

De Haagse Stemming

Interpretaties van het werk van Anton Mauve

J.F.H. Telchuijs

5673437

Master Kunstgeschiedenis (Oude Kunst)

Universiteit Utrecht

November 2017

Eerste lezer: dr. A.M. Hoogeboom

Tweede lezer: dr. S.F.M. de Bodt

Samenvatting

In dit onderzoek staat de vraag centraal hoe het werk van de negentiende-eeuwse kunstenaar Anton Mauve vanaf zijn eigen tijd tot aan de huidige tijd geïnterpreteerd is. Er zijn verschillende interpretaties mogelijk van zijn werk, van melancholisch tot symboliek, zo blijkt uit publicaties van de afgelopen jaren. Daarom wordt hier onderzocht hoe de interpretaties van Mauves werk zijn ontstaan en zich hebben ontwikkeld, en of deze overeen komen met wat Mauve zelf over zijn werk schreef. Hiervoor worden publicaties geraadpleegd uit de negentiende, twintigste en eenentwintigste eeuw die het werk van Anton Mauve behandelen. Er wordt gekeken naar de overeenkomsten en verschillen tussen deze publicaties om aan te tonen wat er verandert en wat er juist hetzelfde blijft.

In het eerste hoofdstuk wordt het ontstaan van de Haagse School uiteengezet in de context van de artistieke ontwikkelingen in de negentiende eeuw. Er wordt gekeken naar het verband met de School van Barbizon en het Franse Impressionisme. In het tweede hoofdstuk staan het leven en werk van Anton Mauve centraal. In het derde hoofdstuk komen de kunstkritieken over zijn werk aan de orde. De kritieken komen zowel van kunstcritici die tijdgenoot waren van Mauve als kunsthistorici die in later tijden over zijn werk schreven. De conclusie van het onderzoek is dat er sinds de dood van Mauve weinig vernieuwende inzichten zijn gekomen over zijn kunst. Kunstcritici in de negentiende eeuw brengen het werk van Mauve in verband met begrippen als 'stemming' en 'poëzie'. In de twintigste eeuw komen er weinig nieuwe inzichten bij over het werk van Anton Mauve. Het begrip 'stemming' wordt vaak gebruikt in verband met zijn werk. De egodocumenten die van Mauve zijn overgeleverd, zoals zijn brieven aan vrienden en familie, bieden weinig fundament voor de 'stemming'-interpretatie.

Inhoud

Inleiding	4
1. Ontstaan en definitie van de Haagse School	7
1.1 Nieuwe tijden	7
1.2 Hollandse en Franse invloeden	10
2. Anton Mauve	15
2.1 Leven	15
2.2 Werk	17
2.3 Stemming.....	20
3. Interpretaties van het werk van Anton Mauve	21
3.1 Negentiende eeuw	21
J. Gram, 1881.....	22
H.L. Berckenhoff, 1890/1917.....	23
A.C. Loffelt, 1895/1899.....	25
3.2 Twintigste eeuw	26
H. P. Bremmer, 1910	26
W. Steenhoff, 1910.....	27
M. Eisler, 1913.....	28
G. H. Marius, 1920.....	28
H. P. Baard, 1947	29
E.P. Engel, 1967	31
J. de Gruyter, 1969	32
‘Hollandse meesters’: tentoonstelling Den Haag 1983.....	33
G. P. Weisberg, 1992	35
S. De Bodt, 1997	36
3.3 Eenentwintigste eeuw	37
‘Der weite Blick’: tentoonstellingscatalogus München 2008.....	37
De Bodt en Plomp (red.), 2009	38
Conclusie	40
Literatuurlijst	42
Lijst van afbeeldingen.....	45

Inleiding

De negentiende eeuw was een periode waarin de Europese schilderkunst zich sterk ontwikkelde. Kunstenaars stapten af van de academische regels en waarden, waarmee de eerste ‘moderne’ kunst ontstond. Ook in de Nederlanden haakten kunstenaars aan op de nieuwe kunststromingen. In de tweede helft van de negentiende eeuw ontstond zo in Den Haag een groep van kunstenaars die bekend zou komen te staan als de Haagse School. Deze kunstenaars specialiseerden zich in Hollandse landschappen, uitgedrukt in losse toetsen, gemaakt naar directe observatie van de natuur. De groep was echter geen uniforme beweging: de naam ‘Haagse School’ gebruikten zij niet zelf maar hebben zij later gekregen, gebaseerd op het feit dat zij in en rond Den Haag werkzaam waren. Een aantal van hen waren in Den Haag geboren, zoals Jan Hendrik Weissenbruch en de broers Jacob, Matthijs en Willem Maris.¹ Anderen kwamen later in hun leven naar deze stad, zoals Hendrik Willem Mesdag, Constant Gabriël en Anton Mauve.² Allemaal hebben ze in Den Haag belangrijk werk gemaakt.

Wie zich verdiept in de literatuur over de Haagse School, zal ontdekken dat hun werk op vele verschillende manieren geïnterpreteerd wordt. In een artikel in *Ons Erfdeel* van 1997 schrijft kunsthistoricus Juleke van Lindert dat de Haagse School-schilders op zoek waren naar een ‘nostalgisch getinte visie’.³ Deze visie vonden ze op de plekken ‘waar boeren en vissers ongehinderd door de moderne industrialisatie een onbedorven en puur bestaan leidden.’ Benno Tempel, samensteller van de tentoonstelling ‘Nieuw licht – de Haagse School onthuld’, in 2009 gehouden in Gemeentemuseum Den Haag, heeft juist een heel ander idee over hun werken. De Haagse kunstenaars maakten juist geen ‘sentimentele of nostalgische voorstellingen’, maar waren op zoek ‘naar het ware leven van de arme, ploeterende bevolking.’⁴ Sommige schilderijen hebben zelfs een symbolische betekenis. Een oude man zou bijvoorbeeld symbool staan voor de herfst van het leven, terwijl een peuter met een geitje verwijst naar de onschuld van het kind.

In de reacties op het werk van de Haagse School-kunstenaars komt vaak het woord ‘stemming’ voor. In de catalogus bij de Anton Mauve-tentoonstelling in Singer Laren en het Teylers Museum in 2009 schrijft Jeroen Kapelle dat het weergeven van stemming belangrijk is in het werk

Afb. 1. Anton Mauve, *Op de thuisreis*, ca. 1875-1880, olieverf op doek, 49.5 x 79 cm, particuliere verzameling.

¹ Jan Jaap Heij, *Hollands Impressionisme*, Bussum 2013, pp. 24, 34; ‘Matthijs Maris’, RKD Den Haag, via <<https://rkd.nl/explore/artists/52683>>; ‘Willem Maris’, RKD Den Haag, via <<https://rkd.nl/explore/artists/52684>>.

² Heij 2013 (zie noot 1), pp. 30, 32, 40.

³ Juleke van Lindert, ‘De natuur zelf op het doek. Schilders van de Haagse School’, *Ons Erfdeel* 40 5 (november/december 1997), p. 699.

⁴ Benno Tempel, in Ruud van der Neut, ‘Mauve en de Haagse School’, *Tableau* 31 4 (september/oktober 2009), p. 27.

van de Haagse kunstenaars.⁵ Die 'stemming' zou bijvoorbeeld te zien zijn in het werk *Op de thuisreis* van Anton Mauve uit ca. 1875-1880 (afb. 1). Volgens kunsthistoricus Saskia de Bodt ademen de werken van Mauve 'een sfeer van melancholie en onontkoombaarheid van het lot.'⁶ Sommige kunsthistorici menen dat de Haagse School-kunstenaars met hun nostalgische visie terugverlangden naar een vroegere tijd, van vóór de industrialisering en verstedelijking, van ongerepte natuur, van het leven van eenvoudige mensen. Anderen beweren dat de kunstenaars juist de realiteit wilden weergeven van het arme boerenleven.

Terecht kan daarom de vraag gesteld worden wat de Haagse School-kunstenaars werkelijk in



hun schilderijen probeerden uit te drukken. In dit onderzoek wordt daarvoor het werk van Anton Mauve als leidraad genomen. Hij was een van de belangrijkste kunstenaars van de school, en er is in de afgelopen ruwweg 130 jaar sinds zijn dood veel over hem geschreven. Wie zich in zijn werk verdiept, zal al gauw de opvallende overeenkomsten en verschillen opmerken in de manier waarop zijn schilderijen worden geïnterpreteerd.

Allereerst wordt in dit onderzoek het ontstaan van de Haagse School verklaard in de context van de ontwikkelingen in de negentiende-eeuwse schilderkunst. Hierbij wordt gekeken naar de

⁵ Jeroen Kapelle, in Saskia de Bodt, Michiel Plomp (red.), *Anton Mauve 1838-1888*, tent. cat. Haarlem/Laren (Teylers Museum/Singer Laren) 2009, p. 63.

⁶ Saskia de Bodt, 'Anton Mauve en de Haagse School', *Openbaar Kunstbezit* 4 (1997), p. 15.

internationale stroming van het impressionisme, waar de Haagse School vaak onder wordt geschaard. Ook wordt ingegaan op de invloed van de School van Barbizon op de Haagse School. Vervolgens wordt het werk van de Haagse kunstenaars kort vergeleken met dat van de Franse impressionisten. Kunstenaars van beide stromingen hebben zich laten inspireren door de School van Barbizon, maar in het resultaat daarvan zitten grote verschillen. In het tweede hoofdstuk focust het onderzoek zich op Anton Mauve en zijn werk. Mauve wordt als pars pro toto genomen voor een breder onderzoek naar de kunstkritiek. Eerst wordt zijn levensloop uiteengezet, om daarna zijn werk te bespreken. Hierbij wordt gebruik gemaakt van secundaire literatuur over Mauve, maar ook van primaire bronnen, zoals brieven die hij aan vrienden en familie schreef. In het derde hoofdstuk wordt gekeken hoe de kunst van de Haagse School en met name van Anton Mauve werd geïnterpreteerd door kunstcritici en kunsthistorici. Er worden publicaties geraadpleegd die dateren van het einde van de negentiende eeuw tot het begin van de eenentwintigste eeuw. Het beeld dat wordt geschetst loopt dus van Mauves eigen tijd tot aan de huidige tijd.

De bedoeling van dit onderzoek om meer begrip te krijgen van het werk van de Haagse School-kunstenaars. Daarnaast is het historiografisch gezien interessant om te kijken hoe er door de jaren heen over hun werken is geschreven, van tijdgenoten tot hedendaagse kunsthistorici. Door te bekijken hoe de interpretatie van Mauves werk verandert met de tijd ontstaat een beeld van de kunstwaardering van het einde van de negentiende tot het begin van de eenentwintigste eeuw. Dergelijk onderzoek kan een indruk geven van hoe kunstkritieken de interpretatie van een werk beïnvloeden.

1.

Ontstaan en definitie van de Haagse School

1.1 Nieuwe tijden

In de negentiende eeuw vonden in de Nederlandse steden drastische veranderingen plaats. Met name vanaf het midden van de eeuw was er sprake van verstedelijking en industrialisering.⁷ In 1839 werd bijvoorbeeld de eerste spoorlijn in Nederland aangelegd tussen Amsterdam en Haarlem.⁸

Daarnaast was er ook sprake van een aanzienlijke bevolkingsgroei. Zo telde Den Haag in 1850 rond de 70.000 inwoners: aan het einde van de eeuw was dat aantal gestegen tot 200.000.⁹

Rond 1870 trokken een aantal Nederlandse kunstenaars naar Den Haag om daar te wonen en te werken. Hendrik Willem Mesdag verhuisde in 1869 naar de stad. Twee jaar later, in 1871, gingen ook Anton Mauve, Jacob Maris en Jozef Israëls er wonen.¹⁰ Een bindend element voor de kunstenaars was de kunsthandel Goupil, via welke zij hun werk verkochten.¹¹ Daarnaast was er de kunstenaarsvereniging Pulchri Studio, die zorgde voor contacten tussen kunstenaars onderling en contacten met schrijvers en verzamelaars. De vereniging organiseerde ook activiteiten voor kunstenaars, zoals tekenavonden en 'Kunstbeschouwingen' waarbij de leden elkaars werken bekeken.

⁷ Jenny Reynaerts (red.), *Der weite Blick. Landschaften der Haager Schule aus dem Rijksmuseum*, tent. cat. München (Neue Pinakothek) 2008, p. 43.

⁸ De Bodt en Plomp (red.) 2009 (zie noot 5), p. 14.

⁹ Thimo de Nijs, Rolf Bartels, *De kortste geschiedenis van Den Haag*, Den Haag z.j. [2009], z.p. [p. 8-9].

¹⁰ Reynaerts, in Reynaerts (red.) 2008 (zie noot 7), p. 39.

¹¹ De Bodt 1997 (zie noot 6), pp. 24, 39.



Afb. 2. Willem Maris, *De melkbocht*, z.j.[1859-1910], olieverf op doek, 60.2 x 91.1 cm, Gemeentemuseum, Den Haag.

Hoewel de kunstenaars tot de stad werden aangetrokken, gingen ze niet de stad zelf schilderen. De Haagse kunstenaars reageerden op verschillende manieren op het moderne leven in de stad.¹² De meeste van hen moesten er niets van hebben.¹³ Voor Anton Mauve bijvoorbeeld was de stad 'eene afschuwelijke inrigting.'¹⁴ Aan de andere kant profiteerden de kunstenaars wel van de nieuwe mogelijkheden van de moderne wereld. Zo ging Mauve in 1858 met de trein naar Oosterbeek. Desondanks brachten de Haagse School-kunstenaars liever de ongerepte natuur in beeld, en de zich daarin bewegende gewone mens. Ze waren meer geïnteresseerd in de landelijke omgeving rond Den Haag. Het Hollandse, natuurlijke landschap was een geliefd onderwerp voor hen. De mensen die zij in hun landschappen afbeeldden kwamen uit de arme lagen van de bevolking: het waren boeren, vissers, schapenhouders en breisters. *De Melkbocht* van Willem Maris bijvoorbeeld laat een boer zien die zijn koeien melkt (afb. 2). Dergelijke onderwerpen zijn typerend voor het werk van de Haagse kunstenaars.

¹² Reynaerts, in Reynaerts (red.) 2008 (zie noot 7), p. 47.

¹³ Van der Neut 2009 (zie noot 4), p. 27.

¹⁴ De Bodt 1997 (zie noot 6), p. 35.

De Haagse School kreeg zijn naam van kunstcriticus Jacob Jacques van Santen Kolff; hij schreef in 1875 in kunsttijdschrift *De Banier* over de nieuwe kunstenaarsbeweging als de 'Haagsche School'.¹⁵ Van Santen Kolff gebruikte de term om een groep kunstenaars aan te duiden die volgens hem de natuur op een nieuwe manier waarnamen en schilderden. De school was er een van realistische schilderkunst. Het bijzondere aan die kunst was volgens hem de unieke 'eenvoud en waarheid' die eruit sprak. Aanvankelijk werd de Haagse School door critici ook wel de 'grijze school' genoemd, vanwege de overheersend grauwe tonaliteit van hun werken.¹⁶ De kunstenaars zelf waren het echter niet met deze benaming eens: zij vonden hun werken helemaal niet grauw.

Kunstcriticus H.L.

Berckenhoff nam het idee van een 'moderne Hollandse schilderschool' in een publicatie uit 1890 met een korreltje zout. Het begrip 'school' werd volgens hem gebruikt om een groep individuen aan te geven, die, hoewel ze 'aan de zelfde invloeden van luchtgesteldheid en natuurformatie' waren blootgesteld, hier ieder andere opvattingen uit verkregen.¹⁷ Als we naar het werk van de groep Haagse kunstenaars kijken, wordt al gauw duidelijk wat Berckenhoff bedoelt. Iedere kunstenaar had zijn eigen specialisme en zijn eigen perspectief. Mesdag specialiseerde zich bijvoorbeeld in



Afb. 3. Ludolf Bakhuysen, *Woelige zee met schepen*, 1697, olieverf op doek, 31.5 x 39 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 4. Hendrik Willem Mesdag, *Onstuimige zee met schepen*, z.j. [1851-1915], olieverf op doek, 48 x 78 cm, Groninger Museum, Groningen.

¹⁵ J. van Santen Kolff, 'Een blik in de Hollandsche schilderschool onzer dagen', *De Banier. Tijdschrift van "Het Jonge Holland"*, (afl. 1) Haarlem 1875, p. 160.

¹⁶ Jeroen Kapelle, in De Bodt en Plomp (red.) 2009 (zie noot 5), p. 63.

¹⁷ H.L. Berckenhoff, *Anton Mauve. Met Facsimiles naar Schilderijen, Teekeningen en Studies, welwillend door Mevrouw de Weduwe Mauve beschikbaar gesteld*, Amsterdam z.j. [1890], pp. 15-16.

zeegezichten, terwijl Mauve meer geïnteresseerd was in het schilderen van landschappen met dieren en menselijke figuren. Toch is ook helder te zien waarom de kunstenaars onder één naam worden geschaard. Een aantal overeenkomstige kenmerken in het werk van de Haagse School zijn de al eerder genoemde onderwerpskeuze en hun losse penseelvoering. Daarnaast is ook stemming een overeenkomstige factor in hun werk. Het beeld van de natuur en de daardoor opgeroepen stemming waren een belangrijk thema voor de kunstenaars van de Haagse School. Landschappen werden niet letterlijk nageschilderd zoals de kunstenaar ze zag, maar aangepast naar gelang de stemming die de kunstenaar er mee wilde uitdrukken.¹⁸



Afb. 5. Paulus Potter, *De stier*, 1647, olieverf op doek, 235.5 x 339 cm, Mauritshuis, Den Haag.

1.2 Hollandse en Franse invloeden

In het werk van de Haagse School-kunstenaars is de invloed van een aantal Hollandse meesters uit de Gouden Eeuw te vinden. De Haagse kunstenaars richtten zich vooral op de zeventiende-eeuwse landschapsschilders omdat zij zich zelf ook bezighielden met het doeltreffend weergeven van het



Afb. 6. Anton Mauve, *Witte koe*, ca. 1884, olieverf op papier op paneel, 24.5 x 34.5 cm, Gemeentemuseum Den Haag.

Hollandse landschap. Ze wilden de meesters uit de Gouden Eeuw niet imiteren, maar probeerden het landschap om zich heen met dezelfde liefde als zij te bekijken. De invloed van de onstuimige zeegezichten van Ludolf Bakhuizen is te zien in het werk van Hendrik Willem Mesdag (afb. 3 en 4).¹⁹

¹⁸ Reynaerts, in Reynaerts (red.) 2008 (zie noot 7), p. 42.

¹⁹ G.H. Marius, *De Hollandsche Schilderkunst in de Negentiende Eeuw*, Den Haag 1920, p. 70.

Beide werken tonen een lage horizon op een zeegezicht met enkele boten op het water. Behalve invloeden van de landschapsschilderkunst is bijvoorbeeld ook de invloed van een dierenschilder zoals Paulus Potter te zien in de veestudies van Anton Mauve (afb. 5 en 6).

Een deel van de zeventiende-eeuwse invloed kwam tot de Hollandse kunstenaars via de Franse School van Barbizon. In Barbizon, een dorpje in het bos van Fontainebleau, was vanaf de jaren 1830 een kolonie ontstaan van kunstenaars die hun materialen mee naar buiten namen om ter plekke de natuur te kunnen schilderen.²⁰ Ze wilden de natuur verbeelden zoals ze die voor zich zagen, zonder de tussenkomst van academische kennis van schilderen, en onaangeroerd door



Afb. 7. Gustave Courbet, *Gezicht op het bos van Fontainebleau*, 1855, olieverf op doek, 82 x 102 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

mensen.²¹ Zo wilden ze de stemming die uit de natuur sprak direct op hun doek vangen. Een voorbeeld van het werk van deze kunstenaars is het doek *Gezicht op het bos van Fontainebleau* van Gustave Courbet uit 1855 (afb. 7). Bijna het hele doek is gevuld met de dichte begroeiing van het bos. Rechts aan de oever van het water loopt een hert. Ondanks de veelheid aan bomen, struiken en rotsen straalt dit werk een diepe rust uit. Er is geen enkele rimpel in het water te zien.

Het werk van de School van Barbizon was bekend bij de kunstenaars van de Haagse School. Zo had Jacob Maris de kunstenaarskolonie in Barbizon twee keer bezocht en daarbij het werk van Jean-François Millet, Camille Corot en Theodore Rousseau gezien.²² Mesdag verzamelde bovendien kunst van de Barbizonse kunstenaars.²³ Gerard Bilders had in 1862 op een tentoonstelling in Brussel ook kennis gemaakt met het werk van de School van Barbizon.²⁴

²⁰ Steven Adams, *The Barbizon School and the origins of impressionism*, Londen 1994, p. 127.

²¹ Adams 1994 (zie noot 20), p. 137.

²² Reynaerts (red.) 2008 (zie noot 7), p. 39.

²³ Ronald de Leeuw e.a. (red.), *De Haagse School. Hollandse meesters van de 19^e eeuw*, tent. cat. Den Haag/Parijs/Londen (Gemeentemuseum/Galeries nationales du Grand Palais/Royal Academy of Arts) 1983, p. 16.

²⁴ Jeroen Kapelle in De Bodt en Plomp (red.) 2009 (zie noot 5), p. 40.

De kunst van de Haagse School werd in de eigen tijd en later ook nog gezien als eerste uiting in de negentiende eeuw van een moderne richting in de Hollandse kunst.²⁵ Kunsthistoricus James Rubin geeft in zijn boek uit 2008 over het Franse Impressionisme twee voorwaarden waaraan een landschapsschilderij moet voldoen om het modern te kunnen noemen. Ten eerste moet het landschap gekenmerkt worden door ‘marks of modernity’, waardoor het schilderij door de beschouwer kan worden geplaatst in de tijd waarin het werd gemaakt.²⁶ De tweede voorwaarde is het gebruik van moderne schildertechnieken. Als de definitie van Rubin wordt toegepast, is de Haagse School op het gebied van thema geen onderdeel van de moderne landschapsschilderkunst. Haagse School-schilders laten in hun landschappen namelijk geen modern leven zien. Ze verbeelden wel dingen die ze in hun eigen tijd hebben gezien, zoals boeren en vissers die aan het werk zijn, maar deze figuren verbeelden niet het moderne leven in de zin van *voortuitgang*. Op het gebied van techniek hoort de Haagse School er echter wel bij, vanwege de nieuwe, losse manier van schilderen die zij toepasten, gebaseerd op vlugge, directe studies naar de natuur. In die zin bevindt de kunst van de Haagse School zich dus in een aparte positie: aan de ene kant is het een vernieuwende stroming in de Hollandse schilderkunst door de toepassing van moderne technieken, terwijl de kunstenaars aan de andere kant juist heel traditioneel te werk lijken te gaan met de uitbeelding van de gewone, boerenbevolking. Het feit dat ze juist deze gewone, dagelijkse taferelen als onderwerp namen is echter wel vernieuwend. De kunstenaars in Barbizon hadden de weg vrijgemaakt voor de verbeelding van onderwerpen die voorheen niet als waardig werden gezien voor een schilderij. De Haagse kunstenaars geven met hun landschappen een commentaar op het moderne leven door de moderniteit juist bewust niet te tonen.



Afb. 8. Claude Monet, *De Boulevard des Capucines*, 1873, olieverf op doek, 79.4 x 59 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

²⁵ De Bodt 1997 (zie noot 6), p. 44.

²⁶ James H. Rubin, *Impressionism and the modern landscape*, Berkeley/Los Angeles/Londen 2008, p. 2.

De Haagse School wordt door kunstcritici vaak geschaard onder een bredere stroming in de negentiende-eeuwse Hollandse schilderkunst die het 'Hollands impressionisme' wordt genoemd. De benaming is afgeleid van het Franse Impressionisme dat in de jaren 1859-1869 onder Parijse kunstenaars was ontstaan. Deze kunstenaars vonden een nieuwe manier om het stadsleven en de natuur uit te beelden. De Haagse School-kunst wordt in het algemeen als een vorm van impressionistische schilderkunst gezien, terwijl er ook duidelijke verschillen zijn met de oorspronkelijke Franse stroming. Het voornaamste verschil zit in de onderwerpen die de Franse en de Hollandse impressionisten uitbeeldden. Net als in de Nederlandse steden vonden er ook in Parijs rond het midden van de negentiende eeuw drastische veranderingen plaats. De bevolking groeide



Afb. 9. Pierre-Auguste Renoir, *De Moulin de la Galette*, 1876, olieverf op doek, 131 x 175 cm, Musée d'Orsay, Parijs.

aanzienlijk, er kwam nieuwbouw om de gegroeide populatie te kunnen huisvesten, en door stijging van de welvaart ontstond er een vrijetijdsindustrie van cafés, restaurants, theaters en toerisme.²⁷ De Franse Impressionisten namen dit moderne leven als onderwerp van hun schilderijen. Claude Monet schilderde in 1873 de drukke Boulevard des Capucines midden in Parijs, en Pierre-

Auguste Renoir schilderde in 1876 een cafétuin vol met mensen die drinken en plezier maken (afb. 8 en 9).²⁸ De Franse kunstenaars omarmden het moderne leven en de menselijke activiteit, en maakten deze tot onderwerpen van hun schilderijen. Zoals Rubin schrijft: 'Whether set in Parisian cafés, flowery fields, or the productive realm, Impressionist scenes were sympathetic, inclusive, and often celebratory reflections of modernity.'²⁹ Een ander belangrijk element van het Franse Impressionisme is dat de Franse kunstenaars gefascineerd waren door de manier waarop mensen dingen zagen. Zij onderzochten in hun schilderijen de aspecten van visuele perceptie.³⁰ Met name Monet probeerde te vergeten wat hij voor zich zag, en puur te schilderen wat hij visueel waarnam aan kleuren en vormen.

²⁷ Adams 1994 (zie noot 20), p. 209.

²⁸ Peter H. Feist, in Ingo F. Walther (red.), *Het Impressionisme. 1860-1920*, Keulen 2013 [1992], pp. 102, 153; Petra ten-Doesschate Chu, *Nineteenth Century European Art*, New Jersey 2003, p. 387.

²⁹ Rubin 2008 (zie noot 26), p. 2.

³⁰ Ten-Doesschate Chu 2003 (zie noot 28), p. 383.

Hij schreef zelfs eens dat hij wenste dat hij blind geboren was en later zijn zicht had teruggekregen, zodat hij had kunnen schilderen zonder te weten wat de objecten waren die hij voor zich zag.

In de werken van de Haagse School is er juist sprake van een opvallende afwezigheid van tekenen van het moderne leven. De Fransen verwelkomden de moderne tijd en waren optimistisch, terwijl uit het Haagse werk vaak het idee lijkt te spreken dat de modernisering de Haagse kunstenaars nogal tegenstond. De Haagse School-kunstenaars brachten liever de ongerepte natuur in beeld, en de zich daarin bewegende gewone mens; hun werk staat qua onderwerpskeuze daardoor dichterbij de Barbizonse school dan bij de Franse Impressionisten.

De Bodt schrijft dat de kunst van de Haagse School ten onrechte als impressionisme wordt bestempeld.³¹ Ook de Duitse kunsthistoricus Karin Sagner betwist de definiëring van de Haagse School als een impressionistische stroming: 'De Haagse schilders kunnen beter worden beschreven als realisten met pre-impressionistische aanzetten dan als vertegenwoordigers van een eigenwijs Impressionisme dat sterk gebonden is aan de nationale schildertraditie.'³² Volgens De Bodt en Michiel Plomp laat de kunst van de Haagse schilders een 'romantisch realisme' zien, en tot op zekere hoogte 'een (gematigd) impressionisme', naarmate hun toets lossier werd.³³ In deze definitie worden de romantische, Barbizonse invloed en het impressionisme van de generatie erna met elkaar verenigd.

De Haagse kunstenaars zelf schijnen bovendien weinig interesse te hebben gehad in het Franse Impressionisme. Zoals in de catalogus van de Haagse School-tentoonstelling in 1983 bij onder andere het Gemeentemuseum te Den Haag wordt geschreven: Het Haagse 'impressionisme' werd volgens Ronald de Leeuw, een van de samenstellers van de catalogus, nooit 'een lied op de kleur, een verheerlijking van het heldere licht, of een gestolen split-second van de natuur. De Haagse schilders zochten de betovering van de toon, de nevelige atmosfeer van hun eigen polders, en het in rust genoten ogenblik.'³⁴

³¹ De Bodt 1997 (zie noot 6), p. 14.

³² Karin Sagner, in Ingo F. Walther (red.), *Het Impressionisme.1860-1920*, Keulen 2013 [1992], p. 412.

³³ De Bodt en Plomp (red.) 2009 (zie noot 5), p. 8.

³⁴ De Leeuw, Sillevis, Dumas 1983 (zie noot 23), p. 35.

2.

Anton Mauve

2.1 Leven

Anthonij Mauve werd geboren in 1838 in Zaandam in een protestants gezin.³⁵ Zijn vader was voorganger. Mauve ging in zijn jeugd in de leer bij verschillende kunstenaars, waarvan er twee belangrijk waren voor zijn artistieke ontwikkeling. De eerste daarvan was paardenschilder Pieter Frederik van Os (1808-1892) die werkzaam was in Haarlem. Mauve ging bij hem in de leer in het midden van de jaren vijftig, toen hij ongeveer zestien jaar oud was. Van Os liet zich in zijn werk inspireren door zeventiende-eeuwse Hollandse meesters. Hij schilderde dieren en stoffeerde landschappen voor collega-kunstenaars. Onder Van Os maakte Mauve in 1855 met name portretten. Hij gebruikte verschillende materialen, zoals krijt, potlood en olieverf. Daarnaast maakte hij ook figuur- en dierstudies. Mauve studeerde bij Van Os tot 1857. In 1858 ging hij in de leer bij de kunstenaar Wouterus Verschuur (1812-1874), die zich in dat jaar in Haarlem had gevestigd. Ook deze kunstenaar liet zich inspireren door zeventiende-eeuwse Hollandse meesters. Er is verder weinig bekend over Mauves tijd bij Verschuur en wat voor werk hij daar maakte.³⁶

In de zomer van 1858 bracht Mauve vermoedelijk voor het eerst een bezoek aan Oosterbeek, samen met zijn goede vriend en collega-kunstenaar Paul Joseph Constant Gabriël (1828-1903).³⁷ Mauve zou nog vele malen naar het dorp terugkeren om er studies naar de natuur te maken. Hij ontmoette in Oosterbeek andere, gelijkgestemde kunstenaars. Met name met Willem Maris en Gerard Bilders had hij een hechte band. Zij werden belangrijk voor Mauves artistieke ontwikkeling. In Oosterbeek begon Mauve steeds meer belang te hechten aan het uitdrukken van sfeer in zijn landschappen.³⁸

Mauve werd gedurende een groot deel van zijn leven geplaagd door geldzorgen en trok van stad naar stad. In de zomer van 1863 bijvoorbeeld beklagde hij zich in een brief aan Willem Maris over 'de ongelukkige toestand mijner portemonnae'.³⁹ Het jaar daarop ontmoette Mauve in Amsterdam onder andere de vader van Gerard Bilders, Warnardus, die ook kunstenaar was, en Jozef Israëls (1824-1911).⁴⁰ In 1867 bracht Mauve een bezoek aan Parijs, waarschijnlijk in verband met de

³⁵ 19 september 1838: Aangifte van geboorte van Anthonij Mauve, Zaandam. Archief Anton Mauve en familie, RKD Den Haag.

³⁶ Jeroen Kapelle, in De Bodt en Plomp (red.) 2009 (zie noot 5), p. 32.

³⁷ Michiel Plomp, in De Bodt en Plomp (red.) 2009 (zie noot 5), p. 26.

³⁸ Jeroen Kapelle, in De Bodt en Plomp (red.) 2009 (zie noot 5), p. 38.

³⁹ Brief van Anton Mauve aan Willem Maris, 25 augustus 1863. Fotokopie RKD Den Haag.

⁴⁰ Jeroen Kapelle, in De Bodt en Plomp (red.) 2009 (zie noot 5), p. 42.

Wereldtentoonstelling die er gehouden werd. Er werden daar werken getoond van onder andere Jean-François Millet, Jules Dupré, Charles Daubigny en Theodore Rousseau.

Vanwege aanhoudende depressies hield Mauve in 1873 en 1874 een rustkuur in Duitsland. In 1874 ging hij in Den Haag wonen, nadat hij de stad vanaf de jaren zestig al regelmatig bezocht had.⁴¹ In november van hetzelfde jaar trouwde hij met Ariëtte 'Jet' Carbentus (1856-1894), een nichtje van Vincent van Gogh.⁴² Mauve was toen 36 jaar oud; Ariëtte was 18. Een jaar later kregen ze hun eerste kind. In Den Haag kende Mauve de broers Maris en H.W. Mesdag al; die had hij ontmoet Oosterbeek. Mauve werd lid van Pulchri Studio, waardoor hij in contact kwam met andere kunstenaars en kunstliefhebbers. In 1874 ging Mauve samen met kunsthandelaar Herman Gijsbert Tersteeg naar Parijs. Op de Salon was een doek van Mauve in de race voor een medaille. De medaille ging aan hem voorbij, maar hij kreeg wel een eervolle vermelding. Mauve schilderde in Den Haag en Scheveningen landschappen, strandgezichten en allerlei dagelijkse taferelen die hij daar zag. Zo schilderde hij vissers, ruiters op het strand, en paarden die een bomschuit voortslepen.

In 1876 was Mauve een van de oprichters van de Hollandsche Teekenmaatschappij. Hij vormde samen met Mesdag en Maris het eerste bestuur van de vereniging. De eerste tentoonstelling die de vereniging organiseerde, waarop uitsluitend tekeningen te zien waren, was meteen een succes. De oprichting van de Teekenmaatschappij duidt op een nieuwe waardering in de kunstwereld voor tekeningen en aquarellen. Voorheen werden deze slechts als voorstudies voor olieverfschilderijen gezien; nu waren het ook werken die in zichzelf de moeite waard waren om te tonen en bekijken. In 1881 werkte Vincent van Gogh enige tijd bij Mauve op het atelier. Mauve ontving voor zijn *Bomschuit op het strand* uit 1882 een Gouden Medaille op de tentoonstelling in Antwerpen. Hij schilderde net als veel andere kunstenaars ook regelmatig in Dekkersduin, een ongerept duingebied vlak bij de stad.

Mauve verhuisde in 1885 samen met zijn vrouw en kinderen naar Laren.⁴³ Hij had het dorp in de jaren daarvoor al een aantal keren bezocht en hij ontmoette daar andere kunstenaars. In 1887 ontving hij een gouden medaille voor twee schilderijen die hij had ingezonden naar de Parijse Salon. Hij kon op dat moment zelf niet bij de uitreiking zijn omdat hij bij zijn vrouw was die wegens ziekte in een kuuroord in Duitsland verbleef.

Om tot rust te komen van de hoge werkdruk bracht Mauve een bezoek aan familie in Arnhem. Hij kreeg daar last van zijn hart en kwam onverwacht te overlijden op 5 februari 1888, op

⁴¹ De Bodt 1997 (zie noot 6), p. 24, 39.

⁴² Extract uit het register van huwelijken, 26 november 1874, 's Gravenhage. Archief Anton Mauve en familie, RKD Den Haag.

⁴³ Jeroen Kapelle, in De Bodt en Plomp (red.) 2009 (zie noot 5), p. 41.

49-jarige leeftijd.⁴⁴ Na zijn dood werd Mauve door collega-kunstenaars opgehemeld. Mensen vertelden bijvoorbeeld verhalen rond over hun bijzondere eerste ontmoeting met Mauve. Bekend is de anekdote die Willem Maris beschreef over zijn eerste ontmoeting met Mauve, waarbij Mauve hem aan het werk zag en bij het zien van zijn schetsen verrukt zijn armen om Maris heen sloeg.⁴⁵

2.2 Werk

Mauve maakte net als veel andere kunstenaars aquarelstudies in de natuur; de techniek was zeer geschikt voor vlugge natuurimpressies. Hij ging daarvoor graag naar Oosterbeek om er over de hei te wandelen. Toen hij in oktober 1863 daar was, schreef hij aan Willem Maris: 'wat je hier ziet, dat mis je geheel en al in de stad!'⁴⁶ Hij kon behoorlijk lyrisch schrijven over de dingen die hij had gezien. De kruinen van de dennen in de mist vertelden hem 'een oneindige poezij', en het geklingel en getik van een herder met zijn schapen klonk hem in de oren 'als de schoonste muziek van Beethoven.'⁴⁷

De natuur maakte Mauve erg emotioneel. Hij wilde de dingen die hij zag en die hem raakten op het doek vastleggen, maar juist door de hevige emoties lukte het niet altijd om dat op een bevredigende manier te doen. Desondanks was het gevoel niet Mauves prioriteit bij het schilderen. De tekening was het belangrijkste, en het sentiment kwam daarna.⁴⁸



Afb. 10. Anton Mauve, *Ruiters in de sneeuw in het Haagse Bos*, 1879-1880, aquarel, 44.1 x 26.7 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Afb. 11. Anton Mauve, *Larens vrouwje met lam*, 1885, olieverf op doek, Gemeentemuseum, Den Haag.

⁴⁴ Extract burgerlijke stand Noord-Holland, 26 november 1894, van overlijden van Anton Mauve op 5 februari 1888 te Arnhem. Archief Anton Mauve en familie, RKD Den Haag.

⁴⁵ Jeroen Kapelle, in *De Bodt en Plomp* (red.) 2009 (zie noot 5), p. 38.

⁴⁶ Brief van Anton Mauve vanuit Oosterbeek aan Willem Maris, 21 oktober 1863. Fotokopie RKD Den Haag.

⁴⁷ Brief van Anton Mauve vanuit Oosterbeek aan Willem Maris, 21 oktober 1863. Fotokopie RKD Den Haag.

⁴⁸ *De Bodt* 1997 (zie noot 6), p. 15.



Het was niet zijn doel om letterlijk vast te leggen wat hij voor zich zag; hij werkte naar geheugen en gevoel.⁴⁹

In de jaren 1870 schilderde Mauve taferelen die hij zag op het strand in

Scheveningen en Katwijk. Hij maakte schilderijen van ezeltjes, van ruiters te paard, en hij maakte een aantal versies van hoe paarden een bomschuit het strand op trekken.⁵⁰ In zijn werken zijn wel menselijke figuren aanwezig, maar ze zijn altijd een soort van anoniem. Ze staan op afstand van de beschouwer, of met hun rug naar de beschouwer toegekeerd, zoals in *Ruiters in de*



Afb. 12. Anton Mauve, *Larens binnenhuis*, 1883, aquarel, 49.4 x 60.0 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

sneeuw in het Haagse Bos uit 1879-1880 (afb. 10). De ruiters rijden van de beschouwer weg. In Laren maakte hij schilderijen waarin de mensen wat meer naar de voorgrond geplaatst zijn. Hij schilderde de bewoners van het platteland in hun gewone, dagelijkse bezigheden, zoals een vrouw met een lammetje in 1885 (afb. 11.). Hier heeft de figuur wat meer een gezicht gekregen dan in zijn eerdere werken.

⁴⁹ Emke Raassen-Kruimel, in De Bodt en Plomp (red.) 2009 (zie noot 5), p. 105.

⁵⁰ De Bodt en Plomp (red.) 2009 (zie noot 5), pp. 51-57.

Mauve schilderde niet alleen landschappen. Hij maakte ook aquarellen waarop mensen en menselijke bezigheden juist centraal staan. De dingen die hij schilderde waren genre-achtige taferelen die hij om zich heen zag in Laren. Een voorbeeld hiervan is het *Larens binnenhuis* uit 1883 (afb. 12). Het schilderij toont een interieur met een boerengezin aan tafel: een scène uit een



Afb. 13. Jean-François Millet, *Herderin met haar kudde*, 1863, olieverf op doek, 81 x 101 cm, Musée d'Orsay, Parijs.

Herderin met haar kudde uit 1863 is een schapenhoedster met een kudde schapen te zien (afb. 13). Dit doet sterk denken aan de schilderijen met schapen die Mauve in Laren maakte, waaronder *Herderin met kudde schapen* uit ca. 1886 (afb. 14).

Hoewel zijn werk vaak 'grijs' werd genoemd, vanwege de tonaliteit en de bewolkte Hollandse landschappen, werkte Mauve graag in de zon. Op 19 september 1885 schrijft hij: 'Ik zit alle dag te wachten op vaster weer namelijk zonnenschijn.'⁵¹ In een brief aan zijn goede vriendin Arina Hugenholtz, die ook schilderde, schrijft Mauve over de kleur van het landschap. Vanuit Den Haag schrijft hij op 6 juli 1883: "t Is Goddank een beetje beter, maar 't is verschrikkelijk geweest, en dan mijn atelier, ik



Afb. 14. Anton Mauve, *Herderin met kudde schapen*, ca. 1886, olieverf op doek, 54 x 82 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

⁵¹ Brief van Anton Mauve aan Cobi en Willem, 19 september 1885. Fotokopie, RKD Den Haag.

heb natuurlijk niets kunnen doen en buiten was alles blik [?] en een ellendige blaauwachtig vale lucht.⁵²

2.3 Stemming

In het voorgaande is al een aantal keren de term ‘stemming’ gevallen in relatie tot het werk van de Haagse School en dat van Anton Mauve. Het woord wordt zowel door kunstenaars als door kunstcritici en -historici gebruikt. In een woordenboek uit 1893 wordt ‘stemming’ gedefinieerd als ‘gemoedsgesteldheid’, naast de andere betekenissen van ‘algemene denkwijze’ en ‘het stemmen’.⁵³ Het woord ‘gemoed’ wordt op zijn beurt gedefinieerd als ‘het menselijk gevoel, de hartstochten, neigingen, stemmingen, meestal in tegenstelling met het verstand’.⁵⁴ In de late negentiende eeuw heeft het woord dus een verband met de emoties.

Het begrip werd al vroeg aan het werk van de Haagse School-kunstenaars verbonden. Volgens Jacob van Santen Kolff, die de groep zijn naam gaf, zochten de Haagse kunstenaars in hun werk ‘een poëzie, liefst van toon en stemming’.⁵⁵ Kunstcriticus Jan Veth schrijft in een postuum artikel over Mauve in 1888 dat in diens werk de ‘stemmingskunst’ tot haar hoogtepunt zou zijn gekomen.⁵⁶ Volgens een artikel in tijdschrift *De Gids* uit 1888 vertaalde Mauve de stemming die hij in de natuur zag naar zijn schilderijen: ‘Wat intiem, zacht, innig was trok hem het meeste aan. En die zachte stemming der natuur, die hij zoo lief had, vindt men in zijne doeken terug’.⁵⁷

Mauve gebruikt het woord ‘stemming’ in een brief van 28 juni 1885 om het weer te beschrijven: ‘Gelukkig! Het weer verandert. Er komt stemming’.⁵⁸ Het vervolg van de brief maakt helaas niet duidelijk wat Mauve hier met de term bedoelt. Hoewel hij in zijn brieven verder niet meer het woord ‘stemming’ gebruikt, beschrijft Mauve wel een enkele keer de emoties die een landschap bij hem opwekken. In een brief van 3 januari 1866 aan Willem Maris beschrijft hij Wolfheze als ‘zóó droevig, dat ik een gevoel kreeg als een moeder, die haar kind begraaft’.⁵⁹ Mauve koppelt hier dus een bepaalde stemming, dat wil zeggen emotie, aan het landschap.

⁵² Brief van Anton Mauve aan Arina Hugenholtz, 6 juli 1883. Door Hugenholtz overgeschreven in een ‘In Memoriam’ over Mauve. Fotokopie, RKD Den Haag.

⁵³ R.K. Kuipers, *Volledig Woordenboek der Nederlandsche Taal*, Amsterdam 1893, p. 905.

⁵⁴ Kuipers 1893 (zie noot 52), p. 321.

⁵⁵ Van Santen Kolff 1875 (zie noot 15), p. 163.

⁵⁶ J. Staphorst [Jan Veth], ‘Mauve’, *De Nieuwe Gids* 2 (1888), p. 1.

⁵⁷ A., ‘Anton Mauve’, *De Gids* 52 (1888), p. 569.

⁵⁸ Brief van Anton Mauve aan ‘Cobi’, 28 juni 1885. Fotokopie, RKD Den Haag.

⁵⁹ Berckenhoff 1890 (zie noot 17), p. 9.

3.

Interpretaties van het werk van Anton Mauve

3.1 Negentiende eeuw

Kunstkritieken zijn een belangrijke bron van informatie voor kunsthistorisch onderzoek. Ze tonen aan hoe het werk van een kunstenaar beoordeeld werd in een bepaalde tijd. Het werk van Anton Mauve wordt in kunstkritieken genoemd vanaf de jaren 1860. Het gaat dan met name om recensies van de tentoonstellingen die gehouden werden bij kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae in Amsterdam, maar er zijn ook recensies bij van tentoonstellingen in Den Haag en Rotterdam. De negentiende-eeuwse publicaties zijn geschreven door kunstcritici: schrijvers die tijdgenoot waren van Mauve en hem in sommige gevallen zelfs persoonlijk gekend hebben. In latere periodes zijn de schrijvers kunsthistorici: ze schrijven over een tijd die zij zelf niet meegemaakt hebben, waardoor ze verder van hun onderwerp af staan. Daarmee brengen ze een ander perspectief op de betreffende kunst.

Krantenartikelen uit de jaren 1860-1869 laten wisselende kritieken zien over het werk van Mauve. In 1860 wordt er voorzichtig optimistisch over zijn werk geschreven: een 'liggend rund' in een van zijn landschappen ziet er wat 'onnatuurlijk' uit, maar het schilderij bevat desondanks 'vele goede eigenschappen'.⁶⁰ In een recensie van de tentoonstelling van kunstwerken van levende meesters te Den Haag in 1863 wordt zeer lovend over Mauves werk gesproken: men mag hem wel 'in rang bevorderen,' want er zit 'zeer veel verdienstelijks' in zijn schilderij.⁶¹ In 1867 verschijnt een tentoonstellingsrecensie waarin wordt gemeld dat er van Mauve 'meer verlangd' wordt dan wat hij hier laat zien.⁶² Een half jaar later meldt het *Algemeen Handelsblad* dat Mauve 'op talentvolle wijze' voorwaarts schrijdt.⁶³

In 1870 verschijnt er een artikel van Sadi de Gorter in tijdschrift *De Gids* waarin De Gorter vermeldt dat Mauve 'zeer hoogen lof' verdient voor een werk waarop een meisje in een stal twee schapen voert.⁶⁴ De kritieken van de jaren 1870-1879 laten zien dat Mauves werk steeds meer gewaardeerd wordt. In mei 1870 meldt een artikel in het *Algemeen Handelsblad* dat Mauve met zijn

⁶⁰ 'Tentoonstelling van Schilder- en andere Kunstwerken van levende meesters', *Nieuw Amsterdamsch handels- en effectenblad*, 19 november 1860.

⁶¹ 'Tentoonstelling van kunstwerken van levende meesters te 's Gravenhage', *Algemeen Handelsblad*, 11 juni 1863.

⁶² 'Tentoonstelling van schilderijen van levende meesters in Arti et Amicitiae', *Algemeen Handelsblad*, 23 november 1867.

⁶³ 'Tentoonstelling van teekeningen in de zalen van Arti et Amicitiae', *Algemeen Handelsblad*, 8 mei 1868.

⁶⁴ Sadi de Gorter, 'Over de jongste tentoonstelling in Arti et Amicitiae,' *De Gids* (1870), p. 57.

tekening van een stier 'ter dege op den voorgrond [is] gedrongen met een stouten, krachtigen greep, vooral op het kleurgebied.'⁶⁵ In maart 1877 vermeldt dezelfde krant:

'Een winterochtend buiten waarop houthakkers het gevelde hout laden en rustende paarden de vracht zullen voorttrekken, is het onderwerp dat Mauve met groote virtuositeit heeft behandeld. Zoo ooit het grijs op zijne plaats was, dan is het hier op den grauwen wintermorgen. Paarden, lucht en vooral de gevelde boomstammen verdienen groote waardeering.'⁶⁶

Het lijkt erop dat Mauve langzaam zijn artistieke weg vond en dat deze stijgende lijn werd opgemerkt door de kunstcritici. Toch wordt er in 1879 nog een want minder positieve recensie gepubliceerd: een duingezicht bevat een zon met een 'fletse uitwerking' en de grauweheid van het schilderij maakt het eentonig.⁶⁷

In verband met het eerder beschreven verschil tussen het Hollandse en het Franse impressionisme is de volgende vermelding in het *Algemeen Handelsblad* van augustus 1877 interessant: 'Wanneer men van de impressionisten spreekt, denkt een ieder, die deze beweging op kunstgebied volgt, enwillekeurig [sic] aan W. Maris en Mauve. Beiden hebben zich hier dapper geweed.' Het werk van de Haagse kunstenaars wordt dus eind jaren 1870 al in verband gebracht met het impressionisme, en hier kwamen hun schilderijen dus ook impressionistisch over op de recensent. Of dit ook de bedoeling was van de kunstenaars is niet duidelijk. Het is echter niet het enige artikel waaruit blijkt dat Mauve vaak als impressionist werd gezien.

J. Gram, 1881

Kunstkriticus Johan Gram schreef in 1881 een overzichtswerk over de kunstenaars van Pulchri Studio. Hij benoemt hierin iedere kunstenaar apart en bespreekt wat er kenmerkend is aan diens werk, of wat voor persoon de kunstenaar was. Bij Anton Mauve beschrijft hij een aantal van diens landschappen met dieren. Het deel over Mauve loopt over in het deel over de volgende kunstenaars met de zin: 'Nog twee zeer verdienstelijke impressionisten zijn de heeren...'⁶⁸ Hieruit blijkt dat Gram Mauve tot de impressionisten rekent. In de krant *De Maasbode* wordt Mauve in een postuum artikel van 15 februari 1888 een impressionist genoemd, maar in plaats van als compliment werd deze term

⁶⁵ 'Tentoonstelling van Teekeningen van Levende Meesters in Arti et Amicitiae,' *Algemeen Handelsblad*, 4 mei 1870.

⁶⁶ 'Haagse Kroniek,' *Algemeen Handelsblad*, 15 maart 1877.

⁶⁷ 'Tentoonstelling van Schilder- en Kunstwerken te Rotterdam,' *Algemeen Handelsblad*, 27 juni 1879.

⁶⁸ Johan Gram, *Onze Schilders in Pulchri Studio*, Rotterdam 1881, pp. 97-98.

schijnbaar gebruikt om een zwakte in Mauves werk aan te duiden.⁶⁹ Het werd hem verweten 'dat hij vooral de poëzie van dat landschap weergaf.' Hier duikt een andere term op die critici vaak gebruiken om Mauves werk te beschrijven: poëzie. Het verband met poëzie wordt bijvoorbeeld ook gelegd in de *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche courant* van 27 augustus 1888. Als men Mauves werk aanschouwt, krijgt men het gevoel voor het werk van een 'dichter in lijnen en schakeeringen' te staan.⁷⁰ In een andere krant uit datzelfde jaar wordt Mauve zelfs een 'dichter-schilder' genoemd.⁷¹ Schilderes Etha Fles, die naast Mauve woonde in Laren, beschrijft hem ook als een dichter:⁷²

'Zijn talent was lyrisch, hij werd diep getroffen door de zuivere en vredige stemmingen der natuur en zij vonden een antwoord in het diepste van zijn ziel. [Rustige zangers] doen ons gevoelen hoe beurtelings elke snaar van hun diepste wezen trilt; wanneer zij hun innigste zijn verraden, voelen wij ons tegenover hen als tegenover een hartevriend. Zulk een dichter was Anton Mauve.'⁷³

H.L. Berckenhoff, 1890/1917

Kunstkriticus H.L. Berckenhoff schreef in 1890, twee jaar na de dood van Mauve, een publicatie over zijn leven en werken, geïllustreerd met etsen van Mauves schilderijen en tekeningen. Wat voornamelijk interessant is in deze publicatie, is hoe Berckenhoff Mauve plaatst in de artistieke ontwikkelingen van zijn tijd. In de tijd van Mauves leermeester Van Os cijferde men zichzelf in artistieke zin weg, schrijft Berckenhoff: men volgde niet zijn eigen ideeën maar baseerde zich op de achttiende-eeuwse schilders.⁷⁴ De natuur werd bestudeerd, maar kunstenaars hadden te veel schoolse kennis in zich opgenomen om die vrij te kunnen zien. Mauve echter heeft een 'eigen opvatting en gemoedsbevinding' in zijn werk aangebracht. Het kunstwerk ontwikkelde zich onder zijn generatie tot persoonlijke, subjectieve uiting van de kunstenaar in plaats van een objectief stuk schoonheid of kwaliteit. Individualiteit, de hand van de meester die zichtbaar is in zijn werk, werd dus door Berckenhoff op prijs gesteld. Naast de individualiteit die hij waardeerde in het werk van Mauve, beschrijft Berckenhoff het schilderen als iets dat in Mauve leefde en dat hij niet kon onderdrukken. Hij vertelt dat Mauve, toen hij van zijn artsen niet mocht werken omdat hij rust moest nemen, met uitgebrande lucifers zijn manchetten voltekende omdat hij het niet kon laten.⁷⁵ Het beeld dat

⁶⁹ 'Letteren en Kunst', *De Maasbode*, 15 februari 1888, z.p.

⁷⁰ 'Uit de Residentie', *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche courant*, 27 augustus 1888, z.p.

⁷¹ 'Binnenland', *Provinciale Noordbrabantsche en 's Hertogenbossche courant*, 25 februari 1888, z.p.

⁷² Emke Raassen-Kruimel, in De Bodt & Plomp 2009 (zie noot ...), p. 99; [Anoniem], 'Anton Mauve,' *De Huisvriend* (1896), p. 33.

⁷³ *De Huisvriend* 1896 (zie noot 63), p. 33.

⁷⁴ Berckenhoff z.j. [1890] (zie noot 17), pp. 3-4.

⁷⁵ Berckenhoff z.j. [1890] (zie noot 17), p. 10.

hiermee van Mauve wordt geschetst is typisch voor de late negentiende eeuw. Het is het beeld van de getergde kunstenaar, die lijdt onder zijn talent, maar móet schilderen, omdat er iets in hem is dat hem daartoe drijft. Hierin zit het idee verscholen dat iemand als kunstenaar geboren wordt, dat dat in iemands wezen zit, in plaats van dat het is aangeleerd door lessen, technieken, en oefening. De lessen zijn voor een kunstenaar slechts een hulpmiddel om eruit te halen wat eigenlijk ergens al in hem zit. Dit is een modern idee van het denken over kunstenaars en het ontstaan van kunst. Het maken van kunst is meer dan een ambacht: het zijn van een kunstenaar zit in iemands wezen. Later schrijft Berckenhoff hier nog wat nadrukkelijker over:

‘Men kan de mensch niet scheiden van zijn werk, als dat werk met al de zenuwen en spieren wortelt in zijn temperament. Zoo zal ik voortgaan te spreken over den persoon van Mauve, omdat zijne kunst de zuivere afspiegeling is van zijn wezen.’ [...] ‘Ook in zoover past Mauve volkomen in het kader der moderne kunst, dat hij onder den invloed stond van de overprikkelde richting van zijn tijd, die geen vrede vindt in de koestering van een nauwe begrensde, schier tastbaar ideaal, maar zich zelf verteert in een aanhoudend streven naar hooger.’⁷⁶

In een andere publicatie uit 1917 gebruikt Berckenhoff een opvallende woordkeuze wanneer hij het heeft over het doek *Drinkende Paarden*, ca. 1870 (afb. 15). Hij ziet namelijk in dit doek ‘iets symbolieks in de ondergaande zon (...).’⁷⁷ Hier komt een andere interpretatie van Mauves werk aan het licht, namelijk die van de symboliek.



Afb. 15. Anton Mauve, *Drinkende paarden*, ca. 1870, olieverf op doek, 31.5 x 51.7 cm, Rijksmuseum Twenthe.

⁷⁶ Berckenhoff z.j. [1890] (zie noot 17), p. 11.

⁷⁷ Berckenhoff 1917, via De Bodt 1997 (zie noot 5), p. 40.

A.C. Loffelt, 1895/1899

Anton Loffelt, die Mauve persoonlijk gekend heeft, schijnt Berckenhoffs mening te delen dat Mauves kunstenaarschap iets aangeborens was.⁷⁸ In een editie van tijdschrift *Elsevier* uit 1895 schrijft Loffelt dat Mauves talent op de tekenschool niet tot bloei kon komen: 'dat droog en correct lijntjes zetten en zielloos afbeelden van de dingen, ter verkrijging van een acte' waren 'een zeer bitteren pil' voor 'den dichterlijk aangelegden jongen.' Mauve had dus een bepaalde aanleg die zich niet leende voor de technisch correcte oefeningen van de tekenschool. In *Het Schildersboek*, een publicatie uit 1899



Afb. 16. Anton Mauve, *Bomschuit op het strand*, 1882, olieverf op doek, 115 x 172 cm, Gemeentemuseum Den Haag.

over Nederlandse negentiende-eeuwse schilders, schrijft Loffelt: '[Anton Mauve] hield van een zeker teeder humoristisch impressionisme, dat tot bijna aan het einde zijner kunstenaarsloopbaan een kernschetsende trek in zijn werken zou blijven.'⁷⁹ Hij ziet dus een impressionistische slag in Mauves werk, wat blijkend uit de tentoonstellingsrecensies ook door anderen gezien werd. In hetzelfde stuk beschrijft Loffelt een schilderij van Mauve waarop paarden te zien zijn die een vaartuig voortslepen

⁷⁸ A.C. Loffelt, 'Anton Mauve 1838-1888', *Elsevier Geïllustreerd Maandtijdschrift* 9 (1895), p. 580.

⁷⁹ A.C. Loffelt, 'Anton Mauve', in Max Rooses (red.), *Het Schildersboek. Nederlandsche schilders der negentiende eeuw in monographieën door tijdgenoten*, Antwerpen 1899, p. 3.

over het strand. Er zijn meerdere versies overgeleverd van deze voorstelling, waarvan een uit 1882 zich in het Gemeentemuseum in Den Haag bevindt (afb. 16). Loffelt beschrijft het werk als volgt:

‘Van aangrijpende melancholie zijn de groepen magere paarden, wier levenslot is de zware pinken over het strand te trekken. Wat zien de arme dieren er zwak en afgejakkerd uit, zoals ze daar een oogenblik soezend met neervallend hoofd staan uit te rusten, totdat de zweep, de toom en het helsch geschreeuw der visschers ze weer tot krachtsinspanning boven hun macht zullen doemen.’⁸⁰

Mauve heeft het sentiment volgens Loffelt misschien wat overdreven, maar het is de overdrijving van een dichterlijke kunstenaar. De paarden wekken geen weerzin op, maar als dierenvriend zou je wel ‘er bij willen schreien’ en graag de arme dieren willen kopen ‘en met haver en een behoorlijke stalling te goed doen.’ Loffelt heeft het dus voornamelijk over het gevoel dat het leed van de paarden oproept bij hem als beschouwer van het werk.

3.2 Twintigste eeuw

H. P. Bremmer, 1910

De eerste aflevering van de serie *Moderne Kunstwerken* uit 1910 behandelde het werk van Anton Mauve. Het stuk werd geschreven door H.P. Bremmer, die kunstcriticus en zelf ook schilder was.⁸¹ Hij gaat in dit artikel uitvoerig in op acht verschillende tekeningen van Mauve. Hij benadrukt de eenvoud van de tekeningen en hoe ze desondanks heel effectief zijn.⁸² De eerste tekening die Bremmer behandelt, is er een van een paardenhoofdstel. Het lijkt op het eerste gezicht een weinig zeggende studie, maar Bremmer meent als het ware het karakter van Mauve in dit werk te kunnen lezen.

‘Maar dit is echt, en het eerst ontkiemend voelen van een schilder, die later groot werd, en die met zekere schuchterheid zich klaarheid zoekt te verschaffen om wat hem aan de werkelijkheid van zoo’n geval bezighoudt. Is dat wonder genoeg? Ik zou het wel meenen, juist omdat wij hierin nog eens dat voelen meeleven, wat zoo’n jong kunstenaar gehanteerd heeft; omdat wij er nog eens de stille ingetogenheid in zien, waarmee hij dat alles geeft, en den eenvoud van zijn studieuze overgave aan de dingen, wat alles wijst op eigenschappen, die U in een mensch lief kunnen zijn.’

⁸⁰ Loffelt, in Rooses (red.) 1899 (zie noot 73), p. 16.

⁸¹ ‘Hendrikus Petrus Bremmer’, RKD, via < <https://rkd.nl/explore/artists/12346> > (17 juli 2017).

⁸² H.P. Bremmer (red.), ‘A. Mauve’, *Moderne Kunstwerken* (1) Amsterdam 1910, z.p. [1].

In een schets met herder en schapen ziet hij ‘een eenvoudige grootheid’ in de manier waarop Mauve de voorgrond weergeeft. Het idee van eenvoud komt vaker terug in zijn betoog, en Bremmer ziet de eenvoud van Mauves werken als iets positiefs. De zesde tekening die wordt genoemd is een schets waarop een herder en schapen te zien zijn. De schapen lijken volgens Bremmer in eerste instantie meer op ‘gletsjer-steenen’.⁸³ Het is volgens hem dan ook geen hoge kunst. Ondanks dit feit wil hij het werkje toch verdedigen, op basis van het feit dat hij eerbied koestert voor alles wat ‘echt is en zuiver’. Er zit dus voor hem iets echts in het werk van Mauve wat het de moeite waard maakt om het te bekijken en te bespreken, ook al is het misschien geen vorm van hoge kunst. In het laatste deel van het artikel legt Bremmer het verband tussen Mauve en de impressionisten. Volgens hem zien ze beide niet de wereld zoals die is, maar hun eigen ‘aandoening’ ervan, en dat is waarom het werk de beschouwer weet te raken.⁸⁴ Door Bremmer wordt de overeenkomst tussen Mauves werk en het impressionisme dus opgevat als een manier van kijken.

W. Steenhoff, 1910

Willem Steenhoff werd in 1905 onderdirecteur van het Rijksmuseum te Amsterdam.⁸⁵

In 1910 publiceerde tijdschrift *Elsevier* een artikel van Steenhoff over de collectie Drucker in het Rijksmuseum.⁸⁶

Deze collectie bevatte een aantal werken van Mauve die door Steenhoff in dit artikel besproken worden.

Romantisch, stemming, en

poëtisch zijn woorden die door Steenhoff gebruikt worden om Mauves werk te omschrijven. Met ‘romantisch’ bedoelt Steenhoff in relatie tot Mauves werk ‘verdichtend, anecdotisch’. Bovendien



Afb. 17. Anton Mauve, *Heide bij Laren*, 1887, olieverf op doek, 77 x 104 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

⁸³ Bremmer 1910 (zie noot 76), z.p. [6].

⁸⁴ Bremmer 1910 (zie noot 76), z.p. [9].

⁸⁵ ‘Wilhelmus Johannes Steenhoff’, RKD, via < <https://rkd.nl/explore/artists/206070> > (17 juli 2017).

⁸⁶ W. Steenhoff, ‘De Collectie Drucker in het Rijksmuseum’, *Elsevier Geïllustreerd Maandtijdschrift* 2 (1910), pp. 361 – 374.

heeft Mauves landschap volgens Steenhoff een 'poëtische strekking.' Hier komt dus ook weer het verband tussen schilderkunst en poëzie terug. Mauves werk bevat een 'verhalende tendenz'.

M. Eisler, 1913

Kunsthistoricus Max Eisler publiceerde drie jaar na Steenhoff een artikel over de collectie Drucker. Als hij over het werk van Mauve schrijft, legt hij de nadruk op emoties: droefgeestig, triestheid en zwaarmoedig zijn woorden die in zijn stuk voorkomen. Hij heeft het bijvoorbeeld over de 'triestheid der duinen' in de



Afb. 18. Anton Mauve, *Het Moeras*, ca. 1885-1888, olieverf op doek, 60 x 90 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Heide bij Laren uit 1887 (afb. 17).⁸⁷ Mauve wilde volgens Eisler in dit werk 'klaarheid en soberheid' tonen.⁸⁸ Vervolgens gaat hij verder over *Het Moeras* (afb. 18). Dit werk toont volgens Eisler een 'zwaarmoedige gemoedsstemming'. Het schilderij heeft een 'droefgeestige stemming'.⁸⁹ Al met al verbindt Eisler veel zwaarmoedige gevoelens aan de schilderijen van Mauve, veel meer dan in eerdere publicaties.

G. H. Marius, 1920

Kunstcriticus G.H. Marius bracht in 1920 een overzichtswerk uit over de Hollandse schilderkunst van de negentiende eeuw. Zij behandelt hierin de ontwikkelingsgeschiedenis van de negentiende-eeuwse schilderkunst vanaf het einde van de achttiende eeuw. Het werk van Mauve noemt ze 'zoo intiem, zoo onnoemelijk eenvoudig'.⁹⁰ Hier komt weer idee van 'eenvoud' voorbij, zoals ook al eerder genoemd in de publicatie van Bremmer uit 1910. Marius heeft het in deze context over Mauves genrestukken. Als beste voorbeeld van Mauves eenvoud noemt ze een van zijn aquarellen, waarop een vrouw te zien is die met wasgoed bezig is.

⁸⁷ M. Eisler, 'De Collectie Drucker in het Rijksmuseum', *Elsevier Geïllustreerd Maandschrift* 2 (1913), p. 410.

⁸⁸ Eisler 1913 (zie noot 92), p. 409.

⁸⁹ Eisler 1913 (zie noot 92), p. 411.

⁹⁰ Marius 1920 (zie noot 20), p. 157.

‘Van dit tot zijn eigen maken van een eenvoudig gegeven is een der treffendste voorbeelden een vrouwtje, dat op het duim met waschgoed bezig is, een kleine waterverteekening uit den tijd, door de schilders als de mooiste periode van dezen schilder beschouwd, toen Mauve een zomratelier in de Dekkersduinen had (...).’⁹¹

De laatste jaren ging het volgens Marius wat minder goed met de kwaliteit van het werk van Mauve. Vergeleken met het werk van zijn collega-schilders noemt Marius het werk uit zijn Larense periode ‘nog al eens droog en kleurloos’.⁹² Marius zag er zelfs een bepaalde vermoeidheid in. In Mauves eerdere werk zat juist wel de ‘kracht van kleur.’

H. P. Baard, 1947

In de *Palet*-serie werd in 1947 een aflevering uitgegeven over Anton Mauve, geschreven door kunsthistoricus H. P. Baard, die vanaf 1946 directeur van het Frans Hals Museum was.⁹³ Het eerste wat opvalt aan dit stuk, is dat Baard Anton Mauve tot de impressionisten rekent. Tegelijkertijd noemt hij de verschillen van Mauves werk met dat van de impressionisten. Mauves werk is volgens Baard ‘meer beschouwelijk van karakter en bekorend door stiller schoonheid’.⁹⁴ Baard beschrijft hoe schilders in de negentiende eeuw ontgroeiden aan de sfeer van de romantici. De moderne schilders vonden hun ideaal in deze scheppingen, maar vooral in de meesters van Barbizon. ‘Inhoud en onderwerp werden ondergeschikt aan het doel, het doel zelf was de natuur zoals deze zich in toon en stemming voor hun verrukte oogen openbaarde.’⁹⁵ Baard spreekt hier ook weer van een stemming die kan worden opgedaan uit de natuur.

Baard noemt, net als Berckenhoff in zijn publicatie uit 1890, de twijfelachtige status van Mauves meer genrestuk-achtige werken. Baard maakt niet de vergelijking met het ‘prentje’, maar met het ‘romannetje.’ Wie slechts ‘lieve en vredige tafereeltjes’ in deze werken van Mauve ziet, begrijpt ze volgens Baard niet goed.⁹⁶ Het doel van Mauve was boven alles om de stemming en de karakteristiek van de dingen die hij zag op het doek vast te leggen. Het detail werd ondergeschikt aan de weergave van de stemming in het werk:

⁹¹ Marius 1920 (zie noot 20), p. 158.

⁹² Marius 1920 (zie noot x), p. 159.

⁹³ ‘Henricus Petrus Baard’, RKD, via < <https://rkd.nl/explore/artists/439620> > (16 juli 2017).

⁹⁴ H.P. Baard. ‘Anton Mauve’, *Palet*-serie, Amsterdam 1947, p. 1.

⁹⁵ Baard 1947 (zie noot 75), p. 1.

⁹⁶ Baard 1947 (zie noot 75), pp. 2-3.

“Dat het detail ter wille van de stemmingsweergave aan het geheel ondergeschikt, daarin zelfs opgelost mocht worden, dat zou eerst door de generatie der Haagsche School worden erkend en toegepast.”⁹⁷

Hier wordt het begrip ‘stemming’ weer gebruikt. Het was Mauves doel om in zijn werken stemming weer te geven. Met het verlies van detail bedoelt Baard het feit dat in de impressionistische schilderkunst weinig details te zien zijn. Wie dicht op het schilderij gaat staan, zal niet kunnen zien wat het moet voorstellen. Pas met wat afstand wordt duidelijk wat er op het doek wordt weergegeven. Dit heeft alles te maken met de typische, losse penseelvoering in de moderne kunststromingen.

Ondanks het feit dat Mauve in aanraking kwam met het werk van de kunstenaars van de School van Barbizon, bleef volgens Baard de invloed van de Franse schilderkunst op Mauves werk beperkt. Dit kwam doordat Mauve het ‘Hollandsche karakter’ van zijn werk wilde behouden. Wat hij overnam van buitenlandse invloeden, waren ‘bepaalde opvattingen omtrent techniek of kleurverhouding.’⁹⁸ Verder schrijft Baard ook nog over de stemming, en in het bijzonder over de emoties die Mauves werk oproept: ‘De wereld van Mauve heeft een gansch eigen „klimaat”. Al zijn de onderwerpen zelden somber van aard, toch speuren we in zijn vertolkingen veelal een eenigszins weemoedigen inslag.’⁹⁹ In het oeuvre van Mauve komt dus volgens Baard overwegend een beeld van somberheid naar voren. Baard maakt de vergelijking tussen deze weemoedige werken en Mauves eigen gemoedstoestand: ‘Zelden zocht Mauve het warme effect der zon; bijna steeds gaat deze schuil achter wolkenluiers, evenals zijn geest helaas zoo dikwijls gevangen bleef in een floers van melancholie.’ Hij schrijft echter niet expliciet iets over het idee dat Mauves gemoedstoestand in zijn werken te zien zou kunnen zijn. De vergelijking maakt echter wel dat men aan Mauves bewolkte werken een bepaald gevoel gaat koppelen. Over Mauves genrestukken met figuren schrijft Baard dat in zijn figuurstudies ook het stemmingsbeeld domineert. De figuur wordt zelfs in het stemmingsbeeld opgenomen.

In *Het Moeras* van ca. 1885-1888 ziet Baard een grootsheid en een verlatenheid (zie afb. 15). Volgens Baard verbeeldt het werk eenzaamheid.

“Bij het dwalen over die eindeloze vlakten nam zijn werk somtijds een grootheid aan die we voordien nog niet zagen. In een van de schoonste scheppingen uit zijn laatste periode, „Het Moeras”, heeft hij de verlatenheid in haar indrukwekkendsten vorm gegeven. Dit landschap,

⁹⁷ Baard 1947 (zie noot 75), p. 8.

⁹⁸ Baard 1947 (zie noot 75), p. 22.

⁹⁹ Baard 1947 (zie noot 75), p. 23.

niets anders verbeeldende dan vereenzelving van eigen eenzaamheid met de verlatenheid der natuur, schijnt in lyrischen vorm uit te drukken wat eenige jaren later Van Gogh uitkreet in zijn expressionistisch „Korenveld met kraaien”, in wanhoop geschilderd, kort voor zijn tragische dood.”¹⁰⁰

Hier wordt dus sterk een emotie aan het schilderij gekoppeld, en ook Mauves eigen gemoedstoestand wordt erbij betrokken. Mauve heeft zijn ‘eigen eenzaamheid’ hier laten weerspiegelen in de natuur.

E.P. Engel, 1967

E.P. Engel analyseert in zijn proefschrift uit 1967 het werk van Mauve in de context van de negentiende-eeuwse schilderkunst.¹⁰¹ Daarom heeft hij voor dit onderzoek niet de literatuur, maar Mauves schilderijen als uitgangspunt genomen. Zo schrijft Engel bijvoorbeeld over het schilderij dat Mauve rond 1856-1857 maakte van het atelier van zijn leermeester Pieter Frederik van Os dat er een



Afb. 19. Anton Mauve, *Het atelier van de schilder Pieter Frederik van Os*, ca. 1856-1857, olieverf op papier op doek, 49 x 61 cm, Rijksmuseum Amsterdam.

‘classicistische opvatting’ aan ten grondslag ligt, maar het sterke lichtcontrast doet juist weer romantisch aan (afb. 19).¹⁰² Engel past dus kunsthistorische termen toe op het werk van Mauve om zijn stijl te duiden, en daarmee te verklaren waar die vandaan komt en hoe die zich ontwikkeld heeft. Daarnaast vergelijkt Engel het werk van Mauve met dat van de oude Hollandse meesters.

Elementen uit *Een weide met vee* uit 1857, zoals de plaatsing van de horizon, doen denken aan het werk

van Albert Cuyp en Paulus Potter (afb. 20).¹⁰³ Met dit soort vergelijkingen weet Engel het werk van Mauve effectief te kaderen in de Hollandse kunsthistorie. Als Engel het over het realisme in het werk

¹⁰⁰ Baard 1947 (zie noot 75), p. 46.

¹⁰¹ E.P. Engel, *Anton Mauve 1838-1888. Bronnenverkenning en analyse van zijn oeuvre*, [proefschrift] Utrecht 1967, p. 1.

¹⁰² Engel 1967 (zie noot ...), p. 11.

¹⁰³ Engel 1967 (zie noot ...), p. 13.

van de Haagse School heeft, beargumenteert hij dan ook dat dit realisme geïnspireerd is door het werk van de oude meesters. Het was volgens Engel niet zo zeer de bedoeling van de Haagse kunstenaars om realistisch werk te maken, maar het kwam er wel zo uit te zien omdat ze zich door realistische werken lieten inspireren. Engel noemt de werken van Mauve meerdere malen ‘stemmingsbeelden,’ bijvoorbeeld als het over zijn *Drinkende Paarden* uit ca. 1870 gaat (zie afb. 15).¹⁰⁴ Het onderwerp van een schilderij was voor Mauve ondergeschikt aan dat wat het moest

overbrengen: ‘Het motief diende dus niet zo maar een picturale weergave te zijn, maar een poëtische uitbeelding van een bepaalde stemming of gevoel.’¹⁰⁵ Ook blijkt uit dit citaat dat Engel het verband tussen Mauves werk en poëzie legt zoals dat ook al eerder door



Afb. 20. Anton Mauve, *Weide met vee*, 1857, bruine inkt, groene waterverf en potlood op papier, Centraal Museum Utrecht.

kunstkritici werd gedaan. Ten slotte deelt Engel in zijn

proefschrift het werk van Mauve in vier periodes in van elk ruwweg tien jaar. De eerste periode, die hij als Vormingsperiode aanduidt, loopt van 1838 tot 1858 en beslaat dus 20 jaar. De tweede periode is de Oosterbeekse periode, van 1858 tot 1868, waarin Mauve veel bezoeken bracht aan Oosterbeek om daar te schilderen. Hierop volgt de Haagse Periode (1868-1878) waarin Mauve actief was in Den Haag, en de laatste periode is de Larense, van 1878 tot 1888.

J. de Gruyter, 1969

Dr. Jos de Gruyter schreef twee boeken over de kunstenaars van de Haagse School, waarbij in het tweede deel Anton Mauve aan bod komt. Zoals Engel schreef dat voor Mauve het onderwerp van zijn werk ondergeschikt was aan de uitbeelding van stemming, is volgens De Gruyter het werk van Mauve niet te herkennen aan het onderwerp, maar wel aan zijn ‘stemming en stijl.’¹⁰⁶ Volgens De Gruyter was Mauve niet romantisch. Hij benadrukt vooral het gevoel dat uit Mauves werken spreekt. Over Mauves aquarel *Boerin met koeien* van rond 1879 schrijft hij bijvoorbeeld: ‘Een maximum van atmosferische expressiviteit is hierin bereikt. Het totale beeld is zo doordrenkt van vocht en regen,

¹⁰⁴ Engel 1967 (zie noot ...), p. 51.

¹⁰⁵ Engel 1967 (zie noot ...), p. 52.

¹⁰⁶ Jos de Gruyter, *De Haagse School*, dl. 2, Rotterdam 1969, p. 61.

dat men er natte voeten van krijgt als men er lang naar kijkt' (afb. 21).¹⁰⁷ Dit gaat over het gevoel dat het werk bij de beschouwer oproept.



Afb. 21. Anton Mauve, *Een boerin met koeien op een landweg in de regen*, 1848-1888, krijt en waterverf op papier, 35.5 x 55.5 cm, Rijksmuseum Amsterdam.

Waar Engel in zijn boek vier periodes onderscheidde in het oeuvre van Anton Mauve, kiest De Gruyter voor drie hoofdfasen waarvan de Laat-Oosterbeekse en Haagse jaren het midden vormen.

‘Hollandse meesters’: tentoonstelling Den Haag 1983

De tot nu toe besproken publicaties waren monografieën, overzichtspublicaties of tijdschriftartikelen. Het volgende werk dat wordt besproken is een catalogus die is uitgebracht bij de tentoonstelling *De Haagse School. Hollandse meesters van de 19^e eeuw* in 1983. De tentoonstelling was op drie locaties in Europa te zien: in het Gemeentemuseum Den Haag, in de Galeries Nationales du Grand Palais in Parijs, en bij de Royal Academy of Arts in Londen.

De term ‘Hollandse meesters’ in de titel van de tentoonstelling verwijst naar de zeventiende-eeuwse Hollandse meesters van de schilderkunst. Dit komt logisch voort uit wat al eerder in dit onderzoek aan de orde is gekomen, namelijk de invloed van de zeventiende-eeuwse landschapsschilderkunst op de Haagse School-schilders. De kunst van de Gouden Eeuw zou zelfs als

¹⁰⁷ De Gruyter 1969 (zie noot 106), p. 65.

de Haagse School zijn herboren.¹⁰⁸ De Haagse School laat een combinatie van realistische en impressionistische elementen zien met de 'Romantiek als onderstroom'.¹⁰⁹

In het catalogus-gedeelte van de publicatie staat een stukje over Mauves werk *Een Hollandse weg*. Daar wordt het volgende over geschreven: 'Dit kleine schilderij van een vlakke Hollandse weg, nagenoeg symmetrisch van opbouw en bijna naakt in de spaarzaamheid aan motieven, is een briljant voorbeeld van Mauves vermogen vanuit de grijze toets alléén een sfeer van desolaatheid op te roepen.'¹¹⁰ Ook hier wordt weer die effectieve eenvoud die Mauve zo goed beheerste aangehaald, dit keer genoemd als 'spaarzaamheid aan motieven'. Daarnaast wordt ook de grijze toon van zijn werk genoemd.

Bij *Schovenbindsters* wordt een interessant punt gemaakt over het verschil tussen Romantische en realistische schilderkunst.

'Waar de Romantiek de menselijke aanwezigheid in het landschap beleefd wordt vanuit het standpunt van de beschouwer (Caspar David Friedrich) of juist diens nietigheid ten opzichte van de natuurkrachten geaccentueerd wordt (Turner), gaat het de realistische kunstenaar om de verbondenheid van mens en aarde. Dit een-zijn met hun omgeving menen de realisten nog slechts te kunnen vinden bij boeren en vissers, die hun bestaan in een dagelijks gevecht aan de aarde zelf moeten ontworstelen. In deze visie ontleen zij aan die strijd ook een eigen waardigheid. In Mauves werk krijgt de versmelting van figuur en landschap ook op het schilderkunstige vlak zijn beslag.'¹¹¹

De Hollandse impressionistische schilderkunst is dus op dit punt verschillend van de Romantiek. Beide artistieke stromingen maken gebruik van de figuur, maar ze doen dit op een verschillende manier. In Mauves werk is er sprake van de realistische visie, waarbij het draait om de eenheid van de figuur met de aarde. Het volgende wordt geschreven over *Het Moeras*, en over wat dit werk uitdrukt (zie afb. 15):

'Menige beschouwer van dit desolate schilderij werd al geïntrigeerd door de treffende gelijkenis die dit werk verbindt met het vijf jaar later geschilderde *Korenveld met kraaien* van Vincent van Gogh. Beide werken staan in de noordelijke traditie van het landschap, waarin aan de natuur een spirituele betekenis wordt verleend die vroeger was voorbehouden aan de

¹⁰⁸ De Leeuw e.a. (red.) 1983 (zie noot 24), p. 13.

¹⁰⁹ De Leeuw e.a. (red.) 1983 (zie noot 24), p. 15.

¹¹⁰ De Leeuw e.a. (red.) 1983 (zie noot 24), p. 240.

¹¹¹ De Leeuw (red.) 1983 (zie noot x), p. 251.

religieuze schilderkunst en waarbij het meditatieve karakter wordt bepaalde door ongewone uitgestrektheid en stilte. [...] In het afzien van iedere poging tot 'motief' staat *Het Moeras* niet alleen als een uitzondering binnen Mauves eigen oeuvre, maar ook temidden [sic] van het overige werk van de Haagse School. In een aantal voortekeningen ontbreken ook de vogels. Slechts het silhouet van een kerktoeren onderbreekt de horizon.¹¹²

Het schilderij wordt in een traditie geplaatst van landschappen waarin de natuur een spirituele betekenis heeft. Hier lijkt dan weer weinig verband te bestaan met het eerdergenoemde realisme van het andere schilderij. Spiritualiteit is juist een thema dat sterk verbonden is met de Romantiek.

G. P. Weisberg, 1992

Kunsthistoricus Gabriël Weisberg behandelt in zijn boek over het naturalisme in de Europese kunst van de negentiende eeuw onder andere het Nederlandse en Belgische naturalisme.¹¹³ Weisberg focust zich in deze publicatie op de genreschilderkunst. Hij ziet in de schilderkunst van de Haagse School in deze periode donkere en stugge scènes. Hij benoemt daarbij ook hun grijze tonaliteit, die volgens hem een symbolische betekenis had. Het grijs stond symbool voor het zware leven dat de arme landbouwers leidden die in deze schilderijen werd afgebeeld.

Het werk van Mauve dat Weisberg noemt om zijn argumenten te ondersteunen, is *Schape scheren*, een ongedateerde aquarel (afb. 22). Hij ziet hierin de invloed van de Barbizon-kunstenaars Millet



Afb. 22. Anton Mauve, *Schape scheren*, z.j., aquarel, 45.7 x 36.8 cm, Rijksmuseum Amsterdam.

en Charles Jacque. Mauves werk is echter minder goed, omdat het beeld dat hij brengt van het verleden te veel geromantiseerd is. In deze context bedoelt Weisberg met 'geromantiseerd' dat Mauve niet de harde werkelijkheid weergeeft zoals die er voor de boeren uitzag, maar eerder een soort geïdealiseerd plaatje. Mauve werkte dan ook in een oudere traditie: hij past volgens Weisberg niet in de moderne naturalistische stroming.

¹¹² De Leeuw (red.) 1983 (zie noot x), p. 252.

¹¹³ Gabriel P. Weisberg, *Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse in European Art 1860 – 1905*, New York 1992, p. 210.

S. De Bodt, 1997

In deze uitgave van *Openbaar Kunstbezit* wordt door kunsthistoricus Saskia de Bodt het werk van Anton Mauve behandeld. Ze schrijft het volgende over zijn doek *Drinkende paarden* uit 1871 dat het een bepaalde 'verstilling' en 'dromerigheid' toont (zie afb. 17).¹¹⁴ Dit werk zou ook het eerste van Mauve zijn dat een 'zilveren toon' laat zien.¹¹⁵ *Drinkende paarden* is daarmee dus een belangrijk werk in Mauves oeuvre. Een ander werk dat hier wordt genoemd, is *Duinlandschap met schapen* uit 1874 (afb. 23). Hierover schrijft De Bodt:

'Zijn werk wordt een tijdloos stemmingsbeeld, krijgt een algemeen beschouwend karakter, maar is nooit zomaar generaliserend; de afzonderlijke elementen blijven getypeerd. Men krijgt de natuur en het landschap, het hele menselijke bestaan voorgeschoteld met alle melancholie en onvermijdelijkheid van dien.'¹¹⁶

Het woord 'melancholie' valt, wat ook al eerder door andere auteurs is gebruikt. Ook wordt hier weer door een auteur de stemming in Mauves werk genoemd. Voor Weisberg was Mauves genrestuk op een bepaalde manier juist te dromerig, te ver verwijderd van de realiteit, waardoor het niet werkte. Bij dit schilderij is de balans juist wel goed, en wordt de stemming overgebracht bij de beschouwer.

Volgens De Bodt geeft hij in zijn studies naar de natuur heel treffend een 'persoonlijk beeld van een bepaald moment en een bepaalde stemming in de natuur' weer.¹¹⁷ Mauves doelstelling was het liefdevol weergeven van de natuur.¹¹⁸



Afb. 23. Anton Mauve, *Duinlandschap met schapen*, 1874, olieverf op doek, 38 x 63 cm, Dordrechts Museum, Dordrecht.

¹¹⁴ De Bodt 1997 (zie noot 6), p. 41.

¹¹⁵ De Bodt en Plomp (red.) 2009 (zie noot 5), p. 61.

¹¹⁶ De Bodt 1997 (zie noot 6), p. 41.

¹¹⁷ De Bodt 1997 (zie noot 6), p. 43.

¹¹⁸ De Bodt 1997 (zie noot 6), p. 15.

‘Wanneer het over de natuur gaat komen zowel bij Mauve als bij Bilders telkens nostalgische gevoelens boven. [...] En als ze er wel middenin staan, het weer ook nog meezit en er dus geen enkel beletsel is om hard te studeren, worden ze hevig melancholiek bij de gedachte dat ze al hun grootse gevoelens niet in beelden kunnen omzetten. Dat is een essentieel probleem voor alle schilders van hun generatie, omdat ze nu eenmaal de natuur niet louter wilden kopiëren. Het maakt dat er in hun landschappen altijd een zweem van weemoed zit. Dat romantische element zien we ook in het werk van de schilders van Barbizon, hun grote voorgangers.’¹¹⁹

Hierin wordt weer een verband gelegd met de romantische kunst.

3.3 Eenentwintigste eeuw

‘Der weite Blick’: tentoonstellingscatalogus München 2008

Der weite Blick. Landschaften der Haager Schule aus dem Rijksmuseum is een catalogus over de landschappen van de Haagse School. De publicatie is uitgebracht in samenwerking tussen het Rijksmuseum en de Beierse staatsverzameling, voor een tentoonstelling van Haagse School-landschappen uit de collectie van het Rijksmuseum in de Nieuwe Pinakothek in München.¹²⁰ In dit hoofdstuk stelt Jenny Reynaerts, conservator bij het Rijksmuseum, de vraag wat voor Nederland de beschouwer tegemoet treedt in de landschappen van de Haagse School-kunstenaars. Reynaerts neemt stellig afstand van het idee van een verband tussen de Haagse School-kunstenaars en het romantische landschap:

“Die Künstler der Haager Schule können nicht als Romantiker bezeichnet werden – sie malten keine Ruinen oder historisierten Landschaften. Stattdessen entschieden sie sich für eine Natur, die um 1860 noch nicht als ein geeigneter Gegenstand für die Malerei angesehen wurde. Zudem war die Art ihrer Wiedergabe vollkommen anders als in der Romantik. Den Malern der Haager Schule ging es nicht um die Abbildung einer malerischen, idealisierten Landschaft als Dekor, sondern um eine intime Wiedergabe der Natur.”¹²¹

Wat Reynaerts hier zegt is dat de schilders van de Haagse School geen romantische kunstenaars zijn. Ze schilderden niet de typische romantische onderwerpen zoals ruïnes en historische landschappen.

¹¹⁹ De Bodt 1997 (zie noot 6), pp. 33-34.

¹²⁰ Jenny Reynaerts, in Reynaerts (red.) 2008 (zie noot 7), p. 39.

¹²¹ Jenny Reynaerts, in Reynaerts (red.) 2008 (zie noot 7), p. 49.

De werken van de Haagse kunstenaars zijn intieme weergaven van de natuur. In essentie zijn hun werken dus niet groots, zoals bij de romantici, maar intiem, oftewel klein. In het werk van Mauve is echter wel een soort romantische inslag te zien. Die bestaat uit de emotie, de melancholie, de natuur die overweldigend is. Dat is van de romantiek overgenomen; de ervaring van het sublieme (hoewel het in de romantische schilderkunst het 'sublieme' vaak God is geloof ik). Bovendien zijn de Haagse School-kunstenaars zwaar geïnspireerd door de Barbizon-kunstenaars, en dat waren romantici. Er is dus wel degelijk een verband tussen de twee kunststromingen. In ieder geval is het interessant om te zien hoe de Haagse School-schilders omgaan met hun inspiratiebron.

Hoewel er wel mensen zoals boeren of vissers in de landschappen van de Haagse School te zien zijn, zit er weinig bedrijvigheid in. 'Die Menschen gehen in der Landschaft auf, sie sind regungslos oder bewegen sich im natürlichen Rhythmus des Meeres, der Treidelkähne oder einer Schafherde.'¹²² De mensen gaan als het ware in het landschap op. Het verbeelden van de bewoners en bewerkers van het platteland was niet nieuw in de Hollandse schilderkunst. Wat vernieuwend was aan het werk van de Haagse School, was dat de kunstenaars het anekdotische karakter ervan verwijderden. Het is bij hun dus niet slechts een verhaaltje meer, maar meer een naturalistische weergave. Zeker als we kijken naar het werk van Mauve zien we regelmatig taferelen, vooral de genrestukken, waarin je een intieme blik krijgt op het leven van de arme bevolking op het platteland. Met name de interieurstukken geven een blik op het privéleven, zoals het al eerder genoemde *Larens binnenhuis* (zie afb. 12).

De Bodt en Plomp (red.), 2009

Anton Mauve 1838-1888 is de catalogus van een tentoonstelling in museum Singer Laren en in het Teylers Museum in 2008. Hier wordt vermeld dat Mauves doel met zijn kunst was om zijn 'persoonlijke gevoelens en stemming' over te brengen op de beschouwer. '[De kunst van Mauve en zijn vrienden] evolueerde tot een romantisch realisme en zelfs tot een (gematigd) impressionisme, naarmate hun toets lossier werd.'¹²³ Hier wordt het verband met het impressionisme weer aangehaald, in combinatie met een van zijn belangrijkste kenmerken, namelijk de losse penseelvoering. Daarnaast is ook het begrip 'romantisch realisme' belangrijk in dit citaat. Hier komen we later nog op terug, bij de behandeling van de catalogus onder redactie van Jenny Reynaerts uit 2008.

¹²² Jenny Reynaerts, in Reynaerts (red.) 2008 (zie noot 7), p. 57.

¹²³ De Bodt en Plomp (red.) 2009 (zie noot 5), p. 8.

De catalogus van De Bodt en Plomp bevat een interessant artikel waarin door Ineke de Jongden Hartog voorgesteld wordt dat Mauves werk geïnterpreteerd zou kunnen worden op basis van zijn jeugd in een protestants gezin.

‘Ook al verliet Mauve op latere leeftijd de kerk, zijn doopsgezinde opvoeding lijkt zijn sporen getrokken te hebben. Ten diepste gaat het om de visie op het leven die hij meekreeg. Die bepaalde de wijze waarop hij naar de zich omringende werkelijkheid keek. Begrippen als eenvoud, onopgesmuktheid, eenheid en nederigheid typeren niet alleen het werk van Mauve. Ze typeren ook zijn religieuze achtergrond. Terecht mag daarom de vraag gesteld worden of Anton Mauve de schilder van het ‘onnoemelijk eenvoudige’ had kunnen worden zonder dat hij de zoon was van een doopsgezinde dominee.’¹²⁴

Het begrip ‘eenvoud’ komt weer terug, zoals we dat al eerder zagen bij Berckenhoff en Bremmer. In dit geval wordt het echter gekoppeld aan het protestantse milieu waar Mauve in opgroeide. Dit milieu zou Mauves karakter zo hebben gevormd, dat de protestantse kernwaarden van eenvoud, eenheid en nederigheid nog altijd te zien zijn in zijn werken.

¹²⁴ De Bodt en Plomp (red.) 2009 (zie noot 5), p. 28.

Conclusie

De Haagse School was een groep van kunstenaars die in de jaren 1870 en 1880 in en rond Den Haag actief waren. Volgens James Rubins definitie van moderne landschapsschilderkunst vallen de werken van de Haagse School hier niet onder. Ze laten namelijk geen onderwerpen van de moderne tijd zien. Aan de andere kant maakten de Haagse kunstenaars wel gebruik van de vernieuwende schildertechnieken. Het is daardoor moeilijk om hun kunst te vatten zowel onder de noemer 'modern' danwel 'niet-modern'.

De Haagse School wordt geschaard onder het Hollands impressionisme, dat op zijn beurt zijn naam heeft gekregen van het Frans Impressionisme. De kunstenaars van het Franse Impressionisme namen het moderne leven als onderwerp van hun schilderijen. De Haagse School-kunstenaars hadden juist een afkeer van de moderne wereld en zij keerden zich daarom naar de ongerepte natuur en de bewoners van het platteland. Het begrip 'impressionisme' is in de loop der jaren qua betekenis steeds breder geworden, waardoor het op vele verschillende kunstwerken van toepassing is. Het is belangrijk om een duidelijke scheidingslijn aan te houden tussen impressionisme en het Franse Impressionisme, omdat de kunstenaars van beide stromingen vanuit verschillende uitgangspunten kunst maakten. Het doel van de Franse Impressionisten was om letterlijk op het doek weer te geven wat ze zagen, in plaats van wat ze *wisten* dat ze zagen. In die zin probeerden ze dus vanuit pure observatie, vanuit hun verstand te schilderen. De Hollanders schilderden minder vanuit het verstand, en meer vanuit de emotie. Ze wilden hun eigen gevoel, hun liefde voor de natuur uitdrukken in dat wat ze schilderden.

In de negentiende eeuw wordt Mauve nog regelmatig een dichter genoemd, en zijn werk wordt in verband gebracht met poëzie. Dit verdwijnt in de twintigste eeuw, en alleen de stemming blijft over. In de brieven aan vrienden en familie die van Mauve zijn overgeleverd, komt het woord 'stemming' echter maar een enkele keer voor. Hij gebruikt het niet om zijn werk te omschrijven. Hiermee is er op basis van de egodocumenten van Mauve dus geen goed argument te voeren voor de interpretatie van zijn werk als 'stemmingsbeelden.' In de loop der jaren worden er weinig nieuwe ideeën toegevoegd aan de al bestaande opvattingen over Mauves kunst. De stemming-interpretatie blijft de boventoon voeren. Pas in een publicatie uit 2009 wordt door Ineke de Jong-den Hartog een mogelijke nieuwe interpretatie voorgesteld. Zij stelt voor dat Mauves werk sterk is beïnvloed door zijn protestantse opvoeding. Deze zou de voorkeur voor bepaalde thema's kunnen verklaren, zoals de lijdzaamheid van de mens onder zijn lot.

Volgens Reynaerts zijn de landschappen van de Haagse School niet romantisch te noemen. In het werk van Mauve is echter wel een soort romantische inslag te zien die voortkomt uit het werk van zijn inspiratiebronnen, zoals Jean-François Millet. De Haagse groep heeft zich als geheel sterk

laten inspireren door de Barbizon-kunstenaars, en dat waren romantici. De twee kunststromingen staan dus niet volledig los van elkaar. Reynaerts noemt het werk van de Haagse School wel 'intiem', wat een treffende term is voor veel van hun stukken. Zeker als we kijken naar het werk van Mauve zien we regelmatig taferelen, vooral de genrestukken, waarin je een intieme blik krijgt op het leven van de arme bevolking op het platteland. Met name de interieurstukken geven een blik op het privéleven. Reynaerts schrijft dat de genrestukken van de Haagse School geen anekdotisch karakter hebben, zoals gelijksoortige taferelen uit de zeventiende eeuw dat wel hadden. Reynaerts is het hier dus eens met Berckenhoff en Baard die ook vonden dat Mauve niet het 'prentje' of 'romannetje' met zijn genretaferelen benaderde. Aan de andere kant wordt in de late negentiende en vroege twintigste eeuw nog regelmatig 'poëzie' en een bepaalde dichtelijkheid aan het werk van Mauve verbonden, wat dit dan weer tegen lijkt te spreken.

Door de uiteenlopende interpretaties en het gebrek aan een duidelijk standpunt van de kunstenaars zelf is het moeilijk om te bepalen of het werk van de Haagse School-kunstenaars, en dus dat van Anton Mauve, modern was. Schilderde Mauve nostalgische beelden uit vervlogen tijden, dan is zijn werk niet modern. Was het zijn doel om de wereld om hen heen op een nieuwe manier te bekijken en zodanig vast te leggen op doek, dan is zijn werk in die zin juist weer wel modern.

Voor vervolgonderzoek zou het interessant zijn om het onderzoek uit te breiden naar andere kunstenaars van de Haagse School. In dit onderzoek is het werk van Anton Mauve als voorbeeld gebruikt. Met een studie naar het werk van de andere Haagse-Schoolkunstenaars ontstaat misschien een duidelijker, completer beeld van de relatie van hun werk met het Franse Impressionisme, de School van Barbizon en het begrip 'stemming'.

Literatuurlijst

- Anoniem, 'Anton Mauve', *De Huisvriend* (1896), pp. 33-34. Via <
http://dbnl.org/tekst/_hui002189601_01/_hui002189601_01_0010.php?q=anton%20mauve#h19> (15 juli 2017).
- A., 'Anton Mauve', *De Gids* 52 (1888), pp. 564-570. Via <
http://dbnl.org/tekst/_gid001188801_01/_gid001188801_01_0019.php?q=anton%20mauve#h11> (16 juli 2017).
- Adams, Steven, *The Barbizon School and the Origins of Impressionism*, Londen 1994.
- Baard, H.P., *Anton Mauve*, Amsterdam 1947 (Palet).
- Berckenhoff, H.L., *Anton Mauve. Met Facsimiles naar Schilderijen, Teekeningen en Studies, welwillend door Mevrouw de Weduwe Mauve beschikbaar gesteld*, Amsterdam z.j. [1890].
- Bodt, Saskia de, 'Anton Mauve en de Haagse School', *Openbaar Kunstbezit* 4 (1997).
- Bodt, Saskia de, Plomp, Michiel (red.), *Anton Mauve 1838-1888*, tent. cat. Haarlem/Laren (Teylers Museum/Singer Laren) 2009.
- Bremmer, H.P. (red.), 'A. Mauve', *Moderne Kunstwerken* 1 (1910), z.p.
- ten-Doesschate Chu, Petra, *Nineteenth Century European Art*, New Jersey 2003.
- Eisler, M., 'De Collectie Drucker in het Rijksmuseum', *Elsevier Geïllustreerd Maandschrift* 2 (1913), pp. 409-427. Via <
<http://www.elseviermaandschrift.nl/>> (16 juli 2017).
- Engel, E.P., *Anton Mauve 1838-1888. Bronnenverkenning en analyse van zijn oeuvre*, [proefschrift] Utrecht 1967.
- Gram, Johan, *Onze Schilders in Pulchri Studio*, Rotterdam 1881.
- Gorter, Sadi de, 'Over de jongste tentoonstelling in Arti et Amicitiae', *De Gids* 34 (1870), pp. 33-92. Via <
http://www.dbnl.org/tekst/_gid001187001_01/_gid001187001_01_0002.php> (10 oktober 2017).
- Gruyter, Jos de, *De Haagse School*, dl. 2, Rotterdam 1969.
- Heij, Jan Jaap, *Hollands Impressionisme*, Bussum 2013,
- Leeuw, Ronald de, Sillevius, John, Dumas, Charles (red.), *De Haagse School. Hollandse meesters van de 19^e eeuw*, tent. cat. Den Haag/Parijs/Londen (Gemeentemuseum/Galeries nationales du Grand Palais/Royal Academy of Arts) 1983.

Lindert, Juleke van, 'De natuur zelf op het doek. Schilders van de Haagse School', *Ons Erfdeel* 40 5 (november/december 1997) pp. 694-702.

Loffelt, A.C., 'Anton Mauve 1838-1888', *Elsevier Geïllustreerd Maandschrift* 9 (1895), pp. 578-604. Via < <http://www.elseviermaandschrift.nl/page.do?code=EGM&date=18950101&id=EGM-18950101-0597> > (15 juli 2017).

Marius, G.H., *De Hollandsche Schilderkunst in de Negentiende Eeuw*, Den Haag 1920.

Neut, Ruud van der, 'Mauve en de Haagse School', *Tableau* 31 4 (september/oktober 2009) pp. 22-30.

Reynaerts, Jenny (red.), *Der weite Blick. Landschaften der Haager Schule aus dem Rijksmuseum*, tent. cat. München (Neue Pinakothek) 2008.

Rooses, Max (red.), *Het Schildersboek. Nederlandsche schilders der negentiende eeuw in monographieën door tijdgenoten*, Antwerpen 1899.

Rubin, James H., *Impressionism and the Modern Landscape*, Berkeley/Los Angeles/Londen 2008.

Santen Kolff, J. van, 'Een blik in de Hollandsche schilderschool onzer dagen', *De Banier. Tijdschrift van „Het Jonge Holland“*, (afl. 1) Haarlem 1875, pp. 157-163.

Staphorst, J. [Jan Veth], 'Mauve', *De Nieuwe Gids* 2 (1888) pp. 1-3. Via < http://dbnl.org/tekst/nie002nieu03_01/nie002nieu03_01_0033.php?q=anton%20mauve#hl4 > (16 juli 2017).

Steenhoff, W., 'De Collectie Drucker in het Rijksmuseum', *Elsevier Geïllustreerd Maandschrift* 2 (1910), pp. 361-374. Via < <http://www.elseviermaandschrift.nl/> > (16 juli 2017).

Walther, Ingo F. (red.), *Het Impressionisme. 1860-1920*, Keulen 2013 (1992).

Weisberg, Gabriël P., *Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse in European Art 1860 – 1905*, New York 1992.

Krantenartikelen

Anoniem, 'Binnenland', *Provinciale Noordbrabantsche en 's Hertogenbossche courant* 25 februari 1888. Via < <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=MMSADB01:000023002:mpeg21:a0004> > (15 juli 2017).

Anoniem, 'Haagsche Kroniek', *Algemeen Handelsblad* 15 maart 1877. Via < <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010102980:mpeg21:a0049> > (10 oktober 2017).

- Anoniem, 'Letteren en Kunst', *De Maasbode* 15 februari 1888. Via <
<http://resolver.kb.nl/resolve?urn=MMKB04:000162226:mpeg21:a0006>> (15 juli 2017).
- Anoniem, 'Tentoonstelling van kunstwerken van levende meesters, te 's Gravenhage', *Algemeen Handelsblad* 11 juni 1863. Via <
<http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010137778:mpeg21:a0012>> (10 oktober 2017).
- Anoniem, 'Tentoonstelling van schilder- en andere kunstwerken van levende meesters, in de kunstzalen der maatschappij Arti et Amicitiae', *Nieuw Amsterdamsch handels- en effectenblad* 19 november 1860. Via <
<https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010131997:mpeg21:a0018>> (10 oktober 2017).
- Anoniem, 'Tentoonstelling van schilder- en kunstwerken te Rotterdam', *Algemeen Handelsblad* 27 juni 1879. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010102226>
- Anoniem, 'Tentoonstelling van schilderijen van levende meesters in Arti et Amicitiae, te Amsterdam', *Algemeen Handelsblad* 23 november 1867. Via <
<http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010138330:mpeg21:a0003>> (10 oktober 2017).
- Anoniem, 'Tentoonstelling van teekeningen in de zalen van Arti et Amicitiae', *Algemeen Handelsblad* 8 mei 1868. Via < <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010140850:mpeg21:a0007>> (10 oktober 2017).
- Anoniem, 'Tentoonstelling van teekeningen van levende meesters in Arti et Amicitiae', *Algemeen Handelsblad* 4 mei 1870. <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010098054:mpeg21:a0052>
- Anoniem, 'Uit de Residentie', *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche courant* 27 augustus 1888. Via <
<http://resolver.kb.nl/resolve?urn=MMHCO01:000073519:mpeg21:a0005>> (15 juli 2017).

Lijst van afbeeldingen

- Afbeelding 1. Anton Mauve, *Op de thuisreis*, ca. 1875-1880, olieverf op doek, 49.5 x 79 cm, particuliere verzameling. Foto: Saskia de Bodt, Michiel Plomp (red.), *Anton Mauve 1838-1888*, tent. cat. Haarlem/Laren (Teylers Museum/Singer Laren) 2009, p. 65.
- Afbeelding 2. Willem Maris, *De melkbocht*, z.j. [1859-1910], olieverf op doek, 60.2 x 91.1 cm, Gemeentemuseum, Den Haag. Foto: Gemeentemuseum Den Haag, < <https://www.gemeentemuseum.nl/nl/collectie/de-melkbocht> > (7 juli 2017).
- Afbeelding 3. Ludolf Bakhuysen, *Woelige zee met schepen*, 1697, olieverf op doek, 31.5 x 39 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Rijksmuseum Amsterdam, < <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.5894> > (7 juli 2017).
- Afbeelding 4. Hendrik Willem Mesdag, *Onstuimige zee met schepen*, z.j. [1851-1915], olieverf op doek, 48 x 78 cm, Groninger Museum, Groningen. Foto: Groninger Museum, < <http://collectie.groningermuseum.nl/detail.aspx?parentprref=#> > (7 juli 2017).
- Afbeelding 5. Paulus Potter, *De stier*, 1647, olieverf op doek, 235.5 x 339 cm, Mauritshuis, Den Haag. Foto: Mauritshuis, < <https://www.mauritshuis.nl/nl-nl/verdiep/de-collectie/kunstwerken/de-stier-136/#> > (7 juli 2017).
- Afbeelding 6. Anton Mauve, *Witte koe*, ca. 1884, olieverf op papier op paneel, 24.5 x 34.5 cm, Gemeentemuseum Den Haag. Foto: Gemeentemuseum Den Haag, < <https://www.gemeentemuseum.nl/nl/collectie/witte-koe> > (7 juli 2017).
- Afbeelding 7. Gustave Courbet, *Gezicht op het bos van Fontainebleau*, 1855, olieverf op doek, 82 x 102 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Rijksmuseum, < <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.7534> > (7 juli 2017).
- Afbeelding 8. Claude Monet, *De Boulevard des Capucines*, 1873, olieverf op doek, 79.4 x 59 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City. Foto: Nelson-Atkins Museum of Art, < <http://art.nelson-atkins.org/objects/17852/boulevard-des-capucines;jsessionid=DE65CBBBCC60A5955EA0C0E4795B18D6?ctx=9a93e3ef-5799-4205-9975-03a19493cd98&idx=3> > (7 juli 2017).
- Afbeelding 9. Pierre-Auguste Renoir, *De Moulin de la Galette*, 1876, olieverf op doek, 131 x 175 cm, Musée d'Orsay, Parijs. Foto: Musée d'Orsay, < <http://www.musee->

orsay.fr/en/info/gdzoom.html?tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=1&tx_damzoom_pi1%5Bxmlid%5D=000497&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9&cHash=0939ea8be6 > (7 juli 2017).

Afbeelding 10. Anton Mauve, *Ruiters in de sneeuw in het Haagse Bos*, 1880, aquarel, 44.1 x 26.7 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Rijksmuseum, < <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.7769> > (7 juli 2017).

Afbeelding 11. Anton Mauve, *Larens vrouwtje met lam*, 1885, olieverf op doek, 50 x 75 cm, Gemeentemuseum, Den Haag. Foto: Gemeentemuseum Den Haag, < <https://www.gemeentemuseum.nl/nl/collectie/larens-vrouwtje-met-lam> > (7 juli 2017).

Afbeelding 12. Anton Mauve, *Larens binnenhuis*, 1883, aquarel, 49.4 x 60.0 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Rijksmuseum, < <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.9803> > (7 juli 2017).

Afbeelding 13. Jean-François Millet, *Herderin met haar kudde*, 1863, olieverf op doek, 81 x 101 cm, Musée d'Orsay, Parijs. Foto: Musée d'Orsay, < http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=000341&cHash=e08563cdd4 > (7 juli 2017).

Afbeelding 14. Anton Mauve, *Herderin met kudde schapen*, ca. 1886, olieverf op doek, 54 x 82 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Rijksmuseum, < <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.9018> > (7 juli 2017).

Afbeelding 15. Anton Mauve, *Drinkende paarden*, ca. 1870, olieverf op doek, 31.5 x 51.7 cm, Rijksmuseum Twenthe. Foto: Rijksmuseum Twenthe, < <https://collectie.rijksmuseumtwenthe.nl/zoeken-in-de-collectie/detail/id/e36d2842-7c02-54e3-8fb2-aa14ced8a3dc> > (7 juli 2017).

Afbeelding 16. Anton Mauve, *Bomschuit op het strand*, 1882, olieverf op doek, 115 x 172 cm, Gemeentemuseum Den Haag. Foto: Gemeentemuseum Den Haag, < <https://www.gemeentemuseum.nl/nl/collectie/bomschuit-op-het-strand-0> > (7 juli 2017).

Afbeelding 17. Anton Mauve, *Heide bij Laren*, 1887, olieverf op doek, 77 x 104 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Rijksmuseum, < <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.9023> > (17 juli 2017).

Afbeelding 18. Anton Mauve, *Het Moeras*, ca. 1885-1888, olieverf op doek, 60 x 90 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Rijksmuseum, < <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.9019> > (7 juli 2017).

Afbeelding 19. Anton Mauve, *Het atelier van de schilder Pieter Frederik van Os*, ca. 1856-1857, olieverf op papier op doek, 49 x 61 cm, Rijksmuseum Amsterdam. Foto: Rijksmuseum, < <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.9021> > (5 oktober 2017).

Afbeelding 20. Anton Mauve, *Weide met vee*, 1857, bruine inkt, groene waterverf en potlood op papier, Centraal Museum Utrecht. Foto: Centraal Museum, < http://centraalmuseum.nl/ontdekken/object/?q=anton+mauve&img_only=1#o:8651 > (5 oktober 2017).

Afbeelding 21. Anton Mauve, *Een boerin met koeien op een landweg in de regen*, 1848-1888, krijt en waterverf op papier, 35.5 x 55.5 cm, Rijksmuseum Amsterdam. Foto: Rijksmuseum, < <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.9802> > (7 oktober 2017).

Afbeelding 22. Anton Mauve, *Schapen scheren*, z.j., aquarel, 45.7 x 36.8 cm, Rijksmuseum Amsterdam. Foto: Gabriel P. Weisberg, *Beyond Impressionism. The naturalist impulse*, New York 1992, p. 211.

Afbeelding 23. Anton Mauve, *Duinlandschap met schapen*, 1874, olieverf op doek, 38 x 63 cm, Dordrechts Museum, Dordrecht. Foto: Dordrechts Museum, < <https://www.dordrechtmuseum.nl/objecten/id/dm-889-31/> > (7 juli 2017).