

Kijken naar ‘Hollands licht’

Licht, lucht en landschap en het beeld van de zeventiende-eeuwse Hollandse landschapschilderkunst in latere eeuwen.



Bachelor eindscriptie oude kunst

Student: Frédérique Beerse

(5848067)

Docent: Annemieke Hoogenboom

Datum: 3 april 2019



Afb. 0 Stills uit de documentaire *Hollands Licht*, regie: Pieter-Rim de Kroon (foto: <https://www.hollandslicht.nl/project/locatie-het-meetpunt/>, geraadpleegd 3 april 2019).

Inhoud

Inleiding	3
Negentiende-eeuwse blikken	6
Romantiek	6
Reizigers	7
Realisme	11
Schilders van het licht	12
Nationalisme	14
Zeventiende-eeuwse zienswijzen	18
Karel van Mander	19
Landschap	19
Lucht	21
Licht	21
Samuel van Hoogstraten	22
Landschap	22
Lucht	23
Licht	24
Arnold Houbraken	24
Van Ruisdael	25
Cuyp	25
Both	26
Johannes Immerzeel en Christiaan Kramm	27
Johannes Immerzeel	27
Christiaan Kramm	29
Conclusie	29
Het kijken van nu	31
Mythe	31
Methode	32
Mensen	33
Conclusie	37
Bibliografie	40
Afbeeldingen	43
Samenvatting	57

Inleiding¹

In 2003 is een documentaire gemaakt genaamd *Hollands Licht*.² Kunstenaars, kunsthistorici, een astrofysicus en een meteoroloog spreken hierin over wat het begrip voor hen inhoudt. De kijker wordt onderwijl uitgenodigd zijn of haar eigen mening over het fenomeen te vormen, hierbij geholpen door de opnames van land en lucht die de documentairemakers een jaar lang hebben gemaakt aan de rand van het IJsselmeer. Deze opzet toont aan dat de notie van ‘Hollandse licht’, hoewel het sterk tot de verbeelding spreekt, geen vaste definitie heeft. Toch wordt de term vaak gebezigd, zoals onlangs in een aflevering van het programma ‘Het Geheim van de Meester’, waarin een reconstructie is gemaakt van het *Gezicht op Haarlem met bleekvelden*, dat rond 1670-1675 door Jacob van Ruisdael is vervaardigd (afb. 1).³

De notie van ‘Hollands licht’ werd voor het eerst in een kunsthistorische context gebruikt, niet door een Nederlander, maar door schrijvers uit Frankrijk. Hippolyte Taine schreef in 1868 erover in zijn *Philosophie de l’art dans les Pays-Bas*,⁴ Eugène Fromentin beschreef het effect in zijn beschrijving van de Hollandse schilderkunst,⁵ Théophile Thoré-Bürger benoemde het speciale licht in verband met het werk van Vermeer,⁶ en de gebroeders Edmond en Jules de Goncourt gaven een poëtische beschrijving van het fenomeen in hun reisverslag.⁷ Ook in Engeland zag men bijzondere karakter van de Nederlandse atmosfeer en het landschap, en schilders als John Constable, J.M.W. Turner en Thomas Gainsborough zouden erdoor zijn geïnspireerd.⁸ Pas rond 1900 werd de term ‘Hollands licht’ ook in Nederland

¹ Omdat de grenzen van ons land in de zeventiende eeuw anders lagen dan tegenwoordig, ze gedurende de negentiende eeuw nogal eens veranderden, en de notie van wat Hollands en Nederlands was in dezelfde tijd nogal eens veranderde, heb ik alle termen, Holland, Nederland en de Lage Landen, allen hier gebruikt op vrij willekeurige wijze. Persoonlijk hecht ik geen speciale waarde aan de verschillende benamingen, dus ik verontschuld mij van tevoren voor het geval de lezer dit wel doet en door mijn woordgebruik beledigd is; het was geheel onbedoeld.

² Kroon, Pieter-Rim de, Maarten de Kroon. *Hollands Licht*. Documentaire. Regie: Pieter-Rim de Kroon. Dutch Light Films, 2003.

³ *Het geheim van de meester*. “Van Ruisdael.” AVROTROS, 5 februari 2019.

⁴ Taine, *Philosophie de l’art dans les Pays-Bas*.

⁵ Fromentin, *De Meesters van Weleer*.

⁶ Thoré-Bürger, “Van Der Meer de Delft.”

⁷ Goncourt, *Journal des Goncourt*.

⁸ Kraan, *Dromen van Holland*, 22, 42.

gebezigd, in eerste instantie om de schilderijen van de Haagse School te beschrijven, met een bijzondere nadruk op het werk van de in 1899 overleden Jacob Maris. In de loop van de twintigste eeuw bleef de term opduiken om een bepaald soort licht aan te duiden dat men met Nederland associeerde. Dit gebeurde echter steeds minder vaak in een kunsthistorische of academische context. In plaats daarvan werd de term in literaire werken gebruikt, wanneer men op een poëtische wijze over het parelgrijze licht van het vaderland wilde spreken.

Omtrent het speciale licht dat in veel Hollandse stillevens en genrestukken te zien is, wat van tijd tot tijd ook als ‘Hollands licht’ wordt aangemerkt, is al enig onderzoek gedaan, waarvan het artikel van Lisa Pincus “Painting Light: Artifice and *Reflexy-const* in the Dutch Seventeenth Century” een goed overzicht geeft.⁹ Voor de meeste mensen vandaag de dag roept de term vooral beelden op van de zeventiende en negentiende-eeuwse Hollandse landschapschilderkunst. De term is echter nooit afdoende gedefinieerd, en dit zal, gezien de subjectiviteit van de vraag of ‘Hollands licht’ daadwerkelijk bestaat, en zo ja, hoe het zich manifesteert, waarschijnlijk nooit gebeuren. De vraag rijst, wat het belang is van de notie van ‘Hollands licht’ binnen het huidig academisch veld. Om die kwestie te kunnen bespreken, zal eerst een andere, veel fundamenteelere vraag moeten worden beantwoord. Hoe is de notie van het ‘Hollands licht’ in de loop der eeuwen gebezigd in beschrijvingen van de zeventiende-eeuwse Hollandse landschapschilderkunst? Deze vraag staat hier centraal.

De vorm van een kunstwerk en de manier waarop het gemaakt wordt, worden mede bepaald door de historische omstandigheden waarin het gemaakt is. Artistieke, sociale, economische en geografische omstandigheden hebben in verschillende mate invloed op de productie van kunstwerken. Door deze historische context te onderzoeken en te leren kennen, kunnen we meer te weten komen over de kunstwerken zelf. Deze (kunst)historische interpretatie is zelf ook onderhevig aan de invloed van de context waarin hij geschreven wordt, en iedere tijd schrijft de geschiedenis op een eigen manier. Hier zal

⁹ Pincus, “Painting Light.”

worden onderzocht hoe het belang, dat aan de verschillende aspecten van die context, en met name de geografische context, werd toegeschreven, voor de vorm van de zeventiende-eeuwse Hollandse landschapschilderkunst, in de eeuwen is veranderd.

Om deze vraag te beantwoorden, wordt de kwestie verdeeld in drie deelvragen. Ten eerste moet onderzocht worden onder welke omstandigheden de notie van ‘Hollands licht’, zoals het van toepassing is op de schilderkunst, is ontstaan. Hiervoor zal literatuuronderzoek gedaan worden naar wat en hoe de voornoemde Franse schrijvers (en als het mogelijk is de Engelse schilders) hebben geschreven over het licht in Holland en de representatie daarvan in de zeventiende-eeuwse Hollandse landschapschilderkunst. Vervolgens is het belangrijk om een beeld te krijgen van de manier waarop zeventiende-eeuwse Hollandse schilders en schrijvers van schildertraktaten omgingen met het licht in landschapschilderijen. Ook hierbij zal literatuuronderzoek worden verricht, waarbij *Den grondt der edel vry schilder-konst* van Karel van Mander en de *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* van Samuel van Hoogstraten centraal staan. De daarin beschreven schilderpraktijken zullen worden geanalyseerd en in verband worden gebracht met de schilderijen van verschillende landschapschilders, waaronder Jacob van Ruisdael, die beroemd is om zijn ‘Hollandse luchten’, Aelbert Cuyp, wiens werk belangrijk was voor de navolging van de Hollandse landschapschilderkunst in Engeland en Jan Both, als vertegenwoordiger van het Italianiserende, zuidelijke licht. Ten slotte worden deze bevindingen verbonden aan de documentaire *Hollands Licht*, en worden de daar gedane uitspraken kritisch geanalyseerd. Hieruit zal blijken welke waarde men tegenwoordig aan de notie van ‘Hollands licht’ hecht, en of die waarde terecht is.

Negentiende-eeuwse blikken

De zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst heeft altijd internationale bekendheid genoten. Ze heeft haar populariteit weten te behouden over perioden met zeer verschillende smaken. In iedere periode werd een ander deel, een ander aspect van de enorme hoeveelheid schilderijen, die gedurende de zeventiende eeuw in Nederland en door Nederlanders zijn gemaakt, belicht en gewaardeerd. Zoals een kameleon zijn kleuren aanpast om op te gaan zijn omgeving, zo vonden verzamelaars, kunstcritici en schilders in de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderijen altijd een kenmerk dat paste binnen hun eigentijdse smaak voor schilderijen. Dit proces verraadt de veelzijdige aard van de Nederlandse schilderkunst in de zeventiende eeuw, die men soms uit het oog dreigt te verliezen. Het was een tijd waarin portretten, (vanitas- en pronk-) stillevens, genrestukken, (binnen- en buitenlandse) landschappen en mythologische, bijbelse en historische scènes op doek en paneel verschenen. Veel van deze genres werden in een bepaalde tijd beschouwd als dé typisch Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst, steeds in overeenkomst met de heersende smaak. Ergens in dit waarderingproces is de notie van het ‘Hollands licht’ in de landschapschilderkunst ontstaan, om precies te zijn tegen het einde van de negentiende eeuw. De vraag is nu, waar en waarom toen? Onder welke omstandigheden is de notie van ‘Hollands licht’ in de landschapschilderkunst ontstaan?

De smaak voor Nederlandse zeventiende-eeuwse landschapskunst werd gedurende de negentiende eeuw beïnvloed door de romantiek, het realisme, het impressionisme, reizigers en nationalisme. Het zijn deze factoren die hier onderzocht zullen worden.

Romantiek

De romantische schilder was een reiziger, ontevreden met zijn eigen tijd en immer op zoek naar plaatsen om te ontsnappen aan de eigentijdse, alledaagse werkelijkheid. Sommigen vonden een uitvlucht in de natuur, anderen zochten de geschiedenis op in oude bouwwerken en ruïnes. Subliem en pittoresk waren de kernwoorden, ontzagwekkend en schilderachtig.¹⁰ Voordat de schilders echter Nederland zouden leren

¹⁰ Kraan, *Dromen van Holland*, 41-42.

waarderen, kwamen de schrijvers haar schoonheid ervaren. Veel Fransen en Engelsen maakten rond 1800 een *voyage pittoresque* of *picturesque tour* naar de Lage Landen. In hun reisverslagen schreven zij enthousiast over hun eigen belevenissen en de pittoreske kwaliteiten van het Hollandse landschap, en dat enthousiasme wisten ze met beeldende beschrijvingen op hun lezers over te brengen.¹¹

Niet lang daarna volgden de schilders in hun voetspoor. Niet alleen gingen zij op zoek naar de beschreven pittoreske schoonheid, maar zij waren ook nieuwsgierig naar het land van oorsprong van de Hollandse (landschap)schilderkunst.¹² Het belang van deze schilderkunst voor de Franse schilders in die tijd, net na de Franse Revolutie, was de vrijheid die ze vertegenwoordigde. Ten tijde van de romantiek werden in Frankrijk sommige schilders steeds ontevredener met de verregaande invloed die de overheid had over de beeldende kunsten. Dit viel samen met een groeiend verzet tegen het academische idee dat in de hiërarchie van genres in de schilderkunst historiestukken bovenaan stonden. Onder invloed van de Franse Revolutie gingen enkele schilders op zoek naar nieuwe inspiratie. Die vonden ze, onder andere, in de vrijheden die de schilders in het zeventiende-eeuwse Nederland genoten. Volgens de Franse schilders hebben de Nederlandse schilders hun eigen omgeving, leven en land kunnen en durven uitbeelden, en hebben zich daarin kunnen specialiseren. Zowel de burgerlijke onderwerpen, als de vrijheid waarmee die onderwerpen konden worden weergegeven, spraken de Franse schilders aan. Om die vrije schilderkunst te bestuderen, en om haar land van oorsprong te ontdekken, maakten steeds meer schilders een studiereis naar de Lage Landen.¹³

Reizigers

Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst viel aan het begin van de negentiende eeuw zeer in de smaak bij de Engelse aristocratie. Landschappen van onder andere Jan Both en Nicolaes Berchem waren al langer in trek, en rond 1800 behoorden ook Jacob van Ruisdael en Aelbert Cuyp bij de geliefde

¹¹ Kraan, *Dromen van Holland*, 45-46.

¹² Kraan, *Dromen van Holland*, 46.

¹³ Kraan, *Dromen van Holland*, 44.

schilders.¹⁴ Verzamelaars en schilders konden verschillende, persoonlijke redenen hebben voor deze waardering. Waar J.M.W. Turner in de zeegezichten van Van Ruisdael het sublieme vond (afb. 2 en 3), richtte John Constable zich met name op het pittoreske en de natuurlijke schoonheid van de landschappen van Van Ruisdael en Hobbema (afb. 4 en 5). Constable observeerde het landschap om hem heen grondig, en maakte geschilderde studies niet alleen van het landschap, maar ook van de wolken. De houding die beide schilders namen ten opzichte van de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst, verschilde ook daarin, dat Constable nooit zelf naar Nederland is afgereisd, terwijl Turner een van de eerste kunstenaars was die op zoek ging naar het zeventiende-eeuwse geschilderde Hollandse landschap in het negentiende-eeuwse land.¹⁵ Zo lieten Turner en enkele andere Engelse schilders aan het publiek thuis zien dat het populaire zeventiende-eeuwse Hollandse landschap dat ze kenden van de schilderijen, nog bestond.¹⁶

Toch zou tot de tweede helft van de negentiende eeuw een studiereis naar Nederland voornamelijk in het teken staan van de Gouden Eeuw, die roemrijke verleden tijd. Museumbezoeken waren een verplicht onderdeel, maar slechts weinig bezoekers bestudeerden het negentiende-eeuwse Hollandse leven en landschap.¹⁷ Wellicht kwam dit door de nabijheid die de zeventiende eeuw nog leek te hebben in het negentiende-eeuwse Nederland. Veel reizigers merkten op dat het Holland dat zij kenden van de schilderijen nog steeds te zien was op straat, waardoor bestudering van het land ook via de schilderkunst kon plaatsvinden. De focus op genre- dan wel landschapschilderkunst kan ook meespelen. Eerdere generaties schilders konden hun hart ophalen in de musea, waar genoeg voorbeelden hingen van de genreschilderkunst die hen tot inspiratie was. Met een verschuiving in waardering naar de landschapschilderkunst, gingen de schilders zelf ook naar buiten. Zij zochten hun inspiratie niet alleen in de schilderijen zelf, maar ook op de plekken waar ze geschilderd waren. Als in een *déjà vu* zagen zij de rivieren, polders en stranden, de wolken en het licht, zoals de oude meesters het ook hadden gezien.¹⁸

¹⁴ Shawe-Taylor, *Dutch Landscapes*, 13-16.

¹⁵ Kraan, *Dromen van Holland*, 46, 77.

¹⁶ Kraan, *Dromen van Holland*, 55.

¹⁷ Kraan, *Dromen van Holland*, 134-135.

¹⁸ Kraan, *Dromen van Holland*, 137.

De vele beschrijvingen van het land en het landschap kennen enkele overeenkomsten. Zoals gezegd, spraken vroege schrijvers voornamelijk over de pittoreske kwaliteiten van het land. Latere beschrijvingen zouden dit steeds meer loslaten, en meer ingaan op het verband tussen het land en het nationale karakter van de Nederlanders. Bij alle schrijvers speelt in ieder geval het water in Nederland een grote rol, en bij velen komt de vlakheid van het land, de lage horizon en de massale lucht voorbij. Maar iedere beschrijving wordt uiteraard mede bepaald door de mening en ervaring van de schrijver.

Arsène Houssaye schreef in 1846 een boek over de Hollandse en Vlaamse schilderkunst, waarvoor hij twee keer naar de Lage Landen was afgereisd. Over deze reizen schreef hij een sonnet, waarvan de laatste regel luidt: 'Bij elke stap die ik doe kom ik een schilderij tegen'.¹⁹ Edmond Texier schreef in 1857: 'Ik ken geen land in Europa dat zoveel afwisseling biedt als Holland, ondanks zijn schijnbare eentonigheid. Bij elke stap leveren land, water en bebouwing aantrekkelijke beelden op, kant-en-klare schilderijen.'²⁰ Het Hollandse landschap werd door Théophile Gautier, die schreef in 1859, getypeerd als een plek waar de hemel een immense ruimte innam en de aarde daaronder slechts een dunne lijn kon zijn. Hij kon zich niets voorstellen wat slechter zou moeten zijn voor de schilderkunst, en verbaasde zich dan ook over de kwaliteit van de schilders die er gewerkt hadden.²¹ Volgens deze schrijvers was Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw gelijk aan dat uit de zeventiende eeuw: schilderachtig en verrassend veelzijdig.

De broers Edmond en Jules de Goncourt bleven niet bij een objectieve beschrijving, maar lieten de negatieve ervaringen die zij ondervonden op hun reis in het najaar van 1861, hun beeld kleuren. Volgens hen was Nederland '[e]en land dat uit het water tevoorschijn is gekomen, dat echt *gebouwd* is, een land dat voor anker ligt; een waterige lucht, zonlicht dat gefilterd lijkt door een met zout water gevulde karaf; huizen die eruitzien als schepen, daken die lijken op de achterstevens van oude galeien; trappen die eigenlijk ladders zijn, wagons die aan kajuiten doen denken, danszalen als tussendecken. Een

¹⁹ Kraan, *Dromen van Holland*, 136-137.

²⁰ Texier, *Voyage pittoresque en Hollande et en Belgique*, 4, vertaling uit: Kraan, *Dromen van Holland*, 137.

²¹ Gautier, *Loin de Paris*, 348-349, uit: Kraan, *Dromen van Holland*, 136.

bleek en koud ras, mensen met een karakter geduldig als het water, levens vlak als kanalen; bevers in een kaas: - dat is Holland'.²² Verder staat Holland stil, is het een slapend land, met drinkliederen als lutherse psalmen, waar de doden doder moeten zijn dan in andere landen.

De enige manier waarop de broers het land konden waarderen, was door de schilderkunst. Alles wat de broers zagen, deed hen op een of andere manier denken aan het werk van de oude meesters. En dan gaat het niet alleen om mensen die lijken te zijn weggelopen uit een schilderij van Jan Steen of Adriaan van Ostade, of plekken die hen deden denken aan een werk van Pieter de Hooch. Nee, ook het spel van licht en schaduw dat ze op het gezicht van een jongeman in de trein zagen, zagen ze terug in werk van Rembrandt, en de loodgrijze en witte wolken van Van Ruisdael joegen nog altijd over het land, vlekken van schaduwen en zonlicht op het landschap werpend.²³ Ook hun Holland was waterig en in de tijd stil blijven staan, waardoor het land er nog precies zo uitzag als op de schilderijen.

Eugène Fromentin schreef in 1876 een verhandeling over de zeventiende-eeuwse Hollandse meesters gebaseerd op aantekeningen die hij had gemaakt tijdens een 24-daagse reis door de Nederlanden in 1875. Hij presenteerde ze als navolgenswaardige voorbeelden, en leverde daarmee een verborgen kritiek op de eigentijdse impressionisten.²⁴ In zijn beschrijvingen van het werk van schilders als Paulus Potter, Jacob van Ruisdael en Aelbert Cuyp benadrukt hij steeds weer hoe goed hun schilderijen het Hollandse landschap weergeven. In sommige beschrijvingen vervaagt de grens tussen beschrijving van het landschap en van het schilderij zelfs.

Het land van de Hollandse school is er volgens Fromentin een dat altijd gelijk blijft. De De Goncourts zien dit als negatief, maar Fromentin is het daar niet mee eens. Het land van het eeuwige 'land- en zeeleven, van duiden en weiden, van grote wolken en ijle horizonten',²⁵ dat is volgens hem een land dat nooit verlegen zit om een onderwerp om te schilderen, 'zolang bij hen de liefde voor hun vaderland

²² Goncourt, *Journal des Goncourt*, 380, vertaling uit: Kraan, *Dromen van Holland*, 136.

²³ Goncourt, *Journal des Goncourt*, 380-384, uit: Kraan, *Dromen van Holland*, 136.

²⁴ Fromentin, *De Meesters van Weleer*, X.

²⁵ Fromentin, *De Meesters van Weleer*, 3.

nog niet is uitgeblust'.²⁶ De Hollandse schilderkunst kon, volgens Fromentin, door de volksaard, door het burgerlijke en calvinistische karakter van de samenleving, niets anders zijn dan een portret van Holland, haar leven en landschap.²⁷ En van alle schilders die Holland in die tijd had voortgebracht, was het Van Ruisdael die voor Fromentin het land het beste geportretteerd had. De voor hem zo kenmerkende 'grijze, oneindige horizonnen en grijze, onpeilbare hemelkoepels' hadden een blijvend beeld van Holland gecreëerd (afb. 1 en 4), dat in al die tijd blijkbaar niet was veranderd, en waar men langzamerhand vertrouwd mee was geraakt.²⁸

Realisme

Reizen naar het 'pittoreske' Nederland waren onder schrijvers populair en de Engelse romantische schilders vonden er inspiratie. Verder werd het burgerlijke karakter door de republikeinse Fransen vanaf de Franse Revolutie in de gehele negentiende eeuw gewaardeerd. De belangrijkste voorman van de republikeinse waardering van de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst, was Théophile Thoré-Bürger. In zijn *Les musées de la Hollande*, uitgegeven in 1858-1860, verving hij het idee van *l'art pour l'art* met *l'art pour l'homme*, het idee dat een schilder in zijn werk het herkenbare, algemene menselijke moest weergeven, zowel in acties, als in emoties, en verbond hij dat idee met liberalisme en democratie.²⁹ Het perfecte voorbeeld vond hij in het republikeinse Holland van de zeventiende eeuw, waar de schilderkunst een trouwe uitbeelding zou zijn geweest van het republikeinse, protestantse, dagelijks leven, zonder dieper liggende betekenissen en in alle vrijheid geschilderd.³⁰

Die schilders die in Frankrijk vergelijkbare republikeinse ideeën aanhingen, en in hun schilderijen meer aandacht besteedden aan de gewone man, en hem zelfs een heroïsche rol toebedeelden, zoals Jean-François Millet en Gustave Courbet, werden regelmatig met hun zeventiende-eeuwse Hollandse collega's in verband gebracht. Critici als Thoré-Bürger raadden ze aan om de bekende studiereis naar Nederland te

²⁶ Fromentin, *De Meesters van Weleer*, 105.

²⁷ Fromentin, *De Meesters van Weleer*, 103.

²⁸ Fromentin, *De Meesters van Weleer*, 146.

²⁹ Thoré-Bürger, *Les musées de la Hollande*.

³⁰ Kraan, *Dromen van Holland*, 125.

ondernemen, om daar inspiratie op te doen bij meesters als Adriaen van Ostade, Pieter de Hooch, Jan Steen, Rembrandt, Frans Hals en Johannes Vermeer.³¹ Hier gaven zij graag gehoor aan, maar wat zij in mindere mate deden, was het schilderen van wat ze in het land zelf zagen.³² Hierdoor kan men concluderen dat hun beeld van Holland grotendeels bepaald werd door wat zij in de schilderijen zagen, niet door hun eigen observaties in het land zelf.

Wie wel degelijk aandacht hadden voor het Hollandse landschap, en voor het eerst duidelijk de aandacht vestigden op het atmosferische licht, waren de schilders van de school van Barbizon. In hun pogingen de natuur en haar constant veranderende stemming zo realistisch mogelijk weer te geven, aan de hand van het direct werken naar die natuur, *en plein air*, paste een studiereis naar Nederland uitstekend. Een goed voorbeeld is Constant Troyon, die in 1847 op zijn reis door Holland de belangrijke musea bezocht én het landschap bestudeerde. De landschappen die hij kort na terugkomst schilderen getuigen van een Hollandse invloed. Weidser en realistischer weergegeven, hebben de landschappen een lagere horizon en heeft hij de werking van het licht aandachtiger geobserveerd en weergegeven (afb. 6).³³

Schilders van het licht

Holland werd langzaam steeds meer gezien als een land van licht, lucht en water, waarvan het uiterlijk constant veranderde door het weer en de tijd van de dag. De Nederlandse schilders hadden dat in de zeventiende eeuw al gezien en geschilderd, en in de negentiende eeuw zagen schilders en critici het als fascinerende, navolgenswaardige voorbeelden. Zo schreef Paul Huet, die na een verblijf in Nederland in augustus 1864 gefascineerd was geraakt door het Hollandse licht: ‘Niets zo vreemd als hoe dit kunstmatige, transparante land met zijn uiterst levendige kleuren de dubbele reflectie van het water en de lucht opneemt; het licht dringt als het ware door de objecten heen’.³⁴ In 1871 schreef Charles-François

³¹ Kraan, *Dromen van Holland*, 129.

³² Kraan, *Dromen van Holland*, 135.

³³ Kraan, *Dromen van Holland*, 140-142.

³⁴ Miquel, *Le paysage français au XIXe siècle*, deel 2, 239, vertaling uit: Kraan, *Dromen van Holland*, 144-145.

Daubigny aan een vriend, dat zijn reis naar 'het blonde Holland' alleen al vanwege het licht de moeite waard was.³⁵

De waardering voor het Hollandse licht bleef niet binnen de grenzen van Europa: ook veel Amerikaanse schilders kwamen over om het bijzondere karakter van die bijzondere atmosfeer te aanschouwen. Zo zag George Hitchcock dat de vochtige lucht over het land een verzachtende sluier legde, waardoor contouren verzachtten, kleuren zilvergrijs werden en het land een ideaal te schilderen geheel werd.³⁶ Ook James McNeill Whistler was enthousiast, en achtte de blauwe luchten met witte wolken in Holland hoger dan de Italiaanse luchten, die hem bij vergelijking zwart leken.³⁷ Charles Adams Platt schreef vanuit Dordrecht aan zijn gezin in 1883 dat hij niet enthousiast genoeg kon zijn over Holland en de luchten die hij er zag, met de atmosfeer, rijk aan kleur, en de wolken, rijk aan tonen, en dat hij bijna alleen maar luchten schilderde.³⁸

Het licht in Nederland nam in de beschrijvingen in deze tijd duidelijk de overhand. Een belangrijk persoon in het verspreiden van de notie was Johan Jongkind. Zo was Eugène Boudin, een Normandische schilder van haven- en strandgezichten, op aanraden van zijn vrienden Daubigny en Jongkind in 1873 naar Nederland gegaan, om het fenomeen zelf te zien. Zijn landschappen van voor zijn reis worden al gekenmerkt door een transparante atmosfeer en grote wolkenluchten, waardoor hij in Nederland waarschijnlijk aangenaam werd verrast door de overeenkomsten met de situatie daar (afb. 7). De overeenkomst tussen zijn stijl en het land dat hij zag, deed hem schrijven dat je dichterbij de waarheid bent, 'als je ziet hoe de Maas rustig voortstroomt onder een mooie lucht'.³⁹

Jongkind sprak vaak over het bijzondere Hollandse licht. Zo is het mogelijk dat Monets keuze om een deel van zijn ballingschap in Nederland door te brengen, deels werd ingegeven door een herinnering

³⁵ Miquel, *Le paysage français au XIXe siècle*, deel 3, 698, uit: Kraan, *Dromen van Holland*, 144, 193.

³⁶ Hitchcock, "The Picturesque Quality of Holland," 161, uit: Kraan, *Dromen van Holland*, 193.

³⁷ Heijbroek "Holland vanaf het water," 251, uit: Kraan, *Dromen van Holland*, 194.

³⁸ Kraan, *Dromen van Holland*, 194.

³⁹ Kraan, *Dromen van Holland*, 197.

aan Jongkind.⁴⁰ Daarnaast werden Jongkind en Boudin in die tijd door de bekende kunsthandelaar Paul Durand-Ruel zeer goed verkocht. Waarschijnlijk is het, naast artistieke overwegingen, mede door dit commerciële succes geweest, dat de belangstelling van Franse kunstenaars voor het Hollandse landschap, en met name het Zuid-Hollandse rivierlandschap, bij Franse schilders ingeburgerd raakte.⁴¹

De Nederlandse ‘schilders van het licht’, de Haagse School, waren de eerste eigentijdse Nederlandse schilders die in Nederland in verband werden gebracht met de notie van ‘Hollands licht’ (afb. 8). Het was het overlijdensbericht van Jacob Maris, waarin stond: ‘Zooals hij zag geen de mooie grijze tinten van onze luchten, zooals hij zag niemand, hoe het Hollandsche licht een eigenaardigen toon geeft aan donkere molens en torens en huizen, staande in het teere Hollandsche licht, zooals hij had niemand de wolken gezien, drijvend soms door blauwe luchten, samenpakkend zich dan weer tot dreigende massa’s, drukkend eindelijk in een masse het vlakke land’.⁴² Buiten de beschrijvingen van het werk van de Haagse School eind negentiende en begin twintigste eeuw, wordt de term binnen Nederland amper gebruikt. Enkel in de eerste helft van de twintigste eeuw komt hij een enkele keer voor in stukken waarin de schrijvers de term gebruiken om het beeld van Nederland op te roepen, soms op een melancholische wijze.⁴³

Nationalisme

In de negentiende eeuw vindt in Nederland een verschuiving plaats van het beeld van de Nederlandse zeventiende eeuw. Voor 1860, toen de industriële revolutie en de modernisering van de maatschappij nog niet volledig op gang waren gekomen, was de zeventiende-eeuwse geschiedenis zowel mentaal als fysiek nog relatief dichtbij. Zoals hierboven beschreven, merkten buitenlandse bezoekers in die tijd dit ook. Deze nabijheid en actualiteit van de geschiedenis, kunnen door de anachronistische projectie van eigentijdse ideeën op de geschiedenis het historische beeld vertroebelen. Naarmate de nabijheid van en

⁴⁰ Kraan, *Dromen van Holland*, 199.

⁴¹ Kraan, *Dromen van Holland*, 206.

⁴² “Jacob Maris †.”

⁴³ Zie bijvoorbeeld “Brieven uit Berlijn. [...] Kunst te Berlijn.” en “Noorweegsche Brieven. [...] Oost, west, thuis best.”

feitelijke kennis over de geschiedenis in de loop van de negentiende eeuw vervaagden, werd waardering van wat er nog zichtbaar was van de geschiedenis steeds belangrijker, waar beeldende kunst uiteraard een belangrijk deel van is. Monumentenzorg kwam op en musea werden steeds groter, en veel nationale helden kregen een standbeeld. Die ‘monumentalisering’ van het verleden ging in de tweede helft van de negentiende eeuw steeds harder, maar daardoor werd het verleden voltooid verleden tijd.⁴⁴

Hoe deze monumentalisering van het nationale verleden in verband staat met het toenemen van de nationalistische gevoelens in Nederland, is niet meer te achterhalen. Veel bewegingen hadden in de negentiende eeuw tegelijkertijd invloed op de Nederlandse samenleving. Monumentalisering van het nationale verleden, het definiëren van een nationale stijl, een groeiende nationalistische trots, werden allemaal in meer of mindere mate beïnvloed door elkaar, en door buitenlandse schrijvers.

De Engelse, Franse en Amerikaanse waardering voor wat in de loop van de negentiende eeuw gedefinieerd werd als typisch Nederlandse kunst, liet de Nederlanders de waarde ervan inzien, en een zekere trots ervoor werd aangewakkerd.⁴⁵ Deze steeds sterker wordende nationalistische gevoelens, bewust of onbewust, bevorderden een steeds strakkere definitie van een als nationaal te typeren stijl. Dit kwam gedurende de negentiende eeuw overal in Europa voor, en hoewel tegenwoordige kunsthistorici het zoveel mogelijk proberen te vermijden, werken veel clichés die toen gevormd zijn, door in de hedendaagse (kunst)geschiedschrijving.⁴⁶

De negentiende-eeuwse buitenlandse critici zagen de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst in de eerste plaats als een realistische en getrouwe weergave van het dagelijks leven en landschap in zeventiende-eeuws Holland, een opvatting die centraal stond in Svetlana Alpers' *The Art of Describing*, maar die onder andere in Buijsens “Tussen fantasie en werkelijkheid: 17de eeuwse Hollandse landschapschilderkunst” wordt genuanceerd.⁴⁷ Deze karakterisering werd met name door Thoré-Bürger

⁴⁴ Blaas, “De Gouden Eeuw: Overleefd en Herleefd,” 112-113, 118.

⁴⁵ Jong, de, “Real Dutch art and not-so-real Dutch art,” 199.

⁴⁶ Jong, de, “Real Dutch art and not-so-real Dutch art,” 197, 199, 203.

⁴⁷ Alpers, *The Art of Describing*; Buijsen, “Tussen fantasie en werkelijkheid.”

gebezigd, en had vaak een morele ondertoon, waardoor de kunst ook als ‘eerlijk’ en ‘gematigd’ bestempeld kon worden. Wat ook hielp bij het definiëren van een ‘typisch Nederlandse’ stijl, was het creëren van een tegenhanger, om daarmee duidelijk te maken wat niet typisch Nederlands zou zijn. In het algemeen was dit alles wat een zuidelijk aspect had, of dit nou Italiaans, Frans of Vlaams was, zoals wolkeloze blauwe luchten, waar het saffraankleurige zonlicht het landschap verlicht.⁴⁸

De ideeën over wat wel en niet typisch Nederlandse kunst was, werden daarnaast sterk beïnvloed door het geïdealiseerde beeld dat men in de negentiende eeuw had van het Hollandse verleden en het nationale karakter dat volgens toenmalige binnen- en buitenlandse schrijvers daarbij hoorde. Hierbij is het belangrijk om op te merken, dat de grote hoeveelheid negentiende-eeuwse literatuur die het nationale karakter, de kunst, de religie en het klimaat beschreven, veelal dezelfde terminologie gebruikte, waardoor de verschillende onderzoeksgebieden met elkaar werden verbonden, aan de hand van elkaar werden verklaard, en de grenzen ertussen vervaagden. Zo werden de woorden die het nationale karakter beschreven overgenomen om de kunst te beschrijven en andersom.⁴⁹

Met name Conrad Busken Huet was een invloedrijk persoon, en veel ideeën en clichés kunnen naar hem en zijn tijd worden teruggevoerd.⁵⁰ Zijn invloedrijke boek *Het Land van Rembrand* markeert een wending in de geschiedschrijving over de zeventiende eeuw. In plaats van zich te richten op religie, economie en politiek, lijkt Busken Huet zich met name op de schilderkunst te richten. Zijn interpretatie van het realisme als basis van de Hollandse schilderkunst, voortkomend uit de vrijheid en soevereiniteit, en als representatie van het volkskarakter, dat volgens hem in de negentiende eeuw gelijk was aan dat in de zeventiende eeuw, en van de zeventiende-eeuwse schilderkunst als brug tussen heden en verleden, was niet origineel. Onder andere Fromentin en Thoré verwoordden het al eerder, maar Huet bracht het buitenlandse idee naar een breed Nederlands publiek.⁵¹

⁴⁸ Jong, de, “Real Dutch art and not-so-real Dutch art,” 197-198.

⁴⁹ Jong, de, “Real Dutch art and not-so-real Dutch art,” 198-199.

⁵⁰ Jong, de, “Real Dutch art and not-so-real Dutch art,” 202.

⁵¹ Blaas, “De Gouden Eeuw: Overleefd en Herleefd,” 123-125.

Samenvattend kunnen we in de negentiende eeuw over het algemeen twee parallelle bewegingen onderscheiden. De ene is de negentiende-eeuwse groeiende waardering en strakkere typering van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst, die de bevordering van het realisme en nationalisme tot doel heeft. De andere is de waardering van het Hollandse licht en landschap, zoals dat werd gedaan door reizigers en impressionisten. Deze twee worden verbonden door de literatuur. De schrijvers maakten bij het beschrijven van beide bewegingen gebruik van dezelfde of een vergelijkbare terminologie, wat de wederzijdse invloed versterkte.

Zeventiende-eeuwse zienswijzen

Om een beeld te krijgen van de zeventiende-eeuwse kijk op licht, lucht en atmosfeer in landschapschilderijen, volgt hier een beschouwing van het leerdicht van Karel van Mander, het schildertraktaat van Samuel van Hoogstraten en de schildersbiografieën van Arnold Houbraken. Karel van Mander en Samuel van Hoogstraten beschreven beiden in hun instructie de volgens hen juiste schilderwijze. Karel van Mander schreef zijn werk in 1604 (een tweede druk volgde in 1618), net voor de bloei van de Hollandse landschapschilderkunst, en Samuel van Hoogstraten in 1678, vlak erna. De keuze hiervoor is uit noodzaak geboren, aangezien er geen Nederlandse schildertraktaten bekend zijn uit het midden van de eeuw. Dit geeft ons de mogelijkheid om de invloed van de korte doch hevige populariteit van het Hollandse landschap in de kunsttheorie te onderzoeken.

Arnold Houbraken geeft in zijn vroeg achttiende-eeuwse schildersbiografieën de eerste biografische beschrijving voor veel schilders die in hun oeuvre in verschillende mate aandacht hadden voor het Hollandse landschap en zijn atmosfeer. Hij toont welk beeld men gedurende de late zeventiende en vroege achttiende eeuw had van de schilders die tegenwoordig bekend staan als ‘typisch Hollands’, ‘Italianiserend’ en ‘individueel’, zonder daarin al te erg gehinderd te zijn door reputaties van nog levende schilders. Hier zullen de biografieën en waarderingen van Jacob van Ruisdael, Aelbert Cuyp en Jan Both worden bekeken, die respectievelijk de ‘typisch Hollandse’, ‘Italianiserende’ en ‘individuele’ schilders representeren, zoals die tegenwoordig vaak worden getypeerd. De vraag is hier hoe deze schilders in die tijd beschreven, gewaardeerd en getypeerd werden.

Ten slotte worden de schildersbiografieën van Johannes Immerzeel en Christiaan Kramm besproken. Deze negentiende-eeuwse schrijvers baseerden zich sterk op het boek van Arnold Houbraken, maar voegden daar hun eigen negentiende-eeuwse observaties aan toe, waardoor deze werken een duidelijker beeld kunnen schetsen van de verhouding tussen de zeventiende en negentiende-eeuwse gedachtegang.

Karel van Mander

Karel van Mander (1548-1606) was tijdens zijn leven bekend als een bekwaam schilder en schrijver, en was daarom de uitgelezen persoon om met nauwkeurigheid en autoriteit te schrijven over schilderen.⁵² Hij publiceerde in 1604 een van onze belangrijkste bronnen over de vijftiende en zestiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst, bestaande uit vijf delen. In het eerste deel, *Den Grondt der Edel vrij Schilderconst*, beschrijft hij de theorie en praktijk van de schilderkunst. Met name in de latere delen besteedt hij veel aandacht aan Italiaanse schilders en schildertradities, waarvan hij goed op de hoogte was dankzij zijn verblijf in Italië van 1573 tot 1577. Ook in het leerdicht zijn Italiaanse invloeden te zien, en wellicht schreef hij zijn werk om deze ‘moderne’ ontwikkelingen bij Nederlandse kunstenaars te introduceren.⁵³ Het staat vast dat het leerdicht en de voorbeelden van Antieke en eigentijdse schilders beginnende schilders de correcte uitvoering van alle aspecten van de schilderkunst moesten bijbrengen, om de status van de kunst te verheffen.⁵⁴ Direct na publicatie werd het boek een wijdverbreid succes, met een tweede editie in 1618.⁵⁵

Landschap

Voor Karel van Mander was het landschap geen zelfstandig genre, maar een omgeving waar menselijke figuren in geplaatst werden, een decor voor het af te beelden verhaal.⁵⁶ Om inspiratie op te doen voor het te schilderen landschap, moet de schilder volgens hem allereerst naar buiten gaan.⁵⁷ Dit betekent niet dat hij schilderen *en plein air* voorschreef, of dat hij het schilderen van de directe omgeving propageerde. In die tijd trokken schilders al tekenend naar buiten, om elementen van het landschap op papier te zetten. Deze schetsen werden later in het atelier gebruikt om een nieuw landschap op te bouwen, zodat in een schilderij van Amsterdamse grachtenpanden de kerktoren van een andere stad prijkt.⁵⁸ Voor de

⁵² Jong, de, *Karel van Mander*, 22, 25.

⁵³ Jong, de, *Karel van Mander*, 9.

⁵⁴ Jong, de, *Karel van Mander*, 10.

⁵⁵ Jong, de, *Karel van Mander*, 22.

⁵⁶ Mander, van, 535-536.

⁵⁷ Mander, van, 205.

⁵⁸ Buijsen, "Tussen fantasie en werkelijkheid," 45, 48-49.

aankleding van het landschap geldt, volgens Van Mander, oefening baart kunst, maar bladeren, haar, textiel en lucht zijn zaken die niet geheel aan te leren zijn, en waar een zeker genie voor nodig is.⁵⁹

De juiste manier om uit die inspiratie een decor op te bouwen, beschrijft hij als volgt. Een landschap in een schilderij bestaat volgens Van Mander uit drie of vier gronden. Een contrastrijke voorgrond bevat 'iets groots', zoals grote bomen, maar geen huizen, tenzij de figuren en het landschap een even groot aandeel hebben.⁶⁰ Daarachter liggen akkers en velden, afgewisseld met herdershutten en boerengehuchten en in de verte staan bomen en bergen.⁶¹ Deze gronden moeten volgens Van Mander goed met elkaar verbonden worden, liefst niet direct achter elkaar, maar slingerend, want dat bevordert de dieptewerking, zo meent hij. Hierbij is het belangrijk dat de schilder geen donkere, krachtige massa's als bergen, heuvels en dijken direct voor een zacht licht plaatst, want dat hindert een zachte overgang tussen de gronden (afb. 9).⁶²

Atmosferisch perspectief wordt veroorzaakt door de dikte van de lucht, aldus Van Mander. De lucht, die blauw van kleur is, belemmert het zicht op zaken in de verte. Hoe verder weg een object is, hoe blauwer en waziger je het ziet, zodat aan de horizon het landschap en de lucht lijken te versmelten. Om dit goed weer te geven, moet een schilder in de achtergrond minder contrast aanbrengen, en kan hij beter meer hoogsels dan diepsels aanbrengen. Om de wazigheid te doorbreken, kan de schilder af en toe de zon door de wolken heen laten prikken en de steden en bergen laten verlichten, of hij kan ervoor kiezen om steden deels of geheel door de wolken te laten verduisteren.⁶³

Perspectief kan ook gecreëerd worden door sloten en voren in het landschap, net als tegels in een vloer.⁶⁴ Opvallend is hier dat de sloten en voren door Van Mander worden vergeleken met de rechte lijnen

⁵⁹ Mander, van, 214, 217.

⁶⁰ Mander, van, 208-209.

⁶¹ Mander, van, 213-214.

⁶² Mander, van, 210.

⁶³ Mander, van, 205-206.

⁶⁴ Mander, van, 205-206.

tussen plavuizen, niet met kronkelende wegen naar de horizon, wat kan voortkomen uit een observatie van het Hollandse polderlandschap, in plaats van een rivierlandschap.

Lucht

De lucht, wolkeloos of zwaar bewolkt, maakt een belangrijk deel uit van een schilderij. Van Mander beschrijft voornamelijk hoe het zonlicht de hemel en de wolken kleurt. Hij ziet dat een samenspel van zonlicht en de dikte van de wolken, in de wolken verschillende kleuren en figuren creëert, en meent dat de 'reverberatie' van het zonlicht in de wolken 'voor alle volkeren verwonderlijk schoon om te zien' is.⁶⁵ De dageraad met al haar kleuren, saffraan, rozig rood en purper, vergelijkt hij met een schilderij, dat door de verschillende kleuren en de vermenging daarvan, de lucht in schoonheid doet toenemen.⁶⁶ Met al die lichteffecten op verschillende momenten van de dag moet een schilder altijd rekening houden (afb.10).

Van Mander spoort zijn lezer ook aan om verschillende weersomstandigheden weer te geven, zoals storm op land en zee, onweer en bliksem, sneeuw, hagel en mist.⁶⁷ Hij vindt wel dat een schilder ze met mate moet toepassen, en het liefst onbewolkte luchten zou weergeven, want blijkbaar, zo schrijft hij, kregen de toenmalige schilders het verwijt van 'enige volkeren', nooit mooi weer te schilderen, en in plaats daarvan zouden wolken en een buiige lucht de hemel moeten sieren.⁶⁸

Licht

Licht is voor Van Mander de weerschijn van zonlicht, en hoewel de mens de zon nooit kan weergeven, omdat hij hem niet kan zien, is het licht van de zon te benaderen door de gele zon te 'omkransen met licht lakrood en wat purperachtig, in vloeiende overgang'.⁶⁹ Deze weerschijn van licht moet niet alleen zichtbaar zijn in de lucht, maar ook op het land, waar bijvoorbeeld de dageraad rotsen en bergen een speciale gloed geeft (afb. 11).⁷⁰ Verder moet een schilder ook letten op verschillende soorten weerschijn, zoals het licht dat op een zonnige dag door het loof en het gras de naakte huid groen kleurt, en de

⁶⁵ Mander, van, 185.

⁶⁶ Mander, van, 205.

⁶⁷ Mander, van, 206.

⁶⁸ Mander, van, 209.

⁶⁹ Mander, van, 209.

⁷⁰ Mander, van, 185.

weerkaatsing van gekleurde stoffen die in de schaduw de huid een andere kleur geven.⁷¹ Deze en andere soorten reflectie en glans komen in de natuur voor, en het is door de natuur zorgvuldig te observeren dat de schilder volgens Van Mander al deze lessen kan leren.⁷²

Samuel van Hoogstraten

Samuel van Hoogstraten (1627-1678) was, en presenteerde zichzelf als, een schilder-schrijver. Na aardig wat verdiend te hebben met schilderen, legde hij zich in de laatste jaren van zijn leven toe op het schrijven van de *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst etc.*⁷³ De wisselwerking tussen de muzen Poësis en Pictura presenteerde hij in zijn schrijven als een tweestrijd, maar in werkelijkheid maakte hij optimaal gebruik van de overeenkomsten, verschillen en wederzijdse versterking tussen de twee. Zijn schrijven vergrootte zijn bekendheid en zorgde voor meer opdrachten, en zijn schilderijen verwezen vaak naar zijn talent in het schrijven.⁷⁴ Dit komt tot een climax in de *Inleyding*, een boek dat hij schreef ter instructie van de beginnende schilder. Ongetwijfeld heeft hij bij het opstellen ervan veel geput uit zijn eigen ervaringen, zowel als leerling als als leraar, en uit de verschillende inzichten die hij op zijn reizen naar Wenen, Rome en Londen had opgedaan. Het boek heeft een poëtisch karakter, dankzij de indeling naar de negen muzen, die ieder een voor Van Hoogstraten belangrijk onderdeel van de schilderkunst vertegenwoordigen. Persoonlijk lijkt hij het meest geïnteresseerd te zijn geweest in het (bedrieglijk) echt weergeven van de zichtbare wereld, wat goed te zien is in zijn vele trompe-l'oeil schilderijen en sterk perspectivische weergaves van interieurs.⁷⁵

Landschap

Net als voor Van Mander, waren landschappen voor Van Hoogstraten aankleding van historiestukken, en een goede uitwerking van het landschap kan volgens hem een historiestuk een 'grote welstant' geven.⁷⁶

Van Hoogstratens indeling van het landschap is vrijwel identiek aan die van Van Mander, met op de

⁷¹ Mander, van, 198.

⁷² Mander, van, 201.

⁷³ Roscam Abbing, *De schilder & schrijver Samuel van Hoogstraten*, 9.

⁷⁴ Roscam Abbing, *De schilder & schrijver Samuel van Hoogstraten*, 11-12.

⁷⁵ Roscam Abbing, *De schilder & schrijver Samuel van Hoogstraten*, 9-13.

⁷⁶ Hoogstraten, *Inleyding*, 135.

voorgond vlaktes, velden en weiden, en daarachter heuvels, bergen, rotsen en klippen, duinen en dijken.

Het onderscheid tussen de verschillende gronden moet duidelijk zijn, en de grond moet in goed perspectief worden weergegeven.⁷⁷ Verder is het voor Van Hoogstraten belangrijk dat de schilder rekening houdt met het gebied, seizoen, weer en de tijd van de dag waarin het verhaal zich logischerwijs afspeelt. Regen, onweer en storm moet een schilder voor sommige verhalen kunnen afbeelden, al ziet Van Hoogstraten liever rustige luchten met witte wolken in een blauwe lucht.⁷⁸

Hij geeft enkele navolgenswaardige voorbeelden van wat hij als goede landschapschilders beschouwt, waaronder twee Nederlandse schilders, Joachim Patinir en Herri (met) de Bles (afb. 9 en 12).⁷⁹ De keuze voor deze schilders is opvallend, omdat beiden werkten in de eerste helft van de zestiende eeuw en schilderijen produceerden op de manier zoals Karel van Mander die voorschreef, heel anders dan de pure landschapschilders die rond het midden van de zeventiende eeuw werkten en die in tijd veel dichter bij Van Hoogstraten stonden. Zijn keuze om niet op deze eigentijdse schilders in te gaan is ingegeven door zijn doel om de schilderjeugd te leren direct naar de natuur te kijken, en daar inspiratie uit te halen. Slechts af en toe is het goed om andere schilders tot voorbeeld te nemen.⁸⁰

De schilder zou dus vooral naar buiten moeten gaan om naar de natuur te kijken en daar zijn inspiratie te vinden. Hij moet zich aanleren om uit de ongewone en bijzondere dingen die hij dagelijks in de natuur ziet de mooiste uit te kiezen, en die in zijn schilderijen te verwerken. Naast de natuur, kan de schilder ook inspiratie halen uit poëtische beschrijvingen van schilderachtige landschappen, zoals de Elyseïsche velden en Arcadia.⁸¹

Lucht

Niet alleen moet de schilder constant om zich heen kijken voor het landschap, ook zijn observatie van de lucht is van belang. Volgens Van Hoogstraten moet een schilder begrijpen dat de drift van de wolken en

⁷⁷ Hoogstraten, *Inleyding*, 137-138.

⁷⁸ Hoogstraten, *Inleyding*, 123-125, 135.

⁷⁹ Hoogstraten, *Inleyding*, 136, 137.

⁸⁰ Hoogstraten, *Inleyding*, 137.

⁸¹ Hoogstraten, *Inleyding*, 138-139.

hun gedaante met elkaar verbonden zijn. Hij moet weten waarom de wolken er uitzien zoals ze eruitzien, om ze in zijn schilderijen zo echt mogelijk weer te kunnen geven.⁸² Dit is een vrij ‘moderne’ observatie, die mogelijk is ingegeven door eigentijdse werken als van Van Ruisdael (afb. 1, 2 en 4). Daarnaast is de nadruk op de beweging van de wolken mijns inziens een observatie van snel overdrijvende wolken, iets wat je in Nederland veel ziet.

Licht

Licht en kleur zijn voor Van Hoogstraten sterk met elkaar verbonden. Kleur laat de kijker verschillende soorten licht onderscheiden en licht kan de kleur van dingen veranderen. Alleen zonlicht is onvervalst en toont de werkelijke kleur van de dingen zien. Alle andere vormen van licht zijn weerglans, reflectie, en geven aan de dingen hun eigen kleur mee.⁸³ Schaduw, de dikte van de lucht, mist en rook veranderen de zichtbare kleur van de dingen, en daar moet een schilder rekening mee houden.⁸⁴ Dit is vergelijkbaar met Van Manders opmerking dat groene bladeren de objecten in hun schaduw een groene gloed meegeven. Verder gaat Van Hoogstraten in tegen de bewering dat zonlicht geel van kleur is en een gloeiende kwaliteit heeft. Hij is van mening dat zonlicht geel gekleurd wordt ‘in een lucht met warme dampen’, dat de zon ‘in recht klaer weer’ zich niet geel vertoont, en dat de zon ook door ‘een klare wolk’ aan alle dingen de natuurlijke kleur geeft.⁸⁵

Arnold Houbraken

Arnold Houbraken (1660-1719) was, net als Van Mander en Van Hoogstraten, zowel schilder als schrijver, en net als hen schreef hij het hier besproken boekwerk pas tegen het eind van zijn leven, na te hebben gewerkt als schilder, etser en tekenaar.⁸⁶ In Dordrecht ging hij in de leer bij Samuel van Hoogstraten, toen die aan zijn *Inleyding* werkte.⁸⁷ Via hem kreeg Houbraken voor het eerst les in de

⁸² Hoogstraten, *Inleyding*, 140.

⁸³ Hoogstraten, *Inleyding*, 257.

⁸⁴ Hoogstraten, *Inleyding*, 264.

⁸⁵ Hoogstraten, *Inleyding*, 258.

⁸⁶ Turner, *The Dictionary of Art*, 794.

⁸⁷ Horn, *The Golden Age revisited*, 21-22.

klassieke en classicistische kunsttheorie, wat zijn smaak en werk, zowel in het schilderen als in het schrijven, later zou beïnvloeden. De *Groote Schouburgh* schreef hij als vervolg op Van Manders *Schilderboeck*, om de lijst biografieën aan te vullen met schilders vanaf het eind van de zestiende eeuw. Daarnaast was hij een voorstander van het classicisme in de schilderkunst, en wilde hij deze mening onder zijn lezers verspreiden, wat blijkt uit de aanwijzingen voor beginnende schilders die tussen de biografieën zijn opgenomen.⁸⁸ Houbraken was van mening dat talent en oefening alleen niet voldoende waren om een schilder te veranderen in een goede schilder, maar dat daarvoor ook kennis van de klassieke kunsttheorie en de antieken nodig was. In navolging van dit standpunt, vond hij dat een kunstenaar enkel het mooiste, het meest ideale en de meest verheven onderwerpen moest afbeelden.⁸⁹

Van Ruisdael

Jacob van Ruisdael was, volgens Houbraken, een schilder van zowel binnen- als buitenlandse landschappen. Zijn watervallen worden in het bijzonder door Houbraken genoemd en geroemd (afb. 13). De natuurlijkheid waarmee Van Ruisdael het schuimende, stortende en ruisende water heeft weergegeven, niet alleen in zijn watervallen, maar ook in zijn zeegezichten (afb. 2), is voor Houbraken de reden om hem in zijn manier van schilderen de beste te noemen.⁹⁰ Het is opvallend te zien dat het beeld dat hier van Van Ruisdael geschetst wordt sterk verschilt van ons hedendaagse beeld van de schilder. Tegenwoordig staat Van Ruisdael voornamelijk bekend als schilder van het 'typisch Hollandse' landschap, met de platte polders en grote wolkenluchten. Hoewel Houbraken ook al een onderscheid maakte tussen het eigene en het vreemde, zijn het voor hem juist de schilderijen van vreemde landschappen die bewonderenswaardig zijn.

Cuyp

Houbraken beschrijft Cuyp als een schilder die om het even vee, landschap of marines schilderde. Ook vestigt Houbraken de aandacht op Cuyps vaardigheid om het karakter van de verschillende tijden van de

⁸⁸ Turner, *The Dictionary of Art*, 794.

⁸⁹ Turner, *The Dictionary of Art*, 794.

⁹⁰ Houbraken, *De groote schouburgh*, deel 3, 65-66.

dag weer te geven (afb. 10): ‘Daarenboven heeft hy inzonderheid wel in agt genomen de tydstonen waar in hy de voorwerpen verbeelde, zoo dat men den benevelden morgenstond van den klaren middag, en dezen weer van den saffraanverwigen avondstond in zyn tafereelen kost onderscheiden’.⁹¹ Verder wordt beweerd dat bij zijn overlijden in zijn atelier geen (reproducties van) werk van andere schilders is aangetroffen, waar Houbraken uit opmaakt dat Cuyp enkel en alleen naar de natuur werkte.⁹²

Both

De gebroeders Jan en Andries Both hebben samen enkele jaren in Italië doorgebracht, zowel in Rome als in Venetië. De grote landschappen die zij schilderden, worden voor Houbraken gekenmerkt door de zon die over de bomen en bergen het geheel beschijnt (afb. 14). Net als bij Cuyp ziet Houbraken hier duidelijk de verschillende tijden van de dag terugkeren. De ochtendzon zet het landschap in een blauwe gloed, de middag maakt alles duidelijk en scherp, en de avond overspoelt de groene velden en bomen met een saffraankleurige gloed.⁹³ Daarenboven noemt Houbraken Jan Both ‘de Fenix der Landschapschilders’.⁹⁴

In het geheel besteedt Houbraken opvallend weinig aandacht aan landschapschilders. Hoewel Jan Both drie pagina’s krijgt toebedeeld, moet Cuyp het doen met net iets meer dan een pagina, terwijl Van Ruisdael, tegenstrijdig met zijn negentiende-eeuwse en hedendaagse populariteit, het met één pagina moet zien te rooien.⁹⁵ Daarnaast waardeerde Houbraken Cuyp en Both voor andere redenen dan negentiende-eeuwse schilders, schrijvers en verzamelaars. Het was niet het sublieme karakter van het intense licht dat in de negentiende eeuw geprezen werd, maar de juistheid van het geheel, zowel het landschap zelf, als de aankleding ervan met vee en figuren, en de gehele atmosfeer die in overal in het werk is doorgevoerd.⁹⁶

⁹¹ Houbraken, *De groote schouburgh*, deel 1, 249.

⁹² Houbraken, *De groote schouburgh*, deel 1, 249.

⁹³ Houbraken, *De groote schouburgh*, deel 2, 115.

⁹⁴ Houbraken, *De groote schouburgh*, deel 2, 116.

⁹⁵ Horn, *The Golden Age revisited*, 587.

⁹⁶ Horn, *The Golden Age revisited*, 512.

Johannes Immerzeel en Christiaan Kramm

Johannes Immerzeel schreef in 1842-1843 *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters*, waar Christiaan Kramm in tussen 1857 en 1864 een aanvulling op schreef.

Johannes Immerzeel

Van Ruisdael

Van Ruisdael is in de tijd van Immerzeel een beroemd landschapschilder. Hij was Haarlemmer van geboorte en al vroeg in zijn leven tekende en schilderde hij.⁹⁷ Immerzeel vindt het, gezien Van Ruisdaels vriendschap met Nicolaes Berchem, aannemelijk dat diens raad en lessen invloed hebben gehad op de ontwikkelingen vorming van Van Ruisdaels smaak, stijl en talent. Toch is hij zijn eigen weg gegaan, die qua stijl wel wat weg heeft van Aldert van Everdingen en Meindert Hobbema. De rivieren en watervallen in bosrijke en rotsachtige omgeving worden ook hier als hoofddeel van zijn oeuvre aangemerkt (afb. 13). 'De dichterlijke geest van Ruisdael vond een bijzonder behagen in trotsche en stoute voorstellingen. Betrokken en door storm voortgejaagde wolken; sterk woelende zeeën en binnenwateren; ontwortelde stammen en door den wind hevig bewogen geboomte, trok hij doorgaans voor aan stille en lieflijke land- en watergezichten; maar al wat hij wrocht, droeg het zegelmerk der waarheid en was een zuivere afdruk der natuur'.⁹⁸ Dit beeld wordt duidelijk beïnvloed door het toen actuele romantische idee van het sublieme dat in de natuur gezocht wordt. De grote waardering voor Van Ruisdael in de tijd van schrijven, wordt benadrukt door de verontwaardiging waarmee Immerzeel spreekt over de lage prijzen waarvoor schilderijen van Van Ruisdael in de eerste helft van de achttiende eeuw werden verkocht, in vergelijking met de prijzen waarvoor ze in zijn tijd van eigenaar verwisselen.

Cuyp

De levensbeschrijving van Aelbert Cuyp wordt door Immerzeel deels gebruikt om zijn aanklacht tegen de negentiende-eeuwse behandeling van historisch erfgoed te verwoorden. Voor Immerzeel is Cuyp een

⁹⁷ Immerzeel, *De levens en werken*, deel 3, 41.

⁹⁸ Immerzeel, *De levens en werken*, deel 3, 42.

historische grootheid, wiens werk ‘in het belang van ‘s Lands roem’ bewaard moest blijven.⁹⁹ Volgens hem werd Cuyp's talent pas tegen het einde van de achttiende eeuw herkend, daarvoor werden zijn werken voor te lage prijzen praktisch weggegeven. Deze miskennis schreef hij toe aan het verval van de kunst, de smaak voor lieflijke en dromerige voorstellingen en strakke theorieën, ‘die alle oorspronkelijkheid, alle genie verbannen, en onvatbaar maken voor het hoge begrip der scheppende dichtkunst’.¹⁰⁰ Cuyp representeerde voor Immerzeel een type dichterlijk genie dat niet werd ingeperkt door strakke regels. Het waren buitenlandse verzamelaars die deze kwaliteiten als eersten herkenden, en dankzij hun aandacht beleefde Cuyp enige tijd later ook in Nederland een herleving.¹⁰¹

Immerzeel beschrijft Cuyp als een leerling van zijn vader, maar toch vooral ook als een leerling van de natuur. Volgens hem probeerde Cuyp al wat hem omringde weer te geven, zonder het te idealiseren, of anders weer te geven dan het was. Deze ‘zuivere afdruk der natuur’ in zijn samengestelde landschappen prijst Immerzeel bovenal. Het toont de ‘treffende waarheid van karakter’ en het ‘warm en behaaglijk koloriet’ waarom Cuyp in die tijd zo bekend was en wat hem in Immerzeels uniek maakte (afb. 10). Dit koloriet gebruikte Cuyp op een meesterlijke manier om de verschillende lichtsoorten die gedurende de dag te zien zijn, correct weer te geven, zodat ‘den neveligen morgen’ te onderscheiden is van ‘den vollen warmen dag’ en ‘den rosachtigen avondstond’.¹⁰²

Both

De onafscheidelijke gebroeders Jan en Andries Both trokken, na korte tijd bij Abraham Bloemaert in de leer te zijn geweest, samen via Frankrijk naar Italië, waar ze in Rome en Venetië werkten. Hun doel was om daar ‘de klassieke schoonheden van natuur en kunst’ te bestuderen.¹⁰³ De landschapschilder Jan Both wist al snel met zijn koloriet, de kleurnuances in de atmosfeer, te wedijveren met Claude Lorrain, en kreeg in latere kunsthistorische beschrijvingen de bijnaam ‘Italiaanschen Both’ (afb. 14). Volgens

⁹⁹ Immerzeel, *De levens en werken*, deel 1, 160.

¹⁰⁰ Immerzeel, *De levens en werken*, deel 1, 160.

¹⁰¹ Immerzeel, *De levens en werken*, deel 1, 161.

¹⁰² Immerzeel, *De levens en werken*, deel 1, 161.

¹⁰³ Immerzeel, *De levens en werken*, deel 1, 83.

Immerzeel waren de schilderijen van de broers, gekenmerkt door 'een warme en heldere toon' in hun tijd erg geliefd en populair, en die waardering groeide volgens Immerzeel in de loop der tijd alleen maar.¹⁰⁴

Christiaan Kramm

Het is alleen de beschrijving van Van Ruisdael die door Kramm substantieel wordt aangevuld. Van Ruisdael wordt door hem de 'Phoenix der Hollandsche Landschapschilders' genoemd, die in heel Europa bekendheid geniet. Hij citeert de Duitse kunsthistoricus Gustav Waagen, die van mening was dat Van Ruisdael de beste Nederlandse landschapschilder was, en dat in zijn schilderijen 'dat poëtische gevoel der noordsche natuur' perfect wordt weergegeven.¹⁰⁵ Deze waardering wordt door Kramm noch bevestigd, noch ontkend. Wel voert hij daarnaast Franse, Duitse en Engelse kenners en verzamelaars aan, die uitvoerig over Van Ruisdael hebben geschreven, en hij voegt daaraan toe dat schilderijen van Van Ruisdael 'het eerst bij voorkeur door de vreemden in aanmerking werden genomen om uit Holland vervoerd te worden'.¹⁰⁶

Conclusie

Gedurende de zeventiende eeuw richtte de schildertheorie zich voor het creëren van landschappen met name op het natuurlijk weergeven van elementen uit de directe omgeving in een nieuw samengesteld geheel. De juistheid ervan wordt bepaald door wat past bij het verhaal dat wordt uitgebeeld, zodat schilders alle weersomstandigheden en alle lichtsoorten moeten bestuderen en oefenen. Karel van Mander en Samuel van Hoogstraten zien landschappen als decor voor historiestukken, maar Van Hoogstraten erkent dat er ook pure landschapschilders succesvol zijn geworden. Arnold Houbraken beschrijft Cuyp als een uitstekend schilder van de verschillende tijden van de dag, en ook Both kan dit volgens hem goed weergeven. Van Ruisdaels watervallen en rivieren zijn wat hem betreft het meest noemenswaardig, dankzij de natuurgetrouwheid van de weergave van het water. Ook Immerzeel prijst dat deel van Van Ruisdaels oeuvre, maar zijn waardering wordt mede ingegeven door de romantische smaak voor het

¹⁰⁴ Immerzeel, *De levens en werken*, deel 1, 83.

¹⁰⁵ Kramm, *De levens en werken*, deel 2, 1410.

¹⁰⁶ Kramm, *De levens en werken*, deel 2, 1410.

sublieme in schilderijen. Cuyp bewondert hij, net als Houbraken, om de goede weergave van het licht van de dag, en Jan Both om warmte en de Italiaanse atmosfeer die in zijn werken te zien is. Toen Kramm zijn aanvulling schreef, werd Van Ruisdael in heel Europa gezien als beste Nederlandse landschapschilder, omdat hij volgens toenmalige experts zijn omgeving het beste had weergegeven.

Het kijken van nu

Mythe

Hollands Licht is een documentaire gemaakt in 2003 (afb. 0). Hierin wordt beweerd dat de ‘mythe’ van het Hollandse licht, zoals zij het noemen, eeuwenoud is.¹⁰⁷ Het gebruik van het woord ‘mythe’ is opvallend, omdat het suggereert dat het een verzinsel is, terwijl de documentaire ervan uitgaat dat ‘Hollands licht’ ergens echt bestaat. De aanname dat het ‘eeuwenoud’ is, is in tegenspraak met de zegswijze dat de mythe ‘eigenlijk pas’ ontstond in de negentiende eeuw.¹⁰⁸ Die bewoording doet het lijken alsof het vreemd is dat het licht niet eerder is opgevallen. Ter illustratie van de mythevorming worden enkele negentiende-eeuwse schrijvers genoemd maar zonder vermelding van de context waarin ze schreven.¹⁰⁹ De lange waardering voor het Hollandse landschap, en de toename van nationalistische gevoelens die tegelijkertijd met de herwaardering van de landschapschilderkunst en de toenemende aandacht voor het licht in Nederland plaatsvond, worden niet genoemd.

Die mythe zou zeggen dat het licht in Holland bijzonder is, en beroemd geworden is dankzij de schilderkunst.¹¹⁰ Volgens de mythe zou het ‘Hollandse licht’ terug te voeren zijn naar de landschappen van Van Ruisdael en de interieurs van Vermeer.¹¹¹ De makers beweren dit fenomeen te onderzoeken met de vraag wat ‘Hollands licht’ nu echt is.¹¹² De documentaire opent met de stellingen dat ‘Hollands licht’ sinds de zeventiende eeuw voor de Hollandse schilderkunst de grote inspiratiebron is geweest. Hollandse schilderijen zouden eraan herkend kunnen worden. Het zou er de hoofdrol in spelen en het belangrijkste materiaal zijn van de schilders.¹¹³ Het zijn allemaal stellingen die noch ontkend, noch bevestigd kunnen

¹⁰⁷ ‘de mythe, de werkelijkheid, de film’. Hollands licht. <https://www.hollandslicht.nl/de-mythe-de-werkelijkheid-de-film/> (geraadpleegd 2 april 2019).

¹⁰⁸ ‘het begin van de myth’. Hollands Licht. <https://www.hollandslicht.nl/het-begin-van-de-myth/> (geraadpleegd 2019).

¹⁰⁹ Kroon, *Hollands Licht*, 20.32-21.07.

¹¹⁰ ‘de mythe, de werkelijkheid, de film’. Hollands licht. <https://www.hollandslicht.nl/de-mythe-de-werkelijkheid-de-film/> (geraadpleegd 2 april 2019).

¹¹¹ ‘synopsis’. Hollands licht. <https://www.hollandslicht.nl/synopsis-2/> (geraadpleegd 2 april 2019).

¹¹² ‘de mythe, de werkelijkheid, de film’. Hollands licht. <https://www.hollandslicht.nl/de-mythe-de-werkelijkheid-de-film/> (geraadpleegd 2 april 2019).

¹¹³ Kroon, *Hollands Licht*, 1.27-2.15

worden. ‘Het bijzondere van het Hollandse licht, denken we, is [...] de voortdurende verandering, dankzij de wind, en de wolken, en dankzij het water’.¹¹⁴ ‘Hollands licht, altijd hetzelfde en altijd anders’.¹¹⁵ Dat zijn conclusies waar een kunstenaar wellicht inspiratie uit haalt. Een kunsthistoricus zal ze echter minder snel gebruiken, vanwege het onbestemde karakter van de definitie.

Methode

Definitief uitsluitel over wat ‘Hollands licht’ is, blijft dus uit. In plaats daarvan wordt de notie van ‘Hollands licht’ door de documentairemakers beschouwd als ‘een bepaalde manier van kijken’, en ingezet om de kijker aan te sporen bewuster het licht te observeren, in de eigen omgeving en in schilderijen.¹¹⁶ Daarnaast richten ze de aandacht van de kijker op de representatie van licht door hedendaagse kunstenaars die daarvoor hun inspiratie in Nederland vinden, zoals de Amerikaan James Turrell.¹¹⁷ Ook Nederlandse hedendaagse kunstenaars die zich bezighouden met kijken, waarneming en ervaring van licht, zoals Jan Andriessse, komen aan bod. De directe weergave van het bijzondere licht gebeurt door de beelden van luchten in Holland, waarbij de kijker wordt uitgenodigd zelf bewust te kijken en misschien een eigen oordeel te vellen over het bestaan van ‘Hollands licht’.

De conclusie dat de documentaire niet zozeer gaat over Hollands licht, maar over een manier van kijken, is toepasselijk. Het beeld en de notie van ‘Hollands licht’ worden historisch bepaald door de manier waarop het Hollandse landschap, de schilderijen en het licht erin bekeken worden. Hoe je kijkt en wat je ziet, zijn subjectief, mede bepaald door je referentiekader, de kennis die je bewust of onbewust meedraagt. Dat blijkt wel uit de verschillende posities die de geïnterviewden in deze documentaire innemen. Sommigen zijn ervan overtuigd dat ze zien dat er iets bijzonders aan de hand is met de lucht en het licht in Holland, terwijl anderen twijfelen, en niet direct willen, durven of kunnen zien wat ‘Hollands licht’ in zou moeten houden.

¹¹⁴ Kroon, *Hollands Licht*, 49.37-49.52.

¹¹⁵ Kroon, *Hollands Licht*, 51.44-51.50.

¹¹⁶ ‘visie van de makers’. Hollands Licht. <https://www.hollandslicht.nl/visie-van-de-makers/> (geraadpleegd 2 april 2019).

¹¹⁷ ‘James Turrell’. Hollands Licht. <https://www.hollandslicht.nl/james-turrell/> (geraadpleegd 2 april 2019).

Mensen

Regisseur Pieter-Rim de Kroon viel de taak ten deel om ‘Hollands licht’ op film te vangen. De vertaalslag bleek zowel beperkend te zijn, als dichterbij de door hen gehanteerde karakterisering van ‘Hollands licht’ te liggen. Ze hebben kunnen vastleggen, wat een schilder nooit zal kunnen: beweging. Het is deze beweging en de constant veranderende intensiteit, kleur en kwaliteit van het ‘Hollandse licht’ die het volgens de documentairemakers zo bijzonder maakt.¹¹⁸ Dit roept direct de vraag op, hoe de zeventiende-eeuwse schilders deze veranderlijkheid hebben kunnen vastleggen in een statisch beeld.

Volgens Svetlana Alpers is Hollands licht iets wat in de schilderijen zelf zit. De zeventiende-eeuwse kunstenaars die het hebben weergegeven, hebben niet alleen naar de natuur om hen heen gekeken, maar ook naar het werk van andere schilders, waardoor deze speciale weergave van licht zich kon verspreiden.¹¹⁹ Om dit licht te beschrijven, zo merkt ze op, verwijst iedereen vrijwel direct naar het Hollandse landschap, maar tegelijkertijd kan ze niet met zekerheid zeggen of wat ze beschrijft haar observatie van het Hollandse landschap en licht is, of het licht en landschap op de zeventiende-eeuwse landschapschilderijen. Daarnaast ziet ze dat huidige beschrijvingen beïnvloed worden door wat er in vroeger eeuwen over licht en landschap geschreven is.¹²⁰ Zij is zich er dus van bewust dat de negentiende-eeuwse kunstgeschiedschrijving sterk doorwerkt in de hedendaagse notie van ‘Hollands licht’, maar kan zich er zelf niet aan onttrekken. Alpers is van mening dat ‘Hollands licht’, of het nu echt bestaat of echt bestaan heeft, in ieder geval in de zeventiende-eeuwse Hollandse landschapschilderijen zit.¹²¹

Naar mijn idee veroorzaakt dit een anachronistische projectie van negentiende-eeuwse ideeën op de zeventiende-eeuwse schilderijen. De term ‘Hollands licht’ kent door zijn oorsprong in de negentiende eeuw sterke nationale connotaties. Door te suggereren dat de zeventiende-eeuwse schilders bewust ‘Hollands licht’ afbeelden, volgt snel de aanname dat zij deze negentiende-eeuwse nationalistische

¹¹⁸ ‘regie – Pieter-Rim de Kroon’. Hollands Licht. <https://www.hollandslicht.nl/regie-pieter-rim-de-kroon/> (geraadpleegd 2 april 2019).

¹¹⁹ Alpers, Svetlana in Kroon, *Hollands Licht*, 51.00-51.11.

¹²⁰ Alpers, Svetlana in Kroon, *Hollands Licht*, 18.03-18.22.

¹²¹ ‘Svetlana Alpers’. Hollands Licht. <https://www.hollandslicht.nl/svetlana-alpers/> (geraadpleegd 2 april 2019)

gevoelens ook koesterden, en die uitten in de weergave van 'Hollands licht', wat in zijn geheel niet waar is.

Anders dan Alpers, is Ernst van de Wetering niet overtuigd dat Hollands licht zo belangrijk was voor de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst als wordt beweerd. Volgens hem zijn er, zowel in het echt, als in schilderijen, verschillende soorten licht te zien, die allemaal voortkomen uit een andere manier van kijken en een andere manier van het schilderen van de 'werkelijkheid'. Volgens hem is er geen sprake van een bijzonder licht, maar van een bepaalde schildertechniek, -praktijk en stijl.¹²² Het staat voor hem vast dat Nederlanders in de verschillende genres van de schilderkunst die zij beoefenden, veel aandacht hadden voor het licht, 'maar [dat] wil niet zeggen, dat ze alsmaar bezig zijn met iets wat wij nu Hollands licht noemen'.¹²³ Volgens hem zijn de mensen in de mythe van 'Hollands licht' gaan geloven, en zien ze wat ze willen en verwachten te zien.¹²⁴

Beide kunsthistorici die in de documentaire aan het woord komen, hebben een gematigde mening ten aanzien van de notie van 'Hollands licht'. De uitgesproken meningen behoren aan de verschillende kunstenaars die werden geïnterviewd. Dit zijn stuk voor stuk kunstenaars die in hun werk sterk geïnspireerd worden door de werking van licht en ruimte.

Jan Andriessse is gefascineerd door lichtwerking, en zijn abstracte werken veranderen, net als de notie van 'Hollands licht', constant, afhankelijk van hoe het licht erop valt. Volgens hem is de veranderlijke natuur van het water in Nederland essentieel voor de veranderlijke natuur van het licht.¹²⁵ Het is die veranderlijkheid die voor hem het 'Hollandse licht' kenmerkt, en dit heeft volgens hem te maken met 'geografische en meteorologische condities'. Dit is een omslachtige manier om te zeggen dat

¹²² 'Ernst van de Wetering'. Hollands Licht. <https://www.hollandslicht.nl/ernst-van-de-wetering/> (geraadpleegd 2 april 2019).

¹²³ Wetering, Ernst van de in Kroon, *Hollands Licht*, 11.45-12.02

¹²⁴ 'Ernst van de Wetering'. Hollands Licht. <https://www.hollandslicht.nl/ernst-van-de-wetering/> (geraadpleegd 2 april 2019).

¹²⁵ 'Jan Andriessse'. Hollands Licht. <https://www.hollandslicht.nl/jan-andriessse/> (geraadpleegd 2 april 2019).

hij denkt dat de grote hoeveelheid water in ons land en de atmosfeer het licht breken en reflecteren, wat zou zorgen voor de speciale kwaliteiten van het ‘Hollandse licht’.¹²⁶

Andriessie hecht zo’n grote waarde aan veranderlijkheid, omdat volgens hem het oog alleen verschil kan waarnemen, en dat verandering, de vergroting of verkleining van verschil, het visuele bewustzijn verhoogt. Hij is van mening dat de schilders die het ‘Hollandse licht’ weergaven, dit wisten te vangen in hun schilderijen, maar of dit de zeventiende of negentiende-eeuwse schilders zijn, wordt niet duidelijk.¹²⁷ Deze definitie lijkt in de documentaire gehandhaafd te worden, maar stuit zoals gezegd op een vrij groot, en belangrijk, probleem. Anders dan in een documentaire, waar deze veranderlijkheid goed in beeld kan worden gebracht, is verandering in een statisch beeld lastig te vangen.

Jan Dibbets gelooft dat ‘Hollands licht’ zoals dat in de zeventiende-eeuwse schilderijen te zien is, beïnvloed is door het licht in Holland, en dat, als er in Nederland ander licht was geweest, de schilderkunst er ook anders had uitgezien.¹²⁸ Toch is ‘Hollands licht’ volgens hem een uitvinding die niet voortkomt uit de directe, natuurgetrouwe weergave van de werkelijkheid, maar uit de vertaalslag die door de kunstenaar wordt gemaakt van werkelijkheid naar doek. ‘Hollands licht’ is naar zijn idee in de interpretatie van de schilder te vinden is.¹²⁹ Deze vertaalslag konden echter alleen de Nederlandse schilders in Nederland maken. De schilderijen die Monet bijvoorbeeld in Nederland maakte, tonen voor hem geen van allen het ‘Hollandse licht’.¹³⁰

De wetenschappers proberen ‘Hollands licht’, in plaats van gematigd of emotioneel, rationeel te verwoorden. Fysicus Vincent Icke sluit zich aan bij Andriessie. Voor hem is het ‘t water dat het ‘Hollands licht’ anders maakt dan ander licht. Dit is zowel het water op het land, in sloten en kanalen, meren en rivieren, en in de Noordzee en op het IJsselmeer, als in de lucht, in wolken en in waterdamp. Door deze

¹²⁶ Andriessie, Jan in Kroon, *Hollands Licht*, 10.41-11.08.

¹²⁷ Andriessie, Jan in Kroon, *Hollands Licht*, 11.16-11.44.

¹²⁸ ‘Jan Dibbets’. *Hollands Licht*. <https://www.hollandslicht.nl/jan-dibbets/> (geraadpleegd 2 april 2019).

¹²⁹ Dibbets, Jan in Kroon, *Hollands Licht*, 12.52-13.02.

¹³⁰ Dibbets, Jan in Kroon, *Hollands Licht*, 23.35-23.49.

reflectie en refractie van het licht wordt het land volgens hem twee keer belicht, door de zon en door de weerspiegeling van zonlicht in het water en de wolken.¹³¹

Voor de meteoroloog Günther Können hangt ‘Hollands licht’ sterk samen met ‘Hollands weer’ en ‘Hollandse lucht’. Hollands weer is voor hem noordwester wind die kleine buien en felle opklaringen elkaar snel doet opvolgen.¹³² De Hollandse lucht is voor hem de lucht die zich tot aan de verre, rechte horizon over het vlakke land uitstrekt. Het is in de laatste strook lucht voor die verre horizon waar het ‘Hollands licht’ voor hem vandaan komt. Dit is te zien aan het strand en in de polder, maar niet in de stad, waar hoge gebouwen het zicht op de horizon belemmeren.¹³³ Hij zegt te zien dat het licht in Nederland verschilt van dat in andere delen van de wereld, maar dat het ‘echte Hollandse licht’ voornamelijk voortkomt uit de verbeelding van de mensen.¹³⁴

De documentaire laat zien dat er nog steeds behoefte is aan de term ‘Hollands licht’. Voor schilders kan het een grote bron van inspiratie zijn. Voor exacte wetenschappers lijkt het gemakkelijk genoeg om te beweren dat licht in Nederland bijzonder is, maar ze wagen zich niet aan een interpretatie ervan, of een beschrijving van de effecten. Kunsthistorici mijden de notie van ‘Hollands licht’ liever, omdat er nationalistische connotaties mee verbonden zijn die zowel voor een beschrijving van de zeventiende-eeuwse als de hedendaagse schilderkunst anachronistisch zijn. Waar het tegenwoordig het beste gebruikt kan worden, is in beeldende beschrijvingen van Nederland, wanneer een schrijver een poëtisch beeld bij de lezer wil oproepen.

¹³¹ Icke, Vincent in Kroon, *Hollands Licht*, 7.12-7.30.

¹³² Können, Günther in Kroon, *Hollands Licht*, 6.06-6.15.

¹³³ Können, Günther in Kroon, *Hollands Licht*, 27.30-27.57.

¹³⁴ ‘Günther Können’. *Hollands Licht*. <https://www.hollandslicht.nl/gunther-konnen/> (geraadpleegd 2 april 2019).

Conclusie

We zullen er nooit achter komen of ‘Hollands licht’ 1) echt bestaat, door de zeventiende-eeuwers (onbewust) geschilderd, door de negentiende eeuwers bewonderd en door de vroeg twintigste eeuwers bestudeerd en momenteel als te nationalistisch verguisd, 2) het een negentiende-eeuwse nationalistische constructie is die het land met de schilderkunst, en de mogelijkheid het te schilderen met het nationale karakter verbindt, 3) een impressionistische zienswijze van het Hollandse lucht- en landschap is. De notie van ‘Hollands licht’ is zeer waarschijnlijk meer een mooie formule dan een realiteit, die sinds de negentiende eeuw, toen het voor het eerst de kop opstak, sterk tot onze verbeelding spreekt. Hoe is die notie van ‘Hollands licht’ in de loop der eeuwen gebezigd in beschrijvingen van zeventiende-eeuwse Hollandse landschapschilderkunst?

In de zeventiende eeuw werd er nauwelijks bewust onderscheid gemaakt tussen binnen- en buitenlandse landschappen. Van Mander en Van Hoogstraten wezen de jonge schilder wel op verschillende lichtsoorten, maar die werden niet door plaats, maar door tijd bepaald. Met name Cuyp wordt geroemd als een schilder die dit zeer goed deed, evenals Jan Both. De vroege waardering van de landschappen van Van Ruisdael richtte zich niet specifiek op zijn vlakke landschappen, maar prees juist de heuvelachtige en beboste stukken met woeste watervallen, en het was het zijn weergave van water, niet van lucht die in het oog sprong.

In de negentiende eeuw volgden veel stijlen elkaar in rap tempo op, en elke modegril en culturele ontwikkeling lijkt invloed te hebben gehad op de waardering van de zeventiende-eeuwse Nederlandse landschapschilderkunst en de notie van ‘Hollands licht’. De romantiek prees zowel de sublieme, woeste zeestukken van Van Ruisdael, als zijn pittoreske landschappen. Het licht in de schilderijen van Cuyp en Both vielen voor sommigen ook in de categorie van het sublieme. De realisten prezen juist de vermeende natuurgetrouwheid waarmee de schilders hun eigen leven en land hadden weergegeven, en putten inspiratie uit de vrijheid waarmee ze dit gedaan hadden. Het waren de schilders van het licht, de impressionisten, die echt aandacht kregen voor het licht dat het kleine, vlakke land zoveel interessanter

maakte en het beschreven en schilderden. De eerste Nederlandse vermelding van ‘Hollands licht’ in verband met de schilderkunst, was in een beschrijving van Jacob Maris, die behoorde tot de Hollandse schilders van het licht, de Haagse School.

Naast deze stilistische waardering, werden het ‘Hollandse licht’ en het Hollandse landschap, geschilderd en echt, beschreven in nationalistische termen en verbonden met het zogenaamde volkskarakter van Nederland. Onder invloed van Engelse en Franse reizigers die gedurende de negentiende eeuw de Lage Landen bezochten en beschreven, groeide in Nederland de zelfbewuste, nationalistische trots voor het eigen land, de eigen zeventiende-eeuwse geschiedenis en, daarmee verbonden door de veronderstelling dat het een directe weergave van die tijd was, de zeventiende-eeuwse schilderkunst. Langzamerhand kwam men steeds meer tot een concreet beeld van wat ‘typisch Hollands’ was en wat niet. De schilderijen van Cuyp en Both werden steeds vaker als niet-Nederlands bestempeld. De schilderijen die Van Ruisdael had gemaakt van het vlakke polderlandschap kwamen in de eerste categorie, en met hen de notie van ‘Hollands licht’, een idee dat begonnen was als beschrijving van het land, maar die werd overgenomen in beschrijvingen van de kunst.

Tegenwoordig putten veel kunstenaars, zoals Jan Dibbets, James Turrell en Robert Zandvliet, inspiratie uit de notie dat het licht in Nederland speciaal is en anders dan elders in de wereld. Het lijkt zeker een populair idee te zijn, dat bij veel mensen tot de verbeelding spreekt. Kunsthistorici hebben echter moeite met het gebruik van de term, vanwege de negentiende-eeuwse nationalistische connotaties die niet meer actueel, noch toepasbaar zijn op de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst.

De literatuur loopt als leidraad door de ontwikkeling van de notie van ‘Hollands licht’. Samuel van Hoogstraten raadde zijn leerling aan om in poëtische landschapsbeschrijvingen van literaire plekken als Arcadia en de Elyseïsche velden zijn inspiratie te zoeken. In de negentiende eeuw was het via reisverslagen en tentoonstellingskritieken dat schrijvers hun ideeën over Holland, de schilderkunst, het landschap en het licht, onder een breed publiek konden verspreiden. Vandaag de dag is de term ‘Hollands

licht' met name een poëtische term die een bepaald beeld van het Nederlandse landschap oproept, en weinig waarde heeft binnen het kunsthistorisch onderzoek, tenzij het is binnen historiografisch onderzoek.

Dit historiografisch onderzoek zou bijvoorbeeld gedaan kunnen worden door te kijken naar de specifieke rol van de notie van 'Hollands licht', en de tegenhanger 'italianiserend licht' in de waarderingsgeschiedenis van Jacob van Ruisdael, Aelbert Cuyp en Jan Both. Wellicht kan dit meer duidelijkheid scheppen waar de tweedeling vandaan komt, en of de begrenzing van deze, en uiteindelijk ook andere schilders terecht is.

Bibliografie

Alpers, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

'het begin van de myth'. Hollands Licht. <https://www.hollandslicht.nl/het-begin-van-de-myth/> (geraadpleegd 2 april 2019).

Blaas, P.B.M. "De Gouden Eeuw: Overleefd en Herleefd: Kanttekeningen bij het beeldvormingsproces in de 19de eeuw." *De negentiende eeuw: documentatieblad Werkgroep 19e eeuw* 9(1985): 109-130.

"Brieven uit Berlijn. [...] Kunst te Berlijn." *Het nieuws van den dag*, 7 februari 1908.

Buijsen, Edwin. "Tussen fantasie en werkelijkheid: 17de eeuwse Hollandse landschapschilderkunst." In: *Tussen fantasie en werkelijkheid: 17de eeuwse Hollandse landschapschilderkunst*, Buijsen, Edwin, red. Leiden: Stedelijk Museum De Lakenhal, 1993. Tentoonstellingscatalogus.

'Ernst van de Wetering'. Hollands Licht. <https://www.hollandslicht.nl/ernst-van-de-wetering/> (geraadpleegd 2 april 2019).

Fromentin, Eugène. *De Meesters van Weleer/Les maîtres d'autrefois: Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door D. H. van de Waal, Hoogleraar aan de Rijksuniversiteit Leiden*. Rotterdam: Ad. Donker, 1951.

Gautier, Théophile. *Loin de Paris*. Parijs: G. Charpentier, 1881.

Het geheim van de meester. "Van Ruisdael." AVROTROS, 5 februari 2019.

Goncourt, Edmond de en Jules de Goncourt. *Journal des Goncourt: Mémoires de la vie littéraire*. Deel 1. Parijs: Charpentier, 1887.

'Günther Können'. Hollands Licht. <https://www.hollandslicht.nl/gunther-konnen/> (geraadpleegd 2 april 2019).

Heijbroek, J.F. "Holland vanaf het water: De bezoeken van James Abott McNeill Whistler aan Nederland." *Bulletin van het Rijksmuseum* 36(1988) 1: 225-256.

Hitchcock, George. "The Picturesque Quality of Holland." *Scribner's Magazine* 2(1887).

Hoogstraten, Samuel van. *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst [...]*. Herdruk. [Doornspijk]: Davaco, 1969.

Horn, Hendrik J. *The Golden Age revisited: Arnold Houbraken's Great theatre of Netherlandish painters and painters*. Doornspijk: Davaco, 2000.

Houbraken, Arnold. *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*. Deel 1, 2 en 3 in een band. Amsterdam: Israël, 1976.

Immerzeel, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters: Van het begin der vijftiende eeuw tot heden*. Deel 1, 2 en 3 in een band. Amsterdam: Israël, 1974.

“Jacob Maris †.” *Leeuwarder courant*, 10 augustus 1899.

‘James Turrell’. *Hollands Licht*. <https://www.hollandslicht.nl/james-turrell/> (geraadpleegd 2 april 2019).

‘Jan Andriessse’. *Hollands Licht*. <https://www.hollandslicht.nl/jan-andriessse/> (geraadpleegd 2 april 2019).

‘Jan Dibbets’. *Hollands Licht*. <https://www.hollandslicht.nl/jan-dibbets/> (geraadpleegd 2 april 2019).

Jong, E. de. “Real Dutch art and not-so-real Dutch art: some nationalistic views of seventeenth-century Netherlandish painting.” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 20(1990/1991)2/3: 197-206.

Jong, J.L. de, E.A. de Jong-Crane en D.F. Lunsingh Scheurleer jr. *Karel van Mander: Het schilderboek, Het leven van de doorluchtige Nederlandse en Hoogduitse schilders*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1995.

Kraan, Hans en Ingrid Brons. *Dromen van Holland: Buitenlandse kunstenaars schilderen Holland, 1800-1914*. Zwolle: Uitgeverij Waanders, 2002.

Kramm, Christiaan. *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters van den vroegsten tot op onzen tijd: strekkende tevens tot vervolg op het werk van J. Immerzeel Jr.* Amsterdam: Israël, 1974.

Kroon, Pieter-Rim de en Maarten de Kroon. *Hollands Licht*. Documentaire. Regie: Pieter-Rim de Kroon. Dutch Light Films, 2003.

Mander, Karel van. *Den grondt der edel vry schilder-const*. Uitgegeven en van vertaling en commentaar voorzien door Hessel Miedema. Deel 1 en 2. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert, 1973.

Miquel, Pierre. *Le paysage français au XIXe siècle: 1824-1874*. Le paysage français au XIX e siècle 1800-1900: L'école de la nature, deel 1 en 2. Maurs-la-Jolie: Éditions de la Martinelle, 1975.

'de mythe, de werkelijkheid, de film'. Hollands licht. <https://www.hollandslicht.nl/de-mythe-de-werkelijkheid-de-film/> (geraadpleegd 2 april 2019).

"Noorweegsche Brieven. [...] Oost, west, thuis best." *Algemeen Handelsblad*, 28 september 1901.

Pincus, Lisa. "Painting Light. Artifice and *Reflexy*-const in the Dutch Seventeenth Century." *Groniek* 192(2011): 141-150.

'regie – Pieter-Rim de Kroon'. Hollands Licht. <https://www.hollandslicht.nl/regie-pieter-rim-de-kroon/> (geraadpleegd 2 april 2019).

Roscam Abbing, Michiel. *De schilder & schrijver Samuel van Hoogstraten 1627-1678: Eigentijdse bronnen & oeuvre van gesigioneerde schilderijen*. Leiden: Primavera Pers, 1993.

Shawe-Taylor, Desmond. *Dutch Landscapes*. Londen: Scala Publishers Ltd., 2010.

'Svetlana Alpers'. Hollands Licht. <https://www.hollandslicht.nl/svetlana-alpers/> (geraadpleegd 2 april 2019).

'synopsis'. Hollands licht. <https://www.hollandslicht.nl/synopsis-2/> (geraadpleegd 2 april 2019).

Taine, Hippolyte. *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*. Parijs: Germer Baillière, 1869.

Texier, Edmond. *Voyage pittoresque en Hollande et en Belgique*. Parijs: Morizot, 1857.

Thoré-Bürger. *Les musées de la Hollande*. Parijs: Jules Renouard, 1858-1860.

Thoré-Bürger, "Van Der Meer de Delft." *Gazette des Beaux-Arts* 24(1868), 297-330, 458-470, 542-575.

Turner, Jane. *The Dictionary of Art*. Deel 4. New York: Grove, 1996.

'visie van de makers'. Hollands Licht. <https://www.hollandslicht.nl/visie-van-de-makers/> (geraadpleegd 2 april 2019).

Afbeeldingen



Afb. 1 Jacob van Ruisdael, *Gezicht op Haarlem met bleekvelden*, c. 1670-1675, olieverf op doek, 55,5 x 62 cm., Mauritshuis Den Haag (foto: Mauritshuis <https://www.mauritshuis.nl/nl-nl/verdiep/de-collectie/kunstwerken/gezicht-op-haarlem-met-bleekvelden-155/detailgegevens/>, geraadpleegd 14 maart 2019).



Afb. 2 Jacob van Ruisdael, *Stormy Sea with Sailing Vessels*, c. 1668, olieverf op doek, 49 x 61 cm., Thyssen-Bornemisza Museum Madrid (foto: Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacob_Isaaksz._van_Ruisdael_013.jpg, geraadpleegd 2 april 2019).



Afb. 3 Joseph Mallord William Turner, *Port Ruysdael*, c. 1826-1827, olieverf op doek, 92,1 x 122,6 cm., Yale Center for British Art New Haven, Connecticut (foto: Yale Center for British Art <https://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/1668501>, geraadpleegd 2 april 2019).



Afb. 4 Jacob van Ruisdael, *De molen bij Wijk bij Duurstede*, c. 1668-1670, olieverf op doek, 83 x 101 cm., Rijksmuseum Amsterdam (foto: Rijksmuseum Amsterdam <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=ruisdael&p=1&ps=12&st=Objects&ii=0#/SK-C-211,0>, geraadpleegd 2 april 2019).



Afb. 5 John Constable, *Windmills in landscape*, eerste kwart negentiende eeuw, olieverf op doek, 51 x 75,5 cm., Nationaal Museum Warschau (foto: Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Constable_Windmills_in_Landscape.jpg, geraadpleegd 2 april 2019).



Afb. 6 Constant Troyon, *Cattle Drinking*, 1851, olieverf op paneel, 78,4 x 51,8 cm., The Walters Art Museum Baltimore (foto: The Walters Art Museum <https://art.thewalters.org/detail/14245>, geraadpleegd 2 april 2019).



Afb. 7 Eugène Boudin, *Beach at Trouville*, 1863, olieverf op doek, afmetingen onbekend, Collectie Henry Ittleson New York, New York (foto: Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Boudin_012.jpg, geraadpleegd 2 april 2019).



Afb. 8 Jacob Maris, *Bomschuit*, 1878, olieverf op doek, 124 x 105 cm., Gemeentemuseum Den Haag (foto: Gemeentemuseum <https://www.gemeentemuseum.nl/nl/collectie/bomschuit?origin=gml>, geraadpleegd 2 april 2019).



Afb. 9 Joachim Patinir, *Landschap met de vlucht naar Egypte*, 1516-1517, olieverf op paneel, 18,2 x 22,2 cm., Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (foto: Wikimedia Commons [https://nl.wikipedia.org/wiki/Joachim_Patinir#/media/File:Landschap_met_de_vlucht_naar_Egypte,_Joachim_Patinir,__\(1516-1517\),_Koninklijk_Museum_voor_Schone_Kunsten_Antwerpen,_64.jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Joachim_Patinir#/media/File:Landschap_met_de_vlucht_naar_Egypte,_Joachim_Patinir,__(1516-1517),_Koninklijk_Museum_voor_Schone_Kunsten_Antwerpen,_64.jpg), geraadpleegd 2 april 2019).



Afb. 10 Aelbert Cuyp, View of Dordrecht from the North, c. 1655, olieverf op doek, 83,5 x 207 cm., Ascott Estate Buckinghamshire (foto: National Trust <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1535110, geraadpleegd 14 maart 2019>).



Afb. 11 Nicolaes Berchem, *Italiaans Avondlandschap*, c. 1670, olieverf of doek, 39 x 52 cm., Alte Pinakothek München (foto: Alte Pinakothek <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artist/nicolaes-berchem/italienische-landschaft-im-abendlicht>, geraadpleegd 14 maart 2019).



Afb. 12 Herri met de Bles, *Landschap met de Heilige Christoffel*, c. 1540, olieverf op paneel, 30 x 43 cm., Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam (foto: Museum Boijmans van Beuningen <https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/3717/landschap-met-de-heilige-christoffel>, geraadpleegd 2 april 2019).



Afb. 13 Jacob van Ruisdael, *Kapel bij een waterval*, c. 1670, olieverf op doek, 69 x 53,3 cm., Mauritshuis Den Haag (foto: Mauritshuis <https://www.mauritshuis.nl/nl-nl/verdiep/de-collectie/beeld-download/?return={936933B5-14AC-41C7-B4E9-17E4BACD6FA2}&id={BA9F76DB-BFA8-4EBD-9C6E-98F9D0037C7F}>), geraadpleegd 2 april 2019).



Afb. 14 Jan Both, *Italiaans Landschap*, c. 1645, olieverf op koper op paneel, 51 x 70 cm., Mauritshuis Den Haag (foto: Mauritshuis <https://www.mauritshuis.nl/nl-nl/verdiep/de-collectie/kunstwerken/italiaans-landschap-21/>, geraadpleegd 14 maart 2019).

Samenvatting

De notie dat het licht in Holland anders is dan elders in de wereld, is afkomstig uit de negentiende eeuw.

In die tijd zochten veel landen naar een nationale identiteit waarin hun land, volksaard, en cultuur verbonden werden. Veel Franse en Engelse schrijvers en schilders bezochten en beschreven Nederland gedurende die eeuw, en het was dankzij deze aandacht dat de Nederlanders zelf ook steeds bewuster op zoek gingen naar een eigen identiteit. De trots voor het vaderland richtte zich met name op de zeventiende-eeuwse geschiedenis en de schilderkunst uit die tijd, die gezien werd als een brug tussen het verleden en het heden dankzij de realistische weergave van het land, het leven en het algehele karakter van die tijd, die men in de eigen tijd maar al te graag terugzag.

Aan het eind van de negentiende eeuw kregen zowel de buitenlandse reizigers, als de Nederlanders zelf het idee dat het licht in Nederland bijzonder was. De eigentijdse schilders die met dit ‘Hollandse licht’ in verband werden gebracht, waren de schilders van de Haagse School. Omdat het licht bij het Nederlandse land hoorde, en de zeventiende-eeuwers dat land zo realistisch hadden weergegeven, trok men de conclusie dat dit ‘Hollandse licht’ ook in die typisch Nederlandse schilderijen als de landschappen van Jacob Van Ruisdael te zien was.

Deze anachronistische projectie van een negentiende-eeuws begrip op de zeventiende eeuw werkt ook in ons huidige beeld van het Hollandse landschap en de zeventiende-eeuwse landschapschilderkunst door. In de documentaire *Hollands Licht* (2003) spreken enkele hedendaagse kunstenaars over het ‘Hollandse licht’ waar zij hun inspiratie uit halen, en beschrijven wat zij zo kenmerkend vinden aan dit licht. Voor de meeste van hen is het de veranderlijkheid van het licht, veroorzaakt door het water op het land en in de atmosfeer, die het zo bijzonder maakt. Verandering is dan wel goed te vangen op bewegend beeld in een documentaire, maar die karakterisering is niet voldoende voor de beschrijving van een statisch beeld op een schilderij. De kunsthistorici die aan het woord zijn, zijn dan ook terughoudender in hun beweringen over ‘Hollands licht’, wat waarschijnlijk mede wordt ingegeven door de nationalistische connotaties die het woord draagt, die vandaag de dag niet meer courant zijn.