴ B. vond de inhoud en niet de vorm het eigene van de romantische kunst. Het mooiste achtte hij haar zedelijkheid en de uitdrukking van liefde, die een nieuwe bron vormden om kunst in uit te drukken.

B. stond meer open voor de romantiek dan sommige van zijn collega's en vatte haar op als een combinatie van de emotie van de kunstenaar en een uiting van een bepaalde tijd.

5.1.4. Belangenbehartiging voor schilders, de medailles

Het uitreiken van prijzen voor de beste getoonde werken was gebruikelijk bij het afronden van een opleiding aan de tekenscholen en academies. Dat gebruik werd overgenomen door de organisatoren van de tentoonstellingen. Het was een van manieren om de kwaliteit van de kunst, die als te laag werd gezien, te bevorderen. Het was ook een effectief middel de belangstelling te bevorderen voor de kunst en de bekroonde kunstenaars, waarvan de namen werden genoemd in de publicaties over

¹⁶² Anoniem, 'Over het verband tussen Mensch en kunstenaar', *Kunstkronijk* (1843-1844), p. 37.

¹⁶³ B. 'Iets over den stijl in de kunst', *Kunstkronijk* (1843-1844), pp. 69-70.

¹⁶⁴ B. 1844 (zie noot 163), p. 69.

de prijsuitreikingen. In het tweede jaar van zijn bestaan werd in de *Kunstchronik* het nut ervan in twijfel getrokken.¹⁶⁵ ‘Een prijsuitreiking is een veldslag’ stelde de redactie en gebruikte de weigering van een medaille voor het werk van de erkend goede schilder Andreas Schelfhout (1787-1870) als voorbeeld. Betekende die weigering dat Schelfhouts werk achteruit was gegaan, vroeg de redacteur, want dat was onduidelijk omdat de commissie haar beoordelingen niet publiek maakte. Hij stelde daarom voor tien gekozen mannen onafhankelijk van elkaar de werken te laten beoordelen en de prijzen toe te kennen aan de werken met de meeste stemmen. Het voorstel lokte een reactie uit van het *Handelsblad*, die niet geplaatst, maar wel beantwoord werd.¹⁶⁶ Kennelijk bekritiseerde het *Handelsblad* de opstelling van de redactie want die meldde zich het recht voor te behouden om kritiek te leveren, ook op procedures van de eigen maatschappij. Liefst wilde ze helemaal geen prijsuitreikingen, vanwege de nadelen die het voor de afgewezenen zou hebben. Een anonieme recensent vervolgde de discussie in 1843.¹⁶⁷ Zijn vrees was dat een weigering en de negatieve implicatie over hun werk als een belediging zou kunnen worden opgevat en de schilders ervan zou kunnen weerhouden om werk in te zenden. Open bleef of deze zorg de schilders en hun gevoelens of de belangstelling voor de tentoonstellingen betrof.

5.1.5. Waardering van kunst uit het buitenland

Vanaf de eerste aflevering van de eerste jaargang 1840-1841 werd in de *Kunstchronik* aandacht besteed aan de kunst in het buitenland. De redactie plaatste daarin, zonder verder commentaar, een



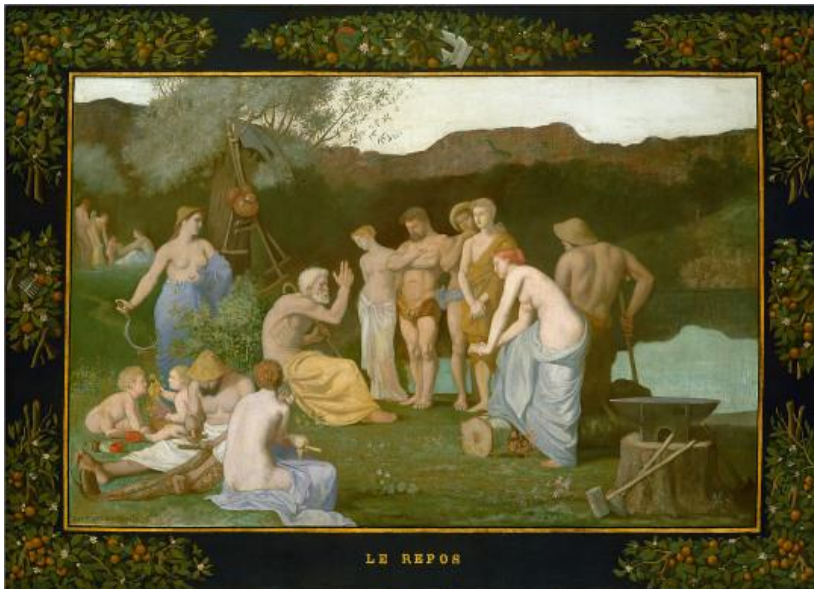
Afb. 12. Friedrich Overbeck, *De overwinning der Godsdienst over de Kunst*, 1831-1840, olieverf op doek, 392 × 392 cm., Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

¹⁶⁵ Anoniem, ‘Einde der tentoonstellingen en uitdeling van de medailles’, *Kunstchronik*, (1841-1842), pp. 1-2.

¹⁶⁶ Anoniem, ‘Antwoord aan het Handelsblad’, *Kunstchronik* (1841-1842), p. 16.

¹⁶⁷ Anoniem, ‘Tentoonstelling te ‘s Gravenhage’, *Kunstchronik* (1842-1843), pp. 75-76.

artikel over de romantische kunst, overgenomen uit het Franse tijdschrift *L'Artiste*. Het artikel besprak het schilderij *De overwinning der Godsdienst over de Kunst* van de Duitse schilder Overbeck (afb. 12). De Franse schrijver George d'Alcy vond het werk niet overtuigend. Het 'ontbreekt aan christelijke vervoering op de gezichten'. Hij geloofde niet dat de Münchense school, waarvan Overbeck de exponent was, zou blijven bestaan. 'Het is een overgang, een modegril'.¹⁶⁸ In 1845 plaatste de redactie een anoniem een artikel over de Duitse kunst, waarin de Nazareners werden behandeld. Ook de schrijver van dit artikel vond hun werk niet van blijvende waarde. Hij verweet hen regressief te werk te gaan door de 15^e eeuwse kunst en Fra Angelico na te volgen. Ary Scheffer deed het beter, vond hij, die verwerkte in zijn in religieuze schilderijen de Duitse filosofie en de romantische dichtkunst en bleef zo in zijn eigen tijd. De Nazareners plaatsen zich buiten de jarenlange ontwikkelingen van de kunsten, waardoor de vorm, noch de stijl in hun werk klopte. Ze hadden hun werk moeten aanpassen aan de kunst in hun eigen land en hun eigen tijd. Hij was het



Afb. 13. Pierre Puvis de Chavannes, *De Rust*, ca. 1863, 108,5 x 148 cm., olieverf op doek, Widener Collection, National gallery of Art, Washington.

met D'Alcy eens dat Overbecks kunst geen school maakte en dat zijn kunst geen toekomst had.¹⁶⁹ Beiden hadden ongelijk. Al in hun eigen tijd was bijvoorbeeld de Belgische schilder Egide Godfried Guffens (1823-1901) een navolger. Ook de schilderijstijl van Fransman Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) is te vergelijken met die van de Nazareners (afb. 11).¹⁷⁰ Ook in Puvis de Chavannes' werk is weinig diepte en zijn de figuren vereenvoudigd. In het werk van Ary Scheffer is eveneens de

¹⁶⁸ George d'Alcy, 'Duitse School', *Kunstkronijk* (1840-1841), pp. 23-24.

¹⁶⁹ Anoniem, 'Over de Hedendaagsche Schilderkunst in Duitschland', *Kunstkronijk* (1844-1845), pp. 25-28.

¹⁷⁰ Jan De Maeyer, *Negentiende-eeuwse restauratiepraktijk en actuele monumentenzorg: handelingen van het Nederlands-Vlaams Symposium, Leuven, 13-14 September 1996*, Leuven 1999, p. 246, en Ten-Doesschate Chu 2003 (zie noot 126) p. 379-381.

invloed van De Nazareners te zien, zoals Beijnen in 1850 opmerkte in zijn bespreking van *Christus de Consolator* (afb.13).¹⁷¹

De stand van de kunst in de Europese landen en in Noord Amerika werd ook besproken Dat gebeurde in een serie in de jaargangen 1841-1842 tot 1846. De eerste aflevering behandelde de kunst in de musea in Madrid, die grote bewondering afdwong door de vele oude meesters, inclusief de Spaanse, die er te zien waren.¹⁷² De bespreking van de kunst in Zweden en in Rusland volgde. Zweden had enkele goede landschapschilders, de genre- en historieschilderkunst waren echter 'het noemen niet waard', vond de recensent.¹⁷³ De kunst aan Russische het hof was westers of door het westen beïnvloed. De Russen zelf hadden 'geen orgaan voor de kunst', was het oordeel.¹⁷⁴ De serie vervolgde met korte artikelen over Noord Amerika, België en Engeland. Voor de informatie over België werd uit de *Conversations Lexicon voor Beeldende Kunst* een indrukwekkend overzicht opgenomen van teken scholen en hun professoren, waaronder Gustave Wappers.¹⁷⁵ Het artikel over Engeland meldde vooruitgang van de kunst sinds het huwelijk van Koningin Victoria met Albert, 'nu de kunst op Duitse leest is geschoeid' en de tentoonstellingen begonnen te lopen.¹⁷⁶ Frankrijk werd niet besproken. Het Amerikaanse verslag was uitvoeriger en toonde begrip voor het ontbreken van veel eigen kunst in een jong, pas onafhankelijk en zich ontwikkelend land. Enkele kunstenaars deden het echter goed, er was een tekenschool gesticht was en er was een tentoonstelling georganiseerd in New York. Als een land gevestigd is, 'is kunst een noodzaak', zo besloot de verslaglegger zijn artikel.¹⁷⁷

Hoewel de artikelen niet heel erg lang of diepgaand zijn, geven ze er wel blijk van dat in de *Kunstkronijk* ernst werd gemaakt met het geven van internationale informatie. Deze informatie werd verdiept door de regelmatige verslagen van de tentoonstellingen in het Duitsland, Frankrijk, België en Oostenrijk.

5.1.6. Kunstkritiek

Het openingsartikel van de vijfde jaargang behandelde de belanghebbenden bij de kunst. Of ze de kunst bevorderden trok een anonieme schrijver ernstig in twijfel.¹⁷⁸ Zijn artikel was satirisch, maar serieus in zijn constatering dat de kunstenaars en de schilderscholen hun best deden om de kunst in haar oude luister te herstellen. De omgeving waarin de kunst zich voltrok zou haar echter remmen. Hij noemde de theoretici van de vierde klassen van het Koninklijk Nederlands Instituut, die weinig

¹⁷¹ Dr. L.R. Beijnen, 'Over Ary Scheffers Christus Consolator', *Kunstkronijk* (1850), pp. 89-95. Dezelfde vlakke stijl werd ook gebruikt voor fresco's in de katholieke kerken die in de tweede helft van de negentiende eeuw werden gebouwd.

¹⁷² Anoniem, 'De Kunst en Kunstzin in Madrid', *Kunstkronijk* (1842-1843), p. 67-68.

¹⁷³ Anoniem, 'Over de Toestand der Schilder- en beeldhouwkunst in Zweden', *Kunstkronijk* (1845), pp. 45-46.

¹⁷⁴ Anoniem, 'Toestand van de Kunst in Rusland, voornamelijk St. Petersburg', *Kunstkronijk* (1844-1845), pp. 73-76.

¹⁷⁵ Anoniem, 'De beeldende kunst in België', *Kunstkronijk* (1846), pp. 11-12.

¹⁷⁶ Anoniem, 'De schilderkunst in Engeland', *Kunstkronijk* (1846), p. 12.

¹⁷⁷ Anoniem, 'De Beeldende kunst in Noord-Amerika', *Kunstkronijk* (1846), p. 11.

¹⁷⁸ Anoniem, 'Wie bevorderen kunst in Nederland?', *Kunstkronijk* (1844-1845), pp. 1-3.

betekenden. De mecenasen en de criticus-liefhebber met hun voorkeuren voor een bepaalde stijl of kunstenaar zouden slechts de techniek en niet de inhoud en de geest van het werk zien. De kunstkooper en -handel zouden met hun exclusieve oog voor hun eigen belang de vrije ontwikkeling van de kunst beperken. Dat de kunst desondanks bloeide, kwam door de grote liefde voor de kunst van de kunstenaars.

De verwachtingen ten aanzien van de kunstcriticus en de kunstenaar werden belicht door een anonieme schrijver die zich in 1847 verdiepte in het kunstoordeel.¹⁷⁹ Hij beschreef hoe men het gevoel voor het schone kon ontwikkelen en benoemde daarmee tevens alle voorwaarden waaraan een goede kunstenaar en een goed kunstwerk moesten voldoen. De kunstenaar moest kunstwerken bekijken en vergelijken en de kunstgeschiedenis bestuderen. Dan leerde hij het verschil tussen ideaal en natuur en kreeg gevoel voor plasticiteit, compositie, kleurgebruik en de werking van licht en donker. Daarnaast moest hij de grenzen van de originaliteit en de 'nu in zwang zijnde barokke of excentrische paradoxale voorstellingen' kennen. De vrijheid om de natuur geheel naar eigen inzichten af te beelden, evenals het gebruiken van de vrijere schildertechniek die de romantische schilders toepasten, was kortom niet ongelimiteerd. Maar als aan de voorwaarden werd voldaan zou dat leiden tot een zuivere smaak, diep gevoel voor het schone, en kennis van de techniek en de geschiedenis van de kunst. Op de eisen die aldus aan het kunstwerk werden gesteld kon de criticus het werk beoordelen, al zei de auteur dat niet met zoveel woorden. Maar de criticus hoefde geen kunstenaar te zijn. Hij moest wel een kunstkenner zijn en 'onpartijdig oordelen, oppervlakkige oordelen aan de kaak stellen, wijzen op fouten in het werk', en signaleren wanneer een kunstenaar de verkeerde weg insloeg, zoals bij 'gemakzucht, navolging, gezochte effecten, matheid in de uitvoering en incorrecte tekening'.¹⁸⁰ De kunstcriticus, meende hij, kon beter oordelen dan de schilder omdat hij verder van het werk afstond. Overigens vond hij dat de kunstkritiek nog in de kinderschoenen stond en soms de kunstwerken te vroeg prees. Daarmee sloot hij aan op de hiervoor beschreven opvattingen over te vroege bewondering, zonder de conclusies over mogelijke nadelige gevolgen daarvan over te nemen.

5.2. Analyse van de tentoonstellingsverslagen

Hieronder worden de tentoonstellingsverslagen geanalyseerd. De indeling van de paragrafen komt overeen met die van het vorige onderdeel, met dien verstande dat ik de oordelen over Nederlandse en buitenlandse kunst in dezelfde paragraaf onderbreng, zoals ook gebeurde in de recensies. Mijn vraag is of en hoe de hiervoor beschreven opvatting terugkomen in de recensies.

¹⁷⁹ Anoniem, 'Eenige gedachten over het kunstoordeel betreffende de beeldende kunsten', *Kunstkronijk* (1847), p. 1.

¹⁸⁰ Anoniem 1847 (zie noot 179), p. 1.

5.2.1. Het schone, het doel en het wezen van de kunst

De recensenten beoordeelden vooral de individuele schilderijen. Maar incidenteel gaven zo ook hun oordeel over kunst in het algemeen. Recensent G. deed dat in 1844, toen hij stelde dat goed weergeven van de natuur nog geen kunst maakte. Hij vond: 'Kunst is Waarheid en het eigenlijke wezen ervan is Schoonheid. Schoonheid is de afspiegeling van den Onstoffelijke, den Eeuwige'.¹⁸¹ Hoe dat er in een schilderij uitziet kan afgeleid worden uit zijn beoordeling van de schilderijen. Daarin vond hij belangrijk dat compositie goed en de uitvoering van het afgebeelde idee doordacht was. Het werk moest voorts oorspronkelijk en niet te geëxalteerd zijn. Het werk van Johannes Hoppenbrouwer (1819-1866) bijvoorbeeld, voldeed daar niet aan. Hoppenbrouwers volgde te veel de stijl van Andreas Schelfhout na. Door dat gebrek aan originaliteit voldeed zijn werk niet aan de hoogste eisen, hoewel het goed geschilderd was.¹⁸² Een werk dat wel aan die eisen voldeed noemde hij niet. G. was de enige die in een recensie zo duidelijk een verband legde tussen het wezen van de kunst en het werk dat hij beschouwde. De overige recensenten verdiepten zich alleen zijdelings in de theoretische vragen, bijvoorbeeld wanneer ze het weergeven van emotie in de romantische kunst beoordeelden, en als ze kritiek hadden op stijl van de romantische kunst. De recensenten vonden die rommelig, grof en te bont.¹⁸³ Tegen het eind van de onderzochte periode nam de waardering voor de romantische werken toe. Over de inhoud of achtergrond van de (romantische) kunst werd in de recensies niet geschreven.

5.2.2. Techniek of gevoel

Stijl, techniek en compositie

De tentoonstellingen bevatten als regel zowel Nederlandse als buitenlandse schilderijen. De recensenten bezochten buitenlandse tentoonstellingen waar ook Nederlands werk te zien was. Het gaf hen de gelegenheid nieuwe ontwikkelingen in de kunst te zien en om de Nederlandse kunst te vergelijken met die uit het buitenland. Ze deden dat in 1843-1844 toen ze de Parijse, Londense en Düsseldorfse tentoonstellingen recenseerden.¹⁸⁴ De anonieme auteurs gingen nadrukkelijk in op de stijl van de Franse en de Duitse schilderijen. In zijn algemeenheid oordeelden ze gematigd positief over de getoonde werken. Ze hadden echter moeite met de nieuwe, in hun ogen vrij ongepolijste romantische schilderijstijl. Dat is in veel recensies terug te vinden en komt overeen met de opmerkingen erover in de verdiepende artikelen. Zo bewonderde de recensent Drieling de *Joodse Bruiloft te Marokko* uit 1841 van Eugène Delacroix (1798-1863), maar uitsluitend bezien vanaf een afstand. Zijn werk toonde een 'eenvoudige waarheid in de plaatsing van de figuren, de verdeling van het licht en in het

¹⁸¹ G. 'Tentoonstelling Düsseldorf en Keulen', *Kunstkronijk* (1843-1844), p. 10-13. Citaat op p. 11.

¹⁸² G. 1843 (zie noot 181), p. 13.

¹⁸³ Anoniem, 'Tentoonstelling van Schilder- en Kunstwerken te Rotterdam', *Kunstkronijk* (1844-1845), pp. 5-8.

¹⁸⁴ De recensie van de Londense tentoonstelling was erg kort en weinig gedetailleerd en blijft verder buiten beschouwing.

coloriet', maar als men dichterbij komt 'verliest het veel van zijn schoonheid', want 'men ontdekt veel verwarring en onbepaaldheid en het oog wordt onaangenaam getroffen door de menigvuldige roode, gele en blauwe penseelstreepjes die als bij toeval op duizend verschillende richtingen wijzen', oordeelde hij.¹⁸⁵



Afb. 14. Victor Eugène Delacroix, *Joodse bruiloft in Marokko*, 1841, olieverf op doek, 105 x 140 cm., Musée du Louvre, Parijs.

Hij begreep niet dat een bekwaam schilder als Delacroix, zo 'grof' had kunnen schilderen. Over de Duitse schilders in Düsseldorf was de recensent Drieling evenmin tevreden, hier ging het om het kleurgebruik. Evenals in vorige jaren werd hij getroffen door de 'harde bonte kleuren en de scherpe omtrekken' maar ook door de zuiverheid van de tekening in het werk van de Nazareners.¹⁸⁶ Hij constateerde dat de tussentinten ontbraken en dat hun kunst terugviel op de oude Duitse school. Dat klopte want de Nazareeërs werden onder andere geïnspireerd door de heldere tekenstijl van Dürer (zie afb. 8).¹⁸⁷ In de werken werd de nieuwe romantische schilderijstijl bekritiseerd. De werken die in het buitenland en op de Nederlandse tentoonstellingen werden bewonderd, waren schilderijen in de vertrouwde schildertechniek. Daarbij ging het om een aantal eigenschappen die te zien waren op het schilderij *Johan van Oldenbarneveld wordt zijn doodvonnis meegedeeld* van Willem Hendrik Schmidt (1809-1849) dat in 1844 op de Rotterdamse Tentoonstelling hing.¹⁸⁸ Het werk had een goed coloriet, goede tekening van de handen en het hoofd, een onverbeterlijke penseelbehandeling, de stoffen waren met juistheid uitgedrukt het geheel was harmonieus en de compositie en ordonnantie waren goed, vond de recensent.¹⁸⁹ Het zijn de technische kenmerken die de hele onderzochte periode en

¹⁸⁵ Anoniem, 'Verslag tentoonstelling in Parijs 15 maart 1840', *Kunstchronik* (1840-1841), pp. 87-88.

¹⁸⁶ F.C.H. Drieling, 'Tentoonstelling te Düsseldorf', *Kunstchronik* (1840-1841), pp. 21-22. Citaat op p. 21.

¹⁸⁷ Paul van den Akker, 'Ken je het land waar de citroenen bloeien? De Duitse Lucasbroeders', *Kunstschrift* (2005) nr. 5, pp. 38-45.

¹⁸⁸ Anoniem, 'Tentoonstelling van Schilder- en Kunstwerken te Rotterdam', *Kunstchronik* (1844-1845), pp. 11-12.

¹⁸⁹ Schmidt moest overigens wel de anatomie gaan bestuderen, vond de schrijver, want de benen klopten niet.

vooral in de eerste jaren in positieve of negatieve zin genoemd werden bij de beoordeling van de werken, ongeacht het genre. De recensenten gaven, vooral in de eerste jaren, aanwijzingen hoe de afbeeldingen technisch verbeterd konden worden. Vaak raadden ze een schilder aan om meer te gaan studeren op penseelvoering, tekentechniek en kleurgebruik. Op den duur werd aan die eisen toegevoegd dat de kunst meer moest zijn dan de nabootsing van de natuur volgens de regels van de onderlinge verhoudingen. De natuur was het voorbeeld, maar de kunst moest haar veredelen. De nadruk kwam te liggen op de emotionele diepte die de kunstwerken moesten hebben. De emotie mocht echter slechts met mate getoond worden. De ideeën van de recensenten over de verhouding tussen een de noodzaak van een goede schildertechniek en het uitdrukken van gevoel in het kunstwerk kwamen overeen met die van de auteurs van de theoretische artikelen.

Historieschilderkunst

In 1840 kreeg op de Haagse tentoonstelling de Franse kunstenaar Paul Delaroche (1797-1856) met *Koning Edward en de Graaf van York in de Tower van Londen* uit 1831, de hoogste lof. In dit werk was niets dat verbeterd kon worden, vond een anonieme recensent.¹⁹⁰ Dit werk leidde tot navolging. Gustave Wappers gebruikte het in 1838 als voorbeeld voor zijn afbeelding van de gebroeders de Witt in hun gevangenschap. In 1843 deed Simon Opzoomer het zelfde, met zijn werk *De gebroeders De Witt in de Gevangendoor*. Hij oogstte minder goede kritieken dan Delaroche.

De recensent vond dat de gebroeders niet overeenkomstig hun onbevreesde en standvastige karakters waren afgebeeld, en bovendien ook nog historisch onjuist: er was geen deur op de plek waar naar ze keken.¹⁹¹ Het oordeel omvatte alle elementen waaraan de historieschilderkunst behoorde te voldoen. Omdat de historiestukken het volk moesten helpen om het Nederlandse verleden te leren kennen en een gevoel van samenhang te creëren, moesten ze de geschiedenis correct weergeven.¹⁹² De emotie die in de voorstelling was beoogd moest daarom overeen komen met het vertelde verhaal. Als daaraan getwijfeld werd kon de schilder daarop kritiek verwachten. Zo stelde in 1843 een Haagse recensent bij enkele getoonde werken de vraag of de interpretatie en de representatie wel klopten, en bekritiseerde hij een schilderij van de Fransman Jacquand, die op een smidse uit de Hollandse zestiende eeuw iedereen behalve de smid biddend afbeeldde. Natuurlijk had die smid toen ook gebeden, stelde hij. De afbeelding was een belediging van de natie, maar overigens was het werk wél goed geschilderd. De recensent gaf zo blijk van zijn kennis van de historieschilderkunst en de schildertechniek en bewees *en passant* zijn onpartijdigheid.

¹⁹⁰ Anoniem, 'Tentoonstelling te 's Gravenhage', *Kunstkronijk* (1840-1841), pp. 81-83.

¹⁹¹ Anoniem, 'Tentoonstelling te 's Gravenhage', *Kunstkronijk* (1842-1843), p. 79. De anonieme recensent van de *Spectator* bekritiseerde het werk op dezelfde gronden, Anoniem, 'Haagsche tentoonstelling', *Spectator* (1843) deel 2, pp. 24-53.

¹⁹² S.H. Levie, *Het Vaderlandsch Gevoel*, tent.cat. Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1978, pp. 18-21.



Afb. 15. Paul Delaroche, *Koning Edward en de Graaf van York in de Tower van Londen*, 1831, olieverf op doek, 181 x 215 cm., Musée du Louvre, Parijs.

Afb. 16. Simon Opzoomer, *De gebroeders De Witt in de Gevangenpoort*, ca. 1843, olieverf op paneel, 78 x 84 cm., Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

In alle tentoonstellingsverslagen werd aandacht besteed aan de historieschilderkunst en altijd met een wat treurige ondertoon. Er waren te weinig werken uit die categorie en ze waren niet goed genoeg, al helemaal niet in vergelijking met het buitenland. In 1846 werd in een apart artikel ingegaan op de redenen daarvan.¹⁹³ Afgezien van het ontbreken van ondersteuning vanuit de regering, weet de schrijver de achterstand aan een gebrekkige opleiding. Zolang dat niet veranderde kon Nederland kiezen, stelde hij: de opleiding verbeteren of de achterstand erkennen. Het veranderde niet. Het aanbod van historieschilderkunst nam af, zonder dat dit in de recensies tot veel commentaar leidde. De critici verlegden hun aandacht naar het religieuze werk, dat geregeld te zien was. Pas in 1848 benoemde de recensent van de Amsterdamse tentoonstelling de het feit dat de portretten toenamen en de historiestukken afnamen.¹⁹⁴

Christelijke kunst

De recensent van de Amsterdamse tentoonstelling in 1848 oordeelde 'ter aanmoediging' positief over het werk van Moritz Calisch (1818-1870) *De moeder der Machabeën en haar jongste zoon*, omdat er zo weinig historische werken waren.¹⁹⁵ Het was hem waarschijnlijk ontgaan dat Calisch in 1840 op de Amsterdamse tentoonstelling het advies had gekregen om met historisch werk te stoppen en zich te gaan toeleggen op het genreschilderij. Calisch had dat advies kennelijk, niet ten onrechte, in

¹⁹³ Anoniem, 'De Historieele schilderkunst in Nederland', *Kunstkronijk* (1846), pp. 1-2

¹⁹⁴ Anoniem, 'Tentoonstelling te Amsterdam 1848', *Kunstkronijk* (1848), pp. 85-87.

¹⁹⁵ Anoniem 1848 (zie noot 194), pp. 86-87.

de wind geslagen.¹⁹⁶ Jozef Israëls (1824-1911) die *Aaron met zijn jongste zonen* had ingezonden, werd eveneens aangemoedigd met dit soort werk door te gaan.¹⁹⁷ De veranderingen in het beoordelen van de schilderijen uitte zich duidelijk in de oordelen over de religieuze schilderijen. In de eerste jaren van de *Kunstkronijk* richtten de recensenten zich vooral op de techniek, nu ging hun aandacht uit naar de interpretatie van de voorstelling. Ze legden gevoelens in de gezichten en houdingen van de figuren en beschreven die soms uitvoerig. In 1850 doet de schrijver die zich R. noemt, dat met een werk van Ary Scheffer, *De drie Maria's*.¹⁹⁸ De recensie is een loflied op het godvruchtige karakter van het werk. De schrijver suggereerde dat het werk de mensen tot God zou voeren. Hij gebruikte Bijbelteksten om de juistheid van de houdingen, gebaren en gezichtsuitdrukkingen van de Maria's te verklaren. Het leek meer op een verhaal voor de kansel dan een kunstkritiek, maar het is een voorbeeld van de vorm die de kritiek begon aan te nemen als het om de religieuze en historische werken ging. Het sluit aan bij wat in 1843-1844 door A. werd gezegd over de verhevenste onderwerpen van de historieschilderkunst, de heiligen, de geesten en engelen, waarin de meeste bezieling moest worden gelegd. R. sloot zijn recensie af met de woorden 'kunstzin is godsdienstzin'.¹⁹⁹ Ook voor Beijnen was christelijke kunst bijzonder. Hij vond het werk *Christus de Consolator* van Ary Scheffer 'in de materiele maatschappij een manifestatie van hoop en geloof, [...] een vrije ontwikkeling van de kunst'.²⁰⁰ Het werk werd in 1845 nogmaals als een voorbeeld voor de christelijke kunst genoemd door een anonieme schrijver die religieuze onverschilligheid zag in de maatschappij.²⁰¹ Hij geloofde dat Scheffer met zijn werk een nieuwe weg voor de schilderkunst insloeg maar was er niet zeker van dat dat ook gold voor de religieuze kunst.

Genreschilderijen, landschappen en verwante onderwerpen.

Inmiddels groeide het aanbod van de andere genres en daarmee de aandacht van de recensenten ervoor. In 1845 was er openlijke waardering voor landschappen, zeegezichten en andere natuurafbeeldingen, toen W. van Rehburgh constateerde dat ze op gelijke hoogte stonden met de buitenlandse.²⁰² Het jaar daarna sprak ook QT. in zijn recensie van de Amsterdamse tentoonstelling zijn tevredenheid over de getoonde landschappen.²⁰³ Zijn commentaren waren kort, maar kernachtig en

¹⁹⁶ Anoniem, 'De Amsterdamse tentoonstelling', *Kunstkronijk* (1840-1841), p. 26. Calisch schilderde in 1840 ook al genreschilderijen. Hij deed dat nog steeds in 1848 en bleef dat zijn hele leven doen. Er was in Nederland weinig vraag naar historieschilderijen. De meeste Nederlandse historieschilders maakten daarom ook werk in andere genres.

¹⁹⁷ Jozef Israëls ging niet door met het historieschilderwerk. Hij groeide door in de nieuwe stijl en wordt nu gezien als een vertegenwoordiger van de Haagse School.

¹⁹⁸ R., 'De Tentoonstelling te Rotterdam voor het jaar 1850', *Kunstkronijk* (1850), pp. 52-53.

¹⁹⁹ A. 'Over de kompositie in de kunst I', *Kunstkronijk* (1843-1844), p. 22.

²⁰⁰ Dr. L.R. Beijnen, 'Over Ary Scheffers Christus Consolator', *Kunstkronijk* (1850), p. 95.

²⁰¹ Anoniem, 'Gewijde Schilderkunst', *Kunstkronijk* (1844-1845), p. 58.

²⁰² W. van Rehburgh, 'De tentoonstelling van 's Gravenhage in 1845', *Kunstkronijk* (1845-1846), p. 4. Over Van Rehburgh heb ik geen nadere informatie gevonden.

²⁰³ QT., 'Tentoonstelling Amsterdam voor 1846', *Kunstkronijk* (1846), pp. 68-69.

bevatten het vaste stramien van positieve en negatieve opmerkingen. Voor Petrus Johannes Schotel (1808-1865) gold bijvoorbeeld dat hij 'steeds één natuur voorstelt, maar dat doet hij wel heel goed' (afb. 5.), en in het werk van Jan Weissenbruch (1822-1880) was 'veel goeds te vinden'. Opmerkingen over de technische kenmerken bleven grotendeels achterwege. In 1846 bezocht een recensent de tentoonstellingen in Duitsland en in Oostenrijk.²⁰⁴ Hij besprak de historieschilderijen met bewondering, maar hij had minstens evenveel bewondering voor het werk van Duitse landschapschilders, als Andreas Achenbach (1815-1910). Kenmerken als de grootse opvatting van de natuur en durf bij het kleurgebruik, die in eerdere jaren nog werden bekritiseerd, werden nu geprezen. Het romantische landschap kreeg in de *Kunstkronijk* waardering. Er was in 1840-1841 bewondering voor een wild Noors landschap, maar bij de beoordeling van de Nederlandse landschappen ging het toch vooral over het zo goed mogelijk weergeven van de natuur. De schilders kregen nogal eens het advies beter naar de natuur en de anatomie van dieren te kijken en de techniek van oudere schilders te bestuderen.²⁰⁵ De bekende landschap- en veeschilders als Johannes Bosboom (1817-1891), Hendrikus van de Sande Bakhuijzen (1795-1860), Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862), Bartolomeus Johannes ten Hove (1790-1880), en Andreas Schelfhout (1787-1870) werden in veel recensies genoemd om hun vaardige schilderwerk.²⁰⁶ Ook in 1844-1845 keek de anonieme recensent naar de techniek, de penseelvoering, coloriet, tekening, compositie, die hij in veel werk bewonderde.²⁰⁷ Romantische werken, kon hij soms wel en soms niet waarderen. Het werk van Johannes Tavenraat (1809-1881) waardeerde hij wel vanwege de poëzie erin. Tavenraat, moest zich echter wel een beetje inhouden, zijn werk neigde naar bombast.

Bij de beoordeling van de portretten, genre- en landschapschilders bleef de nadruk lang liggen op de technische aspecten, waaraan in 1848 door W.... een nieuw criterium, het perspectief, werd toegevoegd.²⁰⁸ W.... drong er bovendien bij de jonge schilders op aan niet te vroeg te exposeren, meer te studeren en langer bij hun leraar te blijven. Hij trad daarmee in het spoor van M. in 1840-1841, en de anonieme 'beoefenaar van de kunst' in 1845 die het gebrek aan kwaliteit van sommige kunstwerken toeschreven aan onvoldoende opleiding.²⁰⁹ R. herhaalde dat in zijn recensie in 1850.²¹⁰ Maar hij was ook de eerste die in zijn recensie de inhoud van de genreschilderijen interpreteerde en daarmee

²⁰⁴ Anoniem, 'Tentoonstellingen in het jaar 1846', *Kunstkronijk* (1847), p. 7-10 en 20. Het artikel behandelde de tentoonstellingen in Düsseldorf, Keulen, Wenen, Berlijn en Dresden. De redactie meldde dat ze de tentoonstellingen in Duitsland opneemt omdat ze denkt dat de lezers over de Duitse kunst geïnformeerd wilden worden.

²⁰⁵ Anoniem, 'Amsterdamsche tentoonstelling', *Kunstkronijk* (1840-1841), pp. 25-28.

²⁰⁶ Ook al stuurden ze hun werk vaak niet in voor de tentoonstellingen en hun nieuwe werk daardoor in de recensies vaak onbesproken bleef, werden hun werk en hun schildervaardigheden vaak wel genoemd. Het ontbreken van hun werk werd eveneens geregeld gememoreerd, omdat juist hun werk de tentoonstellingen meer waarde zou geven.

²⁰⁷ Anoniem, 'Tentoonstelling van Schilder- en Kunstwerken te Rotterdam', *Kunstkronijk* (1844-1845), pp. 5-8.

²⁰⁸ W...., 'Brief over de tentoonstelling, in Rotterdam in de maanden mei en juni 1848', *Kunstkronijk* (1848), pp. 68-72.

²⁰⁹ M. 'Wat belet de kunst haar hoogste vlucht te nemen', *Kunstkronijk* (1841-1842), pp. 57-59, citaat op p. 57 en Anoniem, 'Iets over den tegenwoordigen staat der kunsten der kunstenaars', *Kunstkronijk* (1844-1845), p. 91.

²¹⁰ R., 'De Tentoonstelling te Rotterdam voor het jaar 1850', *Kunstkronijk* (1850), p. 52.

afweek van de gebruikelijke nuchtere beschrijving van de voorstelling. De figuren op *Aan de oever van de zee* van Bernhard Hendrik Arnold Wittkamp (1827-1900) gaf hij een gefantaseerde context, waarin een treurende weduwe zich bevond in een omgeving die 'licht [was] als poëzie, een romance in kleuren verbeeld, vol diepte en ware uitdrukking'.²¹¹ De romantische sentimentaliteit had de genre- en landschapskunst bereikt, maar met behoud van de voorliefde voor de eigen vertrouwde schilderstijl.

5.2.3. Kunstkritiek

De vorm en inhoud van de kunstkritiek is in vorige hoofdstukken aan de orde geweest, hieronder gaat het om de vraag hoe de recensenten hun eigen rol zagen. Daarop gingen ze in hun kritieken soms expliciet in. Veelal gebeurde dit aan het begin van hun recensie. Ze legden dan verantwoording over hun uitgangspunten en de selectie die ze van de werken gingen maken. Ze beschouwden het als hun taak de omstandigheden waaronder de kunstwerken werden getoond, de aantallen en het niveau van de getoonde werken te bespreken. De meeste schrijvers waren er verder van overtuigd dat hun kritiek de schilder kon helpen om zijn werk te verbeteren. Sommigen onderkenden het gevaar van een slechte kritiek voor een kunstenaar maar anderen vonden het heilzaam als een slechte kunstenaar door hun kritiek stopte met schilderen. Slecht werk was immers slecht voor de kunst. Meestal probeerden de auteurs een balans aan te brengen tussen negatieve en positieve kritiek. Daarin waren ze voorzichtiger dan, de *Spectator* die het zijn plicht achtte slecht werk af te keuren, ongeacht de gevolgen voor de kunstenaar.

Reageren op artikelen in andere bladen op publicaties werd minder als een taak gezien, het gebeurde incidenteel. De redactie reageerde met een toelichting toen het haar opvatting over het uitreiken van medailles betrof.²¹² Ook toen in het *Nederlandsch Kunstblad* maar twee doelen van de tentoonstellingen werden genoemd: kunstwerken te koop aanbieden en kunstenaars leerzame kritiek geven, kwam er een reactie.²¹³ Die reactie was anoniem en satirisch: de criticus, de leden van de tentoonstellingscommissie, de kunstkenner en het publiek konden er indruk maken met hun kennis en flanereren, en de kunstenaar kon zijn werk aanprijzen. Dat was heel nuttig voor het beschaafde publiek, was de conclusie. In 1844 ontstond een discussie tussen Pauwels Foreestier [Alberdingk Thijm] schrijvend voor de *Spectator* en G. schrijvend voor de *Kunstkronijk* over het effect en het nut van de kunstkritiek.²¹⁴ De aanleiding was een tentoonstellingsbespreking van Foreestier in de *Spectator*, waarover G.

²¹¹ R. 1850 (zie noot 210), p. 54.

²¹² Anoniem, 'Einde der tentoonstellingen en uitdeling de medailles', *Kunstkronijk* (1841-1842), pp. 1-2.

²¹³ Anoniem, 'Tentoonstellingen', *Kunstkronijk* (1844-1845) pp. 4-5.

²¹⁴ Pauwels Foreestier [Jozeph Alberdingk Thijm], 'Zesde brief van Pauwels Foreestier aan de redactie van den *Spectator* (1844) deel 3, 7 februari 1844, pp. 114-123 en G. 'Kunstberichten' *Kunstkronijk* (1843-1844), pp. 55-56

in de *Kunstkronijk* had geschreven dat die 'niet uitnodigend' was, en daardoor minder publiek zou trekken (ten nadele van het weduwen en wezenfonds waarvoor de opbrengst was bestemd). De redactie voegde een noot toe aan het artikel waarin ze stelde dat de kritiek geen invloed op de kunstenaar zou hebben daar die zijn eigen weg ging. Dat eerste betekende, vond Foreestier, dat je nergens een mening meer over kon geven. En dat de kunstkritiek geen de invloed zou hebben, was geen wonder, als de *Kunstkronijk* 'de uitersten van zoetheid en scherpheid voor verboden' hield.²¹⁵ Hij verweet de *Kunstkronijk* zich te belangrijk te vinden en geloofde dat schilders kritiek op hun werk accepteerden zonder die als een belediging op te vatten.²¹⁶ Alberdingk Thijm, die zelf onder het pseudoniem M. voor de *Kunstkronijk* schreef, uitte zo zijn opvatting over de in zijn ogen te weinig uitgesproken kritiek in de *Kunstkronijk* via de concurrent. Hij ging niet in op het effect van de kunstkritiek op de bezoekers.

In 1850 wees R. in zijn recensie van de Rotterdamse tentoonstelling op de verandering in de kritiek, die ontstaan was door het verschijnen van de *Spectator*.²¹⁷ Ongemotiveerde af- of goedkeuring was niet langer genoeg. De kritiek moest gemotiveerd worden en voorkomen moest worden dat de kijker te veel gewend zou raken aan slechte werken om de goede nog te kunnen waarderen.

Hij wees ook de voorzichtigheid af waarmee de schilders werden behandeld. 'Soms moet men den moed bezitten [te erkennen] dat de werken waarvoor men zich verdringt slechts middelmatig of verwerpelijk zijn, en is men verplicht de oogen te sluiten om niet met éénen slag de reputatie te verbrijzelen waarvan [...] een huisgezin afhangt'.²¹⁸ Dat was een nieuw geluid. De hardere kritiek waarmee de *Spectator* vanaf 1843 bekend was geworden, had de *Kunstkronijk* bereikt.

De recensenten zagen het kennelijk vooral als hun taak om de kunstenaars te beïnvloeden, ook al twijfelden ze soms aan het effect daarvan, het effect dat de kritiek kon hebben op de kopers werd wel onderkend. Maar pas tegen 1850 begon de hardere kritiek een plaats te krijgen in de *Kunstkronijk*.

²¹⁵ Pauwels Foreestier [Jozeph Alberdingk Thijm] 1844, (zie noot 214), p.116.

²¹⁶ Pauwels Foreestier [Jozeph Alberdingk Thijm] 1844, (zie noot 214), p. 122.

²¹⁷ Anoniem, 'Tentoonstelling te Rotterdam voor het jaar 1850', *Kunstkronijk* (1850), p. 51.

²¹⁸ Anoniem 1850 (zie noot 217), p. 51.

Samenvatting en conclusies

Samenvatting

De tentoonstellingen van werken van levende meesters waren een nieuw zeer succesvol fenomeen in het begin van de negentiende eeuw, dat veel bezoekers trok. Van de eerste tentoonstelling werd een verslag gemaakt voor de opdrachtgever, koning Lodewijk Napoleon en het werd gepubliceerd. Dat gaf de aanzet voor de berichtgeving over de tentoonstellingen, die op steeds meer plaatsen werden gehouden. Aanvankelijk gebeurde dat in de kranten en periodieken, vooral in de *Vaderlandsche Letter-oefeningen* en de *Algemene Konst- en Letterbode*. Het in de jaren dertig werden ook tijdschriften over diverse onderwerpen opgericht. De pogingen om een tijdschrift voor beeldende en andere kunsten op te richten mislukten meestal na een of twee jaargangen. Het kunsttijdschrift de *Beeldende kunsten* (1839-1842) bewees, ondanks haar korte bestaan, dat er belangstelling was voor, en vraag naar, een specialistisch kunsttijdschrift. Daarna werden kort na elkaar twee tijdschriften opgericht die een aanzienlijk aantal jaren bleven bestaan, de *Kunstkronijk* van 1840 tot 1909 en de *Spectator* van 1843 tot 1860.

De geschreven kunstkritiek over de openbare tentoonstellingen van werken van levende meesters bediende het nieuwe en veel grotere publiek dat nu kunst kon zien en daarover moest worden geïnformeerd. Dat gebeurde in de eerste decennia vooral anoniem of ondertekend met een pseudoniem of een letter. Aanvankelijk hadden de recensies de vorm van een opsomming van de werken en hun makers. Vervolgens werd dat aangevuld met korte beschrijvingen van wat op de werken te zien was en tenslotte werd positieve en negatieve kritiek op de werken gegeven al dan niet met een interpretatie van het voorgestelde. Ook tentoonstellingen zelf werden bekritiseerd vanwege het ontbreken van selectiecriteria voor de kunstwerken waarvan de kwaliteit soms te laag was. De tijdschriften publiceerden naast de kritieken ook beschouwende en kunsttheoretische artikelen.

Het door de Nederlandsche Maatschappij van Schoone Kunsten in Den Haag opgezette tijdschrift de *Kunstkronijk* was, naast een houtgraveurschool en een uitgeverij, onderdeel van een serie van maatregelen die de Maatschappij trof om de kunst te bevorderen. De oprichters waren voor het merendeel van adel en Prins Willen van Oranje, de latere Koning Willen II was beschermheer. Deze achtergrond uitte zich in de royale opzet van het tijdschrift, het grote formaat van de bladzijden en de illustraties. Het blad verstreekte informatie over de nationale en internationale beeldende kunst, de muziek en literatuur. Het publiceerde opiniërende artikelen en recensies van de tentoonstellingen, evenals etsen en gravures van kunstwerken van levende meesters. Net als in andere tijdschriften werden in de *Kunstkronijk* de artikelen aanvankelijk niet of met een pseudoniem of letter ondertekend.

Rond het einde van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw bestond het gevoel dat kunst kon helpen om het land te verenigen. Daarvoor waren schilderijen met daarop afbeeldingen van historische gebeurtenissen geschikt. Nederlands had echter geen traditie met historiestukken, wel met genreschilderijen en landschappen. De discussie over het doel van de kunst eindigde er dan ook mee dat beide kunstvormen moesten worden beoefend. Waarheidsgetrouwheid en beheersing van schildertechnieken het op de juiste manier weergeven van de natuur, een goed coloriet, penseelvoering en harmonie in de afbeelding waren bij het begin van de negentiende eeuw de belangrijkste kenmerken van een goed werk.

Dit veranderde echter. Denkers over kunst, vooral in Duitsland, verdiepten zich in de vraag wat schoonheid was en zagen de kunst als een manier om schoonheid uit te drukken. Dat gebeurde door het genie van de kunstenaar. Door het scheppende proces van de kunstenaar kon de natuur worden overtroffen en werd het natuurlijke op een hoger plan gebracht. Zonder dat innerlijke proces was er geen kunst maar nabootsing. Het gaf ruimte voor het afbeelden van emoties in kunstwerken, als uitingen van de geesteswereld van de kunstenaar. De ideeën vonden hun uitdrukking in de romantische kunst, die in de buurlanden de kunst veranderde. Menselijke emoties en de grootsheid van de natuur werden uitgebeeld en de schildertechniek verloor veel van de classicistische gladheid.

Nederlandse theoretici namen het idee over dat kunst uit de bezieling van de kunstenaar voortkwam en dat meer moest zijn dan nabootsing van de natuur. De romantische ideeën kregen echter niet de diepgang die ze hadden in Frankrijk en Duitsland, noch in het streven naar grootsheid, noch in veranderingen in de schildertechniek. Over het toepassen van een andere dan de vertrouwde schildertechniek waren de theoretici en ook de recensenten het oneens. De meeste schrijvers bleven echter vasthouden aan de hun ideaal van harmonie in de afbeelding en de technisch goed opgeleide schilder. Intussen nam het aantal schilders toe.

De schrijvers die in de onderzochte periode in de *Kunstkronijk* over de kunst schreven behandelden alle voor de kunst relevante onderwerpen; zoals de theorie, de waarde en het doel van de kunst, de opleiding van de kunstenaar, de techniek en de ontwikkelingen in het buitenland. De *Kunstkronijk* positioneerde zich zo als een serieus kunsttijdschrift. Het blad was op de praktijk gericht. In de *Kunstkronijk* werd de vraag wat schoonheid was niet diepgaand behandeld. De discussie ging vooral over hoe schoonheid bereikt moest worden en over de relatie tussen de gevoelsuitdrukking en de toepassing van de techniek en de kunstregels. De meeste schrijvers vonden beide nodig. De schilder moest werken vanuit zijn inspiratie maar hij mocht de gevoelsuitdrukking in zijn werk niet overdrijven en diende te zorgen voor technisch goed werk. Geloof was voor sommige recensenten een voorwaarde voor bezielde kunst in de religieuze schilderijen. Tevens werd er gewezen op de kunst die een afspiegeling moest zijn de schoonheid van God zoals die te zien was in de schepping

De auteurs verschilden van mening over de waarde van de nieuwe romantische schilderkunst. De Duitse kunst, vooral die van de Nazareners, kreeg veel aandacht, maar werd slechts matig gewaardeerd en beschouwd als een voorbijgaande mode. De opvattingen over de kunst en het kunstoordeel veranderden en de schrijvers stonden er middenin. Ze zagen dat de classicistische kunst die geïdealiseerd, verheffend en historisch moest zijn, veranderde in een kunst die uit het genie en de geest van de kunstenaar voortkwam en een nieuwe manier van schilderen ontwikkelde. In de *Kunstkronijk* was men het over de noodzaak en het effect daarvan oneens.

De recensenten geloofden in het nut van hun recensies voor de kunstenaar en voor het publiek. Ze zagen het als hun taak om de werken kritisch te benaderen en zowel positieve als negatieve kritiek te geven die de kunstenaar zou kunnen helpen om zijn werk te verbeteren. Na ongeveer 1846 werd in de recensie de nadruk gelegd oorspronkelijkheid en expressie in het kunstwerk. Nabootsing van de natuur of werken in de stijl van een andere kunstenaar werd afgeraden. Een goede opleiding en techniek bleven echter essentieel. Over de historieschilderkunst werd veel geschreven in de eerste jaren van de *Kunstkronijk*, maar het onderwerp verdween geleidelijk uit beeld. Genreschilderingen, landschappen en verwante genres werden de hele onderzochte periode besproken, in de tweede helft ervan nam de waardering toe. Toen waren er ook steeds meer portretten op de tentoonstellingen te zien. Aan religieuze werken werd een extra verheven aspect toegekend en zij verleidden de recensenten tot uitspraken over de positieve effecten die ze zouden hebben op de beschouwer. De landschapskunst en vergelijkbare genres nodigden veel minder uit tot een inhoudelijke beschouwing. Zij werden lang alleen beoordeeld op hun technische afwerking. Pas tegen 1850 werden voorstellingen van genreschilderijen op landschappen geïnterpreteerd.

De recensenten bleven in hun recensies aan de veilige kant met een combinatie van ondersteunde kritiek en gematigd negatieve opmerkingen. Pas in de laatste jaren van de onderzochte periode werd de toon wat feller.

Conclusies

In dit werkstuk is onderzocht hoe tussen 1840 en 1850 de kunstkritiek in de *Kunstkroniek* vorm kreeg en welk beeld het blad van de eigentijdse kunst gaf in de tentoonstellingsrecensies en de opiniërende artikelen die in deze periode verschenen. De *Kunstkroniek* was een van de middelen waarmee de Maatschappij ter Bevordering van Schoone Kunsten de kunst wilde bevorderen en de vaderlandse kunst voor een breed publiek toegankelijk wilde maken. Dat doel haalde het niet. De vierentwintig afleveringen plus een lot in een loterij kostten per jaar tien gulden. Dat was in vergelijking met andere tijdschriften niet duur, maar duurder dan het brede publiek zich kon veroorloven. Het blad bereikte vooral de bovenlaag van de bevolking plus de lezers in de leesbibliotheken en genootschappen. Alle onderwerpen die de kunst betroffen kwamen in het tijdschrift aan de orde, de theorie, de waarde en het doel van de kunst, de opleiding van de kunstenaar en de technische middelen, evenals de ontwikkelingen in het buitenland en de bespreking van de werken van individuele kunstenaars. Zowel de theorie als de praktijk van de kunst kreeg een plaats. De *Kunstkronijk* was een niet al te ingewikkeld kunsttijdschrift voor rijke liefhebbers en ook voor kunstenaars, hoewel het voor de gemiddelde kunstenaar mogelijk aan de dure kant was.

De *opiniërende artikelen* waren serieus en doordacht en de schrijver gaf een geprononceerde mening over zijn onderwerp. Veel artikelen behandelden het wezen en doel van de kunst, het begrip schoonheid en de voorwaarden waaraan de kunstenaar moest voldoen om goede kunst te leveren. Daarin waren de schrijvers behoudend maar ze ontwikkelden zich wel. In 1840 werd schoonheid gezien als het waarheidsgetrouw weergeven van de natuur met behulp van schildertechnieken zoals harmonie in de afbeelding, de juiste penseelvoering en een goed coloriet. In de loop van de tien jaar veranderde dit. In de *Kunstkronijk* ontstond een discussie over het schone in de kunst waarin de filosofische ideeën van onder andere Hegel en Hemsterhuis, de schoonheid van de antieke werken en de kunsttheorie een rol speelden. Wat schoonheid moest inhouden werd echter niet diepgaand behandeld. De kunstenaars moesten de kunst, die zoals Hegel stelde geen doel in zichzelf had, boven de natuur verheffen en er een beeld van creëren dat voortkwam uit hun inspiratie. De oorspronkelijkheid en creativiteit van de kunstenaar werden leidend. Natuurgetrouwe weergave was niet meer voldoende. De creativiteit moest geuit worden binnen het kader van een goede opleiding en voldoende oefening. De constante in de opiniërende artikelen en de recensies was en bleef het wijzen op het belang van het toepassen van de vertrouwde kunstregels.

De acceptatie van de nieuwe romantische kunst was beperkt. De nieuwe manier van schilderen van buitenlandse schilders was te bont, niet zorgvuldig afgewerkt en te 'wild'. Aan de 'barokke stijl', moesten grenzen worden gesteld. Dat zelfde gold voor het weergeven van gevoel in de kunst. De schilder moest werken vanuit zijn inspiratie maar hij mocht de gevoelsuitdrukking in zijn werk niet

overdrijven. Ook mocht hij zijn schildertechniek niet verwaarlozen en diende hij te zorgen voor technisch goed werk. De nadruk bleef liggen op het schone, op mooie kunst, zowel in de inhoud, 'zieke schapen' waren niet gewenst, als in de schilderstijl, waarin geen verfstrepen te zien mochten zijn die 'alle kanten op liepen'. Thema's als het symbolische, het zwaarmoedige en de grote heroïek die in het buitenland gangbaar werden, bleven in het tijdschrift grotendeels buiten beeld. Alleen het weergeven van een ingehouden emotie werd gewaardeerd. De kunstenaars werden daarom gewezen op het gevaar 'te bombastisch' te worden. In de teksten van de *Kunstkronijk* wordt Sillevius' stelling dat de heroïek in Nederland gematigd was bevestigd.

De discussie ging er vooral over hoe schoonheid bereikt moest worden en over de relatie tussen de gevoelsuitdrukking en de toepassing van de techniek en de kunstregels. De meeste schrijvers vonden beide nodig. Tegen 1850 begon de aandacht voor de techniek te af te nemen en werd de uitdrukking van het gevoel in de geschilderde figuren meer gewaardeerd. Het bracht de recensenten ertoe de werken te interpreteren en er een verhaal bij te bedenken. Dat kwam het meest tot uiting in de beschrijvingen van de religieuze kunst. In de artikelen daarover gaven verschillende schrijvers blijk van een diep religieus gevoel. Ze beschreven de religieuze kunst als gewijde kunst en bespraken de invloed van de kunstwerken op de geloofsbeleving. De verhevenheid van de kunst kon daarin het best tot uitdrukking gebracht worden.

De recensies

De recensenten van de tentoonstellingen varieerden hun kritieken door meerdere stijlvormen te gebruiken, zoals het gesprek, de brief, het verslag van opmerkingen van tentoonstellingsbezoekers en de satire. Zo werden meerdere opinies verwoord en werd levendigheid in de verhalen gebracht. Het gebruik van meerdere literaire stijlen was overigens niet uniek voor de *Kunstkronijk*, ook de *Spectator* gebruikte deze manier van werken. De recensies verschenen veelal in meerdere afleveringen en hielden zo de belangstelling van de lezer voor de tentoonstellingen gaande. Dat deden waarschijnlijk ook de illustraties bij de recensies en de litho's van de eigentijdse meesters die in het blad verschenen. Ook als men de tentoonstelling niet kon bezoeken, kreeg men een goede indruk van de werken. Het was een effectieve manier om het werk van de kunstenaars bekend te maken onder de lezerskring.

Ouwerkerk stelt dat de kritieken aanvankelijk voorzichtig waren en dat rond 1840 de volwassen kunstkritiek geen blad meer voor de mond nam en erg hard kon zijn. In de *Kunstkronijk* bleef de kritiek de eerste jaren echter nog zeer gematigd, de recensenten zochten naar een balans tussen negatieve en positieve kritiek. Vanuit de *Spectator* kwam dan ook het verwijt dat de *Kunstkronijk* vermeed om echte kritiek te geven, en daar leek het wel op. Mogelijk hield de redactie langer dan de andere tijdschriften vast aan de ideeën over hoffelijkheid en aan de wens te voorkomen dat de kunstenaar

zijn broodwinning zou verliezen. Dat laatste werd herhaaldelijk in de recensies genoemd. De kritiek werd pas tegen 1850 wat steviger en pas in 1850 wordt in een recensie openlijk gesteld dat de kritiek slecht werk moet af wijzen. De *Spectator* had dit gedaan vanaf het begin van zijn verschijnen in 1843. In de eerste jaren van de *Kunstkronijk* legden de recensenten een voorkeur aan de dag voor schilderingen met een historisch onderwerp, die ze uitvoeriger bespraken dan de andere genres. Ze sloten daarmee aan op het belang dat van regeringszijde gehecht werd aan de historieschilderkunst. Misschien uit overtuiging, misschien ook omdat het gepast was voor een blad dat zo nauw verbonden was met het koningshuis en de regering. Aan het eind van de tien jaar was het historiestuk niet langer prominent aanwezig in de tentoonstellingen. De recensenten hadden hun aandacht verlegd naar de bespreking van de genre- en landschapschilderingen en vooral van de portretten. Ook de recensenten beklemtoonden aanvankelijk het belang van de getrouwe navolging van de natuur, harmonie in de voorstelling, kennis van de anatomie, een goede penseelvoering en een goed coloriet en beoordeelden daarop de werken. Op den duur verschoof de aandacht evenwel naar de oorspronkelijkheid van het werk en de weergave van de juiste gevoelens bij de voorstelling van het kunstwerk. Daarna begon men de voorstelling te interpreteren. Gebeurde dat eerst vooral bij de historie- en religieuze stukken, rond 1850 werden ook bij de andere genres betekenissen in de voorstellingen gezocht. De buitenlandse kunst werd niet erg gewaardeerd en dat kwam vooral doordat de schilderstijl niet fijn genoeg werd geacht. De romantische ideeën uit het buitenland werden overgenomen voor zover dit het genie en de creativiteit van de kunstenaar betrof, maar niet als het ging om de schilderstijl. De recensenten vonden de Nederlandse kunst beter. Dat komt overeen met de constatering van Hoo-genboom, dat de kunstenaars in deze tijd niet te klagen hadden over waardering.

De *Kunstkronijk* was kortom een kunsttijdschrift waarvan de schrijvers zich vooral in de eerste jaren van zijn bestaan voorzichtig opstelden en in hun recensies negatieve kritiek met positieve kritiek neutraliseerden. De opinies over de stand en ontwikkeling van de kunst waren helder en goed geïnformeerd, maar niet vernieuwend. De ideeën over de kunst waren behoudend. Er was in het blad ruimte voor het weergeven van de nieuwe romantische ideeën en voor de beschrijving van de kunstwerken in de nieuwe stijl. Het werken in de lijn van de nieuwe ideeën en kunstvormen door de kunstenaar werd eerder ontmoedigd dan omarmd. Het beeld van de kunst dat de schrijvers hun lezers en de kunstenaars gaven was, dat kunst 'schone kunst' moest zijn, waarin een goede techniek en zorgvuldige afwerking noodzakelijk was en de gevoelsuitdrukking gematigd moest zijn.

Literatuuroverzicht

Aa, A.J. van der, *Biografisch Woordenboek*, z.j., z.pl.

<http://www.historici.nl/retroboeken/vdaa/#source=aa_001biog25_01.xml&page=1&accessor=accessor_index> (12 juni 2012).

Akker, Paul van den, 'Ken je het land waar de citroenen bloeien? De Duitse Lucasbroeders', *Kunstschrift* (2005) nr. 5, pp. 38-45.

Anoniem, 'Jan Weijssenbruch 1822-1880' *Dordrechts Museum Informatief*, Dordrecht z.j. [1987].

Carasso, Delado, *In de ban van het beeld. Opstellen over geschiedenis en kunst*, Hilversum 1998.

Ten-Doesschate Chu, Petra, *Nineteenth Century European Art*, Upper Saddle River NJ, 2006².

Doorman, Maarten, *De Romantische orde*, Amsterdam 2008.

Doorninck, Jan Izaak van, *Vermomde en naamloze schrijvers opgespoord op het gebied der Nederlandsche en Vlaamsche letteren*, Amsterdam 1970 (herdruk uitgave 1883).

<http://www.dbnl.org/tekst/door018verm01_01/index.php> (12 juni 2012).

Gerwen, Rob van, *Kennis in schoonheid. Een inleiding in de moderne esthetica*, Amsterdam 1992.

Giersbergen, Wilma van, 'De Nederlandsche Maatschappij van Schoone Kunsten in Den Haag, 1840-1843, in: G.J.M. van Baarsel (red.) *Jaarboek 1999. Geschiedkundige Vereniging Die Haghe*, Den Haag 1999, pp. 13-37.

Grijzenhout, Frans, *Een Koninklijk Museum. Lodewijk Napoleon in het Rijksmuseum 1806-1810*, Amsterdam 1999.

Grinten, H. van der, *Nederlandsche Aesthetica in de negentiende eeuw*, Helmond 1946.

Havermans, Mariëtte, 'Boven de muts alleen sterren' *Kunstschrift* (2005) nr. 5, pp. 6-13.

Hoogenboom, Annemieke, 'De tijdelijkheid van het tijdloze, het kwaliteitsoordeel in kunsthistorische perspectief', in: *De Kwaliteit van de kunst en de organisatie van het oordeel*, Groningen 1994, pp. 79-93.

Hoogenboom, Annemieke, 'De Stand des Kunstenaars'. *De positie van Kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leiden 1993.

Hoogenboom, Annemieke, 'Kunsliefde, eer en gewin. Ideaal en werkelijkheid', in: Louis van Tilborgh en Guido Jansen, *Op zoek naar de Gouden Eeuw. Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, Zwolle 1986, pp. 50-61.

Kloek, Joost en Wijnand Mijnhardt, *1800, Blauwdrukken voor een samenleving*, Den Haag 2001.

Knoef, J. *Van romantiek tot realisme. Een bundel kunsthistorische opstellen*, 's Gravenhage 1947.

Koolhaas-Grosfeld, E., 'Nationale versus goede smaak. Bevordering van nationale kunst in Nederland: 1780-1840', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 95 (1982), pp. 605-636.

Korevaart, Korrie, *Ziften en zemelknoopen. Literaire kritiek in de Nederlandse dag-, nieuws- en weekbladen 1814-1848*, Hilversum 2001.

Krul, Billy-Jo, 'Den lokvink: het album der *Kunstkronijk*', Utrecht 1997, scriptie voor de faculteit Geesteswetenschappen van de Universiteit Utrecht.

Kuitert, Lisa, 'Schrijver van beroep, de professionalisering van de literaire auteur in de negentiende eeuw', in: *Boekmancahier* 47 (2001) (maart), pp. 23-33.

Levie, S.H., *Het Vaderlandsch Gevoel*, tent.cat. Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1978.

Maeyer, Jan de, *Negentiende-eeuwse restauratiepraktijk en actuele monumentenzorg: handelingen van het Nederlands-Vlaams Symposium, Leuven, 13-14 September 1996*, Leuven 1999.

Mathijsen, Marita, 'Concurrentie voor De Gids: literaire tijdschriften tussen 1835 en 1845', *De Negen-tiende Eeuw* 12 (1988-89) nr. 1, p. 53-54.

< http://www.dbnl.org/tekst/math004conc01_01/math004conc01_01_0001.php > (7 juli 2012).

Molhuizen, P.J. en P.J. Blok, *Nieuw Biografisch Woordenboek*, z.pl. z.j.

< http://www.historici.nl/retroboeken/vdaa/#source=aa_001biog12_01.xml&page=263&accessor=accessor_index&accessor_href=accessor_index%2Findex_html%3FSearchSource%253Auf-8%253Austring%3DKneppelhout > (12 juni 2012).

Ouwerkerk, Annemiek, *Tussen Kunst en Publiek. Een beeld van de kunstkritiek in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leiden 2003.

Ouwerkerk, Annemiek, 'Hoe kan het schoone geprezen, het middelmatige erkend en het slechte ge-laakt worden?' *Nederlandse kunstkritiek in de eerste helft van de negentiende eeuw*, in: Louis van Tilborgh en Guido Jansen, *Op zoek naar de Gouden Eeuw. Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, Zwolle 1986, pp. 62-77.

Overzicht van de opiniërende artikelen in de *Kunstkronijk* van 1840-1850, bijlage 1.

Overzicht van tentoonstellingsverslagen in de *Kunstkronijk* van 1840-1850, bijlage 2.

Overzicht van mededelingen over de *Kunstkronijk* en overige genoemde onderwerpen in de *Kunstkronijk* van 1840-1850, bijlage 3.

Overzicht van verslagen van tentoonstellingen in de *Spectator* van 1843 en 1844, bijlage 4.

Sillevis, John, e.a., *De schilderkunst der Lage Landen. Deel 3. De negentiende en de twintigste eeuw*, Amsterdam 2007.

Sonderen, P.C. van, 'Frans Hemsterhuis. Het verlangen naar schoonheid', in: H. Krop en P. Sonderen (red.), *Tussen Classicisme en Romantiek. Esthetica in Nederland van 1770 tot 1870*, Rotterdam 1993, pp. 9-33.

Bijlage 1

Overzicht van de kunsttheoretische en opiniërende artikelen in de *Kunstkronijk* van 1840-1850²¹⁹

Jaargang 1, 1840-1841

- Anoniem, 'Kunstkronijk', pp. 1-2.
- George d'Alcy, 'Duitsche School', pp. 23-24.

Jaargang 2, 1841-1842

- Anoniem, 'Einde der tentoonstellingen en uitdeling de medailles', pp. 1-2.
- Anoniem, 'Antwoord aan het Handelsblad', p.16.
- M. [Jozeph Alberdingk Thijm], 'Wat belet de kunst haar hoogste vlucht de te nemen', pp. 57-59.

Jaargang 3, 1842-1843

Anoniem, 'De Kunst en Kunstzin in Madrid', pp. 67-68.

Jaargang 4, 1843-1844

- A., 'Over de kompositie in de Kunst I', pp. 21-22.
- A., 'Over de kompositie in de Kunst II', pp. 29-33.
- Anoniem, 'Over het verband tussen Mensch en kunstenaar', p 37.
- G. 'Kunstberichten', pp. 55-56.
- B. 'Iets over den stijl in de kunst', pp. 69-70.
- Jean-Paul, 'Gedachten van Jean-Paul over de Den oorsprong van het karakter der Romantische kunst', p. 88.
-

Jaargang 5, 1844-1845

- Anoniem, 'Wie bevorderen kunst in Nederland?', pp. 1-3.
- Anoniem, 'Over de Hedendaagsche Schilderkunst in Duitschland', pp. 25-28,
- Anoniem, 'Over de Toestand der Schilder- en beeldhouwkunst in Zweden', pp. 45-46.
- Anoniem, 'Gewijde Schilderkunst', pp. 57-58.
- Anoniem, 'Toestand van de Kunst in Rusland, voornamelijk St.Petersburg', pp. 73-76.
- Anoniem, 'Iets over den tegenwoordigen staat der kunst en der kunstenaars', p. 91.

Jaargang. 6, 1845-1846

- A. Oltmans, 'Tentoonstelling van schilderijen door oude meesters, in het lokaal der koninklijke Akademie van beeldende kunsten te Amsterdam', pp. 4-7 en pp. 9-12.
- L.R. Beijnen, 'Openingswoord ter gelegenheid van de prijsuitdeling aan de verdienstelijke kweekelingen der 's Gravenhaagsche akademie van beeldende kunst,' pp. 11-12.

²¹⁹ De eerste jaargangen lopen van mei, de maand waarin het tijdschrift werd opgericht, tot mei. Vanaf de 7^e jaargang, in 1846 loopt de jaargang van januari tot januari.

Enkele auteurs voegden een datum toe aan hun artikelen, ik heb deze datering achter de paginanummers opgenomen.

Jaargang 7, 1846

- Anoniem, 'De Historieele schilderkunst in Nederland', pp. 1-2.
- Anoniem, 'De Beeldende kunst in Noord-Amerika', p. 11.
- Anoniem, 'De beeldende kunst in België', p. 11-12.
- Anoniem, 'De schilderkunst in Engeland', p.12.

Jaargang 8, 1847

- Anoniem, 'Eenige gedachten over het kunstoordeel betrekkelijk de beeldend kunsten', p. 1.

Jaargang 9, 1848

- K.N. Meppen, 'De lof der teekenkunst, aanspraak bij de prijsuitdeeling aan de leerlingen op het Teeken-instituut van 's Gravenhaagsch departement de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen op den 27sten mei 1846', pp. 25-26.
- Opzoomer, 'De Kunst uitdrukking der Waarheid', pp. 57-62. Gedateerd: 3 juli 1848.

Jaargang 10, 1849

- Anoniem, 'Gedachten over het wezen en doel der kunst', pp. 15-17.
- K.G., 'Over het gevoel voor het Schoone', pp. 39-44 en 79-84.
- K.N. Meppen, 'Roeping des kunstenaars in onze tijd. Ter opening van de prijsuitdeling aan de kwekelingen der 's Gravenhaagse Teeken-academie, uitgesproken op den 23sten Augustus 1849', pp. 88-91.

Jaargang 11, 1850

- J. van Lennep, S.J. van der Bergh, E.M. Calisch, 'Inleiding', p. 1.
- R.L. Beijnen, 'Antiek en Modern', pp.7-8.
- Dr. L.R. Beijnen, 'Over Ary Scheffers Christus Consolator', pp. 89-95.

Bijlage 2

Overzicht van de tentoonstellingsverslagen in de *Kunstkronijk* van 1840-1850²²⁰

Jaargang 1, 1840-1841

- Anoniem, 'Schilderkunst, Jongste Parijse Tentoonstelling', pp. 2-3, 9-10 en 19-20.
- Anoniem, 'Rotterdamsche Tentoonstelling 1841', pp. 5-6.
- Anoniem, 'De tentoonstelling te Antwerpen', pp. 17-18.
- Anoniem, 'Tentoonstelling in Londen', p. 20.
- F.C.H. Drieling, 'Tentoonstelling te Düsseldorf', pp. 21-22.
- Anoniem, 'Amsterdamsche tentoonstelling', pp. 25-28 en 29-32.
- Anoniem, 'De tentoonstelling in Parijs 15 maart 1840', p. 72.
- Anoniem, 'Verslag tentoonstelling in Parijs 15 maart 1840', pp. 77-79, 83-84, 87-88 en 90-92.
- Anoniem, 'Tentoonstelling te 's Gravenhage', pp. 81-83, 85-87 en 92.

Jaargang 2, 1841-1842

- Anoniem, 'De Parijse tentoonstelling', p. 66 en p. 78.
- Anoniem, 'Tentoonstelling te 's Gravenhage', p. 80.
- Anoniem, 'Gesprek op de tentoonstelling der Nederlandsche Maatschappij der Schoone Kunsten te 's Gravenhage', pp. 94-96.

Jaargang 3, 1842-1843

- Anoniem, 'Tentoonstellingen Brussel, Keulen Düsseldorf en Amsterdam', pp. 20-31.
- Anoniem, 'Tentoonstelling te 's Gravenhage', pp. 75-80 en 87-89.

Jaargang 4, 1843-1844

- G. 'Tentoonstelling Düsseldorf en Keulen', pp. 10-13.
- Anoniem, 'Kunstberichten, Arti et Amicitiae', pp. 15-16.
- G. 'Kunstberichten' *Kunstkronijk*, 1843-1844, pp. 55-56.

Jaargang 5, 1844-1845

- Anoniem, 'Tentoonstellingen 1845', pp. 4-5.
- Anoniem, 'Tentoonstelling van Schilder- en Kunstwerken te Rotterdam', pp. 5-8 en 11-14.
- Anoniem, 'Tentoonstelling in Berlijn', pp. 30-31.

Jaargang 6, 1845-1846

- W. van Rehburgh, 'De tentoonstelling van 's Gravenhage in 1845', pp. 1-4.
- A. Oltmans, 'Tentoonstelling van schilderijen door oude meesters, in het lokaal der koninklijke Akademie van beeldende kunsten te Amsterdam', pp. 4-7 en 9-12.

²²⁰ De eerste jaargangen lopen van mei, de maand waarin het tijdschrift werd opgericht, tot mei. Vanaf de 7^e jaargang, in 1846 loopt de jaargang van januari tot januari.

Enkele auteurs voegden een datum toe aan hun artikelen, ik heb deze datering achter de paginanummers opgenomen.

Jaargang 7, 1846

- G. 'Tentoonstelling te Rotterdam', augustus 1846, pp. 42-45.
- QT. 'Tentoonstelling Amsterdam voor 1846', pp. 60-61, 68-69, 83-84. (Het laatste artikel is gedateerd op 15 oktober 1846).

Jaargang 8, 1847

- Anoniem, 'Tentoonstellingen in het jaar 1846', p. 7-10 en 20. (Behandelt de tentoonstellingen in Düsseldorf, Keulen, Wenen, Berlijn en Dresden).
- Anoniem 'De tentoonstelling te 's Gravenhage', pp. 53, 60 en 70-72.

Jaargang 9, 1848

- Anoniem, 'Opening tentoonstelling in de kunstzaal van de Maatschappij Arti et Amicitiae, Amsterdam', p. 40.
- Anoniem, 'Tentoonstelling te Amsterdam 1848', pp. 78-80 en 86-87. (Deel 2 is gedateerd op 1 oktober 1848).
- W...., 'Brief over de tentoonstelling, in Rotterdam in de maanden mei en juni 1848', pp. 62-64 en 68-72.

Jaargang 10, 1849

- Anoniem, 'Een bezoek in de kunstzaal van Arti et Amicitiae', p. 18-19.
- Anoniem, 'Tentoonstelling te 's Gravenhage 1849', pp. 55-65.

Jaargang 11, 1850

- R., 'De Tentoonstelling te Rotterdam voor het jaar 1850', pp. 51-57 en 60-66.
- K. 'Een Vluchtige blik over de Tentoonstelling', pp 81-84.

Bijlage 3

Mededelingen over de *Kunstkronijk* en overige genoemde artikelen in de *Kunstkronijk* van 1840-1850

Jaargang 1, 1840-1841

- Anoniem, 'Kunstkronijk', pp. 1-2.

Jaargang 3, 1842-1843

- Anoniem, 'De houtsneë-school te 'Gravenhage', pp. 15-16.

Jaargang 5, 1844-1845

- Anoniem, 'Departement 's Gravenhage, de Maatschappij tot Bevordering van Beeldende Kunsten', p. 72.

Jaargang 6, 1845-1846

- J.A. Kruseman, 'Circulaire van de Maatschappij: Arti en Amicitiae', 20 september 1845, p. 32.
- N. Pieneman, 'Circulaire van de Maatschappij: Arti en Amicitiae', 15 maart 1846, pp. 85-86.
- Anoniem, 'Bepalingen voor de Vereniging tot bevordering van beeldende kunsten, p. 86.
- De verenigde commissie voor de tentoonstelling, 'Programma van de tentoonstelling in Amsterdam voor het jaar 1846', op 10-26 augustus 1846, p. 86.
- De commissie van de tentoonstelling, 'Programma van de Tentoonstelling in Nijmegen in 1846', op 17-19 augustus 1846, p.79.
- Anoniem, 'De stad Gent', pp. 29-31

Jaargang 9, 1848

- Anoniem, 'Rondwandeling in 's Gravenhage,' het artikel verscheen in vier afleveringen.
- Jozeph. Alberdingk Thijm, 'De compositie in de bouwkunst', pp. 1, 9 en 26.

Bijlage 4

Overzicht van de tentoonstellingsverslagen in de *Spectator* van 1843 en 1844²²¹

Jaargang 1, 1843

- Anoniem, 'Haagsche tentoonstelling', deel 2, pp. 26-53.

-

Jaargang 2, 1844

- Pauwels Foreestier [Jozeph Alberdingk Thijm], 'Vijfde brief van Pauwels Foreestier aan de redactie van den *Spectator*, deel 3, pp. 38-48, (gedateerd: 10 en 11 december 1844).
- Pauwels Foreestier [Jozeph Alberdingk Thijm], 'Zesde brief van Pauwels Foreestier aan de redactie van den *Spectator*, deel 3, pp. 114-123, (gedateerd: 7 februari 1844).
- Pauwels Foreestier, 'Zevende brief van Pauwels Foreestier aan de redactie van de *Spectator*, deel 3, pp.175-184, (z.d.).
- R. 'De Rotterdamsche Tentoonstelling in het jaar 1844', deel 4, pp. 108-233, (gedateerd 10 augustus 1844).
- Pauwels Foreestier [Jozeph Alberdingk Thijm], 'Achtste brief van Pauwels Foreestier aan de redactie van de *Spectator*', deel 4, pp. 166-170, (gedateerd 24 september 1844).
- Pauwels Foreestier [Jozeph Alberdingk Thijm], 'De Amsterdamse tentoonstelling', deel 4, pp. 170-202. (Het artikel volgt op de achtste brief, het heeft in de inhoudsopgave een eigen titel, in de tekst echter niet.)
- Pauwels Foreestier [Jozeph Alberdingk Thijm], 'Een post-scriptum van Pauwels Foreestier', deel 4, pp. 206-211.

²²¹ Per jaar verschenen twee delen, de delen werden doorgenummerd, de paginanummers in de delen niet. De datum van de gedateerde artikelen is achter de paginanummers opgenomen.

Bijlage 5

In de *Kunstkronijk* voorkomende pseudoniemen:

A. B. R. K. P. QT. W... .

A. Onbekend.

Mogelijk is A. dezelfde A. die literaire kritieken schreef in de *Avondbode* van 1837 en in de *Utrechtse Courant* in 1838. Een naam is niet bekend.²²² Wel bekend is dat C.P.E. Robidé van de Aa de A gebruikte als pseudoniem. Hij was rechter in Arnhem en lid van verschillende genootschappen en medeoprichter van *De Gids*. Zijn werk was voor al literair en sociaal gericht. Hij gebruikte ook R. als pseudoniem in de *Arnhemse Courant* (zie onder R.)²²³.

B. Onbekend.

Ouwerkerk geeft aan dat B. die tentoonstellingen versloeg in de *Vaderlandsche Letteroefeningen* misschien Adriaan van der Willigen (1766-1841), geleerde, kunstliefhebber en schrijver over kunst, kan zijn geweest, hoewel deze dat tot twee keer toe ontkende. Hij was echter overleden toen B. in 1843 in de *Kunstkronijk* schreef. Een andere mogelijke gebruiker van de letter B, die ze noemt is Jeronimo de Vries (1777-1853) Hij was griffier in Amsterdam en een invloedrijk kunstliefhebber en 'gentleman-dealer', die ook geregeld publiceerde over de kunst onder de letter B. Mogelijk was hij rond 1843 echter te oud om nog te schrijven.²²⁴ Ook Korevaart noemt een B. maar in verband met literaire kritiek en het uitreiken van onderscheidingen, zonder verwijzing naar een naam.²²⁵ Van Doorninck meldt dat ook Nicolaas Beets, (Hildebrand) (1814-1903) onder de letter B. schreef. Maar hij publiceerde vooral literair en religieus werk.²²⁶ Ik vond geen verwijzing naar de *Kunstkronijk*.

G. Onbekend.

Er was een G. die literaire recensent was in *Avondbode*, hij schreef vooral over poëzie.²²⁷ Of hij ook kunstkritieken schreef in de *Kunstkronijk* is niet duidelijk.

K. Onbekend.

Johannes Kneppelhout (Klikspaan) (1814-1885) wordt genoemd in Van Doorninck vanwege een publicatie in *De Gids* onder het pseudoniem K. Kneppelhouts werk was vooral literair.²²⁸ Korevaart noemt K in 1836 als recensent in de *Utrechtsche Courant*, zonder naamverwijzing Zij koppelt deze K niet aan Kneppelhout.²²⁹

K.G. Onbekend, hij wordt niet genoemd door Korevaart, Ouwerkerk of Van Doorninck.

²²² Korevaart 2001 (zie noot 2), p. 309, noot 19 en 20, en p. 202.

²²³ De Bibliotheek Nederland, Auteurs van de negentiende eeuw, < <http://www.dbnl.org/auteurs/auteur.php?id=robi001> > en < [C.P.E. Robidé van der Aa](#) > (7 juli 2012), zie ook Van Doorninck 1970 (zie noot 83), Deel 1, p.1.

²²⁴ Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), pp. 38-40.

²²⁵ Korevaart 2001 (zie noot 2), p. 134.

²²⁶ Van Doorninck 1970 (zie noot 83), Deel 1, p.48.

²²⁷ Korevaart 2001 (zie noot 2), pp. 183-184.

²²⁸ Van Doorninck 1970 (zie noot 83), Deel 1, 325.

²²⁹ Korevaart 2001 (zie noot 2), p. 229.

M. Jozeph Alberdingk Thijm (1820-1889) Van Doorninck noemt hem als schrijver M. van commentaren in de *Spectator*, de *Dietsche Warande* en de *Kunstkrönijk*.²³⁰ Hij schreef onder het pseudoniem Pauwel Foreestier in de *Spectator*²³¹

QT. Onbekend, geen vermelding gevonden in Korevaart, Ouwerkerk of Van Doorninck.

R. Onbekend.

Van Doorninck meldt dat E.J. Potgieter (1809-1875), onder de letter R. publiceerde in de *Gids*.²³² Korevaar geeft aan dat R. in *De Tijd* van 19 september 1846, positief reageert op een artikel van Potgieter in *De Gids*.²³³ Als R. Potgieter was, zou dat betekenen dat hij zichzelf ondersteunde. Van der Aa meldt dat Potgieter schreef onder de letters W. D. en S. Zijn werk was literair.

Geen van hen noemt een relatie van deze R met de *Kunstkrönijk* of de *Spectator*.

Een andere mogelijkheid die Van Doorninck geeft is dat R staat voor mr. C.P.E. Robidé van der Aa, die rechter was in Arnhem en auteur van artikelen en gedichten in de *Arnhemsche Courant* schreef vanaf 1831, (zie onder A.).²³⁴

W.... mogelijk W.

Wellicht is deze W.... de zelfde persoon die in Van Doorninck genoemd wordt als W. en die staat voor Tobias van Westrheene Wz. (1825-1871).²³⁵ Van Westrheene had tijdens zijn opleiding zowel leren schilderen als schrijven. Hij schreef onder de letter W. Hij leverde zowel literaire als kunsttheoretische bijdragen aan de *Kunstkrönijk*. Hij schreef ook voor verschillende andere tijdschriften en kranten. Van 1857-1870 wijdde hij als redacteur zijn tijd aan de *Kunstkrönijk*.²³⁶

Korevaart noemt ook een 'W' en een W. die geen verdere naam hebben. Ze legt geen verband met Van Westrheene.

²³⁰ Van Doorninck 1970 (zie noot 83), Deel 1, p. 384.

²³¹ Ouwerkerk 2003 (zie noot 1), p. 77.

²³² Van Doorninck 1970 (zie noot 83), Deel 1, p. 520.

²³³ Korevaart 2001 (zie noot 1), p. 43.

²³⁴ Van Doorninck 1970 (zie noot 83), Deel 1, p.520.

²³⁵ Van Doorninck 1970 (zie noot 83), Deel 1, p. 640.

²³⁶ A.J. van der Aa, (zie noot 84), Deel 20, p. 156.

Verantwoording van de afbeeldingen

Afb. voorblad. Henry Brown, naar Jacob Jozef Eeckhout. Titelvignet van de *Kunstkronijk* (1840-1841), houtgravure 7,5 x 18,5 cm., uit: Annemiek Ouwerkerk, *Tussen Kunst en Publiek. Een beeld van de kunstkritiek in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leiden 2003, p. 137.

Afb. 1. J.M.H. ten Kate, De Haagse houtgraveurschool. Afbeelding uit de *Geïllustreerde Courant* van 6 juli 1844. < http://www.dbnl.org/tekst/lint011gesc02_01/lint011gesc02_01_0014.php > (7 juni 2012).

Afb. 2. Titelpagina van de vijfde jaargang, tweede aflevering van het Franse tijdschrift *L'Artiste*. < <http://en.wikipedia.org/wiki/L%27Artiste> > (4 juli 2012).

Afb. 3. Titelpagina van de eerste aflevering van de *Kunstkronijk* (1840-1841), uit: Annemiek Ouwerkerk, *Tussen Kunst en Publiek. Een beeld van de kunstkritiek in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leiden 2003, p. 136.

Afb. 4. Johannes Josephus Wijnand Nuyen, *Sloepen op volle zee, een driemaster op de achtergrond*, 1838, olieverf op paneel, 32,5 x 39 cm., Groninger Museum, Groningen. < <http://www.rkd.nl/rkddeb/%28xrwcozyzzq2jyrjc3yfu2cvu%29/detail.aspx?parentpreref> >. (7 juli 2012).

Afb. 5. Johannes Christiaan Schotel, *De stranding van de driemaster 'Delphine' bij Zandvoort in 1822*, na 1822, olieverf op doek, 78,5 x 105,3 cm., Dordrechts Museum, Dordrecht. < <http://www.rkd.nl/rkddeb/%28zr1uvzbkweczru55hlaih45%29/detail.aspx?parentpreref=#> > (6 juli 2012).

Afb. 6. Jan Willem Pieneman. *De slag bij Waterloo 18 juni 1815*, 1824, olieverf op doek, 576 x 836 cm., Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam. < http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_artists/00017054?lang=nl > (28 mei 2012).

Afb. 7. Barend Cornelis Koekkoek, *De grote Beuk voor Schloss Moyland*, 1840, geen informatie over afmetingen en materiaal, B.C. Koekkoek-Haus, Kleef, Duitsland. < <http://www.koekkoek-haus.de/de/koekkoek.html?PHPSESSID=8eb7f69559041e243c7aaf95584eda0d> > (7 juli 2010).

Afb. 8. Friedrich Overbeck, *De schilder Franz Pfors*, 1810, olieverf op doek, 63 x 47 cm., Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlijn. < http://www.nga.gov/exhibitions/2001/spirit/13_fs.htm > (8 juni 2012).

Afb. 9. Abraham van Strij, *Lezende vrouw aan het venster*, z.j., olieverf op paneel 70,5 x 58,4 cm., Dordrechts Museum, Dordrecht. < <http://www.dordrechtmuseum.nl/ontdek/strij-abraham-van/lezende-vrouw-aan-het-venster-0> > (7 juli 2012).

Afb. 10. Simon Opzoomer, *Magdalena Moons smeekt haar verloofde Francisco Valdez de bestorming van Leiden nog een nacht uit te stellen*, 1574, ca. 1848, olieverf op paneel, 77,5 x 65 cm., Rijksmuseum Amsterdam.

< <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/SK-C-294/magdalena-moons-smeekt-haar-verloofde-francisco-valdez-de> > (7 juli 2012).

Afb. 11. Arie Scheffer, *Christus de Consolator*, 1837, olieverf op doek, 86,5 x 90,3 cm., Dordrechts Museum. < <http://www.dordrechtsmuseum.nl/ontdek/scheffer-ary/christus-consolator> > (7 juli 2012).

Afb. 12. Friedrich Overbeck, *De overwinning der Godsdienst over de Kunst* 1831-1840, olieverf op doek, 392 x 392 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

< http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrich_Overbeck_001.jpg > (10 juli 2012).

Afb. 13. Pierre Puvis de Chavannes, *De Rust*, ca. 1863, olieverf op doek, 108,5 x 148 cm., Widener Collection, National gallery of Art, Washington, USA.

< http://www.nga.gov/cgi-bin/timage_f?object=1193&image=2419&c > (7 juli 2012).

Afb. 14. Victor Eugène Delacroix, *Joodse bruiloft in Marokko*, 1841, olieverf op doek, 105 x 140 cm., Musée du Louvre, Parijs.

<http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_8226_10880_p0000917.001.jpg_obj.html&flag=true > (4 juni 2012).

Afb. 15. Paul Delaroche, *Koning Edward en de Graaf van York in de Tower van Londen*, 1831, olieverf op doek, 181 x 215 cm., Musée du Louvre, Parijs. < <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/edouard-v-roi-mineur-dangleterre-et-richard-duc-dyork-son-frere-puine> > (27 mei 2012).

Afb. 16. Simon Opzoomer, *De gebroeders De Witt in de Gevangenpoort*, ca. 1843, olieverf op paneel, 78 x 84 cm., Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

< http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simon_Opzoomer_001.jpg > (27 mei 2012).