

‘Ik ben schilder, help mij’

Realisme in het vroege werk van Hendrik Willem Mesdag

Erik van Boekel

Masterscriptie Kunstgeschiedenis, Beeldende Kunst tot 1850

Juli 2022, 5573300

Begeleider: Dr. Annemieke Hoogenboom

Tweede lezer: Prof. dr. Chris Stolwijk



Universiteit Utrecht



Figuur 1

Maurits Verveer, *Portret van Hendrik Willem Mesdag*, ca. 1875-1882
Woodburytype, papier op karton, 12,3 x 8,9 cm
Rijksmuseum, Amsterdam, inv. nr. BI-F-1989-1596-E
Herkomst afbeelding: Rijksmuseum, Amsterdam;
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.233124> (geraadpleegd op 17 april 2022)

Afbeelding voorblad: detail van afb. 5 (zie p. 91): Hendrik Willem Mesdag, *Bij de stad Brussel*, 1868, olieverf op doek, 101,5 x 202 cm, Museum Panorama Mesdag, Den Haag (inv. nr. 00120) Afbeelding ontvangen van: Museum Panorama Mesdag, Den Haag.

Samenvatting

Deze scriptie is het resultaat van een onderzoek naar de wijze waarop de realistische kunstopvatting van Haagse School-landschapschilder Hendrik Willem Mesdag zich gevormd heeft tijdens zijn leertijd. Deze vond plaats van 1866 tot 1869 in Oosterbeek en Brussel. Hij maakte toen nog niet de bekende strand- en zeegezichten maar studies van het interieur van zijn woning of van de aangrenzende straat en tuin en een enkel boerenlandschap. Eerder hebben Saskia de Bodt (1981, 1995) en Hanna Pennock (1996) over dit onderwerp gepubliceerd. Ze verschillen van mening wie van zijn beide leermeesters, Willem Roelofs of Lourens Alma Tadema, de meeste invloed heeft gehad op zijn artistieke ontwikkeling. Het ontbreken van eenduidigheid is de aanleiding tot dit onderzoek geweest. Hierbij is gekeken naar de brieven van Mesdag, Roelofs en Alma Tadema, de geschriften van de Brusselse kunstenaarsvereniging Société Libre, waar Mesdag lid van was, en de contemporaine kunstkritiek over zijn werk. Aanvullend is een aantal werken van Mesdag formeel geanalyseerd. De focus ligt daarbij op die in de collectie van het Museum Panorama Mesdag dat het grootste aantal vroege schilderijen van Mesdag bezit. Op basis van dit onderzoek kan gesteld worden dat Mesdag zich tijdens zijn leertijd ontwikkelde van een beginnend kunstenaar, bekend met de romantische schildertraditie, naar een schilder die met een zo objectief en exact mogelijk realisme de directe wereld om heen probeerde vast te leggen. In Oosterbeek maakte hij kennis met het *en plein air* schilderen. In Brussel leerde Mesdag van Roelofs om echt naar de natuur te kijken en pure natuurobservaties te maken. Van Alma Tadema nam Mesdag de harde, precieze en nauwkeurige schilderwijze over. Als lid van de Société Libre vond hij het frame waarmee hij een beter begrip kreeg van wat het realisme inhield als nieuwe kunst. De scriptie hoopt Museum Panorama Mesdag meer kennis te geven over haar eigen collectie en de basis te vormen voor een toekomstige tentoonstelling over dit onderwerp.

Inhoudsopgave

Inleiding	5
Hfd. 1. Op weg naar Brussel, maar eerst naar Oosterbeek	11
De Groningse jaren.....	11
Oosterbeek.....	14
Instructie onder Bilders	17
Hfd. 2. Arte Caput Mondii: Brussel rond 1866-1869	19
België soeverein: de sociaal-politieke situatie.....	20
Brussel: een substituut voor Parijs	23
Het Brusselse kunstleven.....	26
De <i>Hollando-Belges</i>	31
Hfd. 3. Twee leermeesters: Lourens Alma Tadema en Willem Roelofs	32
Willem Roelofs: Den Haag, Brussel, Barbizon.....	33
Studie onder Roelofs	37
Schilderneef Lourens Alma Tadema	42
Hfd. 4. ‘Notre société’: La Société Libre des Beaux-Arts	48
‘Verwelkomen en verdedigen’	49
L’Art Libre	53
Mesdag en de Société Libre	57
Hfd. 5. Analyse van de ‘studies’ van Mesdag	61
In en rondom het huis.....	62
Het kunsthistorische discours.....	67
Casus: straatstudies.....	72
Slotsom	77
Bronnenlijst	81
Afbeeldingen	88

Inleiding

‘Waarschijnlijk zit er pretensie achter, die ik niet vat’, merkte in 1869 een recensent van de *Kunstkronijk* op bij het zien van een Brussels uitzicht van de hand van Hendrik Willem Mesdag (1831-1915) (afb. 5 en 6).¹ ‘Naïef’, ‘droog’ en ‘zakelijk’ zijn de woorden waarmee het vroege werk van de schilder wordt omschreven in de hedendaagse literatuur.² Vandaag de dag is Mesdag vooral bekend door zijn opus magnum: het *Panorama van Scheveningen* (1881). In zijn eigen tijd groeide hij uit tot een van de machtigste mannen van de Nederlandse kunstwereld. Niet alleen was hij kunstverzamelaar en cultureel ondernemer, maar ook een prominent lid van de Haagse School.

De Haagse school, de verzamelnaam voor een groep kunstenaars die van circa 1860 tot 1890 in Den Haag werkten in de stijl van het realisme, zette zich af tegen de traditionele opvattingen van de academie en het idealisme van de romantiek. In navolging van hun Franse collega's uit de School van Barbizon trokken de schilders naar buiten om te werken in de vrije natuur. Het Hollandse (polder)landschap werd hun favoriete onderwerp waarbij ze probeerden het werkelijke, niet geïdealiseerde moment van dat wat zij zagen op de kijker over te brengen. In hun landschappen focusten zij zich op het creëren van atmosferische taferelen waarbij ze de weersgesteldheid en lichtval zo precies mogelijk probeerden vast te leggen. Bekende vertegenwoordigers van de Haagse School zijn onder meer Anton Mauve, de gebroeders Maris, Jozef Israëls en Mesdag.

Mesdag specialiseerde zich in de weergave van zijn geliefde Noordzee, de duinen en het strand bij Scheveningen. Met brede verfstroken, duidelijke contouren en grijze (onder)tonen

¹ Het is niet bekend of hij deze opmerking maakte over *Bij de stad Brussel of Omgeving van Brussel*. De Leeuw 1983, p. 56 en Anoniem 1869, p. 92.

² De Leeuw 1983; De Bodt 1981, p. 72 en De Bodt 1995, p. 144.

schilderde hij zijn realistische zeegezichten op groot formaat, vaak voorzien van de bedrijvigheid horend bij de visserij.

Mesdag maakte zijn start als schilder pas op latere leeftijd. In 1866 verruilde hij een carrière als bankier in zijn geboortestad Groningen voor het bestaan als kunstenaar. Hij was toen vijfendertig jaar oud. Samen met zijn gezin – bestaande uit zijn vrouw, de kunstenares Sientje Mesdag-van Houten, en hun zoon Klaas – verhuisde hij, na een kort verblijf in het kunstenaarsdorp Oosterbeek, naar het cultureel bruisende Brussel. Mesdag ging daar in de leer bij landschapsschilder Willem Roelofs en ontving ook instructies van zijn schilderneef Lourens Alma Tadema. Na een verblijf van minder dan drie jaar in de Belgische hoofdstad, vestigde hij zich samen zijn familie definitief in Den Haag omdat hij dichterbij zijn geliefde zee wilde zijn. Voordat Mesdag zijn eigen stijl in techniek en onderwerpkeuze had gevonden, maakte hij enkele interessante, realistische werken geïnspireerd door wat hij in zijn directe omgeving in Brussel zag. Deze studies van landschappen en straatscènes op relatief klein formaat waren een ver doorgevoerde uitwerking van de lessen van zijn leermeester Roelofs, zijn neef Alma Tadema en de invloed van de Brusselse kunstenaarsscene.

In de literatuur wordt doorgaans beknopt ingegaan op dit vroege werk. Men noemt ze detail- en perspectiefstudies en aan deze duiding lijken de werken op het eerste gezicht ook te voldoen. Het verhaal daarachter – hoe moet het realisme in deze schilderijen geïdentificeerd worden? – wordt echter summier besproken. Het meest recente, uitgebreide onderzoek naar deze periode dateert van de jaren tachtig van de vorige eeuw. Zo schrijft Saskia de Bodt in 1981 een meer (cultuur)historisch verhaal over Mesdags Brusselse jaren in een artikel, dat later ook verwerkt wordt in haar dissertatie van 1995.³ Johan Poort, amateurhistoricus en Mesdag-kenner, beperkt zich in zijn oevrecatalogus van Mesdag (1989) tot een opsomming van feiten.⁴ De formele analyse bij beide auteurs is beknopt. Zij verwijzen naar het belang van Mesdags leermeester

³ De Bodt 1981 en De Bodt 1995.

⁴ Poort 1989.

Willem Roelofs en de Brusselse kunstenaarsvereniging Société Libre des Beaux-Arts voor de vorming van Mesdags realisme. Sarah de Clerq's opmerkingen in haar biografische hoofdstuk in een boek dat in 2015 uitgegeven werd ter gelegenheid van het Mesdag-jubileumjaar, zijn een herhaling van zetten.⁵ Verder dan algemene beschrijvingen komt ze niet. Een diepgaandere bespreking van de stilistische correlatie tussen de werken van Mesdag, Roelofs, Alma Tadema en de leden van de Société Libre ontbreekt bij alle drie de auteurs.

Ook ontbreekt in de literatuur de plaatsing van dit vroege werk binnen het gehele oeuvre van Mesdag. Hierdoor lijkt het net alsof de werken slechts een voetnoot in het oeuvre van de kunstenaar zijn. Voor Mesdag moeten ze juist wel van waarde zijn geweest. Bekend is dat hij tot laat in zijn carrière dit soort werken bleef tentoonstellen. Zo wordt *Een stapel stenen* (1868) (afb. 28) nog in 1895 met andere, meer recente werken voor een tentoonstelling bij The Goupil Gallery naar Londen gezonden.⁶ Toen Mesdag het beheer van het panorama-doek en het bijbehorende museum aan zijn familie overdroeg, wees hij enkele van deze vroege werken aan als 'niet voor verkoop bestemd'.⁷ Tezamen met de andere door hem geselecteerde werken voor het museum vormen ze een artistiek geheel met zijn *Panorama van Scheveningen*. De schilderijen geven een goed overzicht van Mesdags oeuvre en vormen op deze wijze een inleiding op en een opmaat naar het panoramadoek dat hij als zijn belangrijkste werk zag.

In 2019 liep ik stage bij Museum Panorama Mesdag. Met deze scriptie wil ik voortbouwen op mijn stageonderzoek, waarvoor ik provenance-onderzoek deed naar de museumcollectie. Het museum huisvest naast het *Panorama van Scheveningen* ook zo'n 75 andere werken van het Mesdag-echtpaar, waaronder twaalf studies of vroege werken van Mesdag. In vergelijking met zijn latere specialisatie, het strand- en zeegezicht, vormen deze stukken van relatief klein formaat een interessante inleiding tot de verder illustere carrière van

⁵ Sarah de Clerq, 'Een leven voor de kunst', in Van Dijk 2015, pp. 35-52.

⁶ Tent. cat. Londen 1895, p. 4.

⁷ Tent. cat./Veilingcat. Den Haag 1917.

deze mastodont die een voorkeur leek te hebben voor werken met grote afmetingen. Zoals hiervoor beschreven is aan dit onderdeel van zijn oeuvre nog nooit aandacht besteed, wat de aanleiding is om mijn scriptie te wijden aan het vroege werk van Mesdag.

De centrale vraag van deze thesis is: *Hoe wordt Mesdags realistische kunstopvatting gevormd tijdens zijn Brusselse leertijd, die van 1866 tot 1869 duurde?* Daarbij stel ik de volgende deelvragen: Hoe was Mesdag gevormd door zijn bezoek aan Oosterbeek voordat hij in Brussel aankwam? Wat trok kunstenaars zoals Mesdag om naar Brussel af te reizen? Hoe moeten we het culturele en artistieke klimaat in Brussel definiëren? Op welke wijze werd het Belgische realisme door dat van Frankrijk beïnvloed? Met welke leermeester(s), schildervrienden en –verenigingen kwam hij aldaar in contact? Hoe werd hij door deze beïnvloed? Wat voor werken maakte Mesdag in zijn leertijd? Wat is zijn in Brussel ontwikkelde stilistische definitie?

In mijn keuze om te spreken van realisme en niet van naturalisme volg ik auteurs als De Bodt (1995), Ronald de Leeuw (1983), Toos Streng (1995) en Boris Röhl (2013).⁸ Aangezien ik het naturalisme als een latere afsplitsing van het realisme beschouw en het als een stroming zie die zich met name bezighoudt met sociale vraagstukken in het figuurstuk Deze thematiek sluit niet aan bij Mesdags vroege werken. Verder lijkt mij Röhl's tweeledige definitie van het realisme een goede basis voor het bestuderen van Mesdags vroege werken. In zijn overzichtswerk over de verschijningsvormen van het realisme op internationaal niveau vanaf de negentiende eeuw tot heden definieert Röhl bij zijn bespreking van het realisme in Frankrijk de stroming als een documentatie van de hedendaagse samenleving, die gescheiden kan worden van een tweede betekenis waarin het geïnterpreteerd wordt als de objectieve weerspiegeling van de natuur zonder verder commentaar.⁹ In de literatuur wordt de natuurobservatie in deze

⁸ De Bodt 1995; De Leeuw 1983; Streng 1995 en Röhl 2013.

⁹ Röhl 2013, p. 58.

werken van Mesdag immers als uiterst precies en bijna ‘droog’ omschreven. Of zoals De Bodt noemt: ‘een wel heel letterlijke interpretatie van onder meer een hoop stenen’.¹⁰

In mijn onderzoek zal ik me toeleveren op de bestudering van de primaire bronnen in de vorm van brieven van Mesdag, Roelofs en Alma Tadema, de geschriften van de Société Libre en de contemporaine kunstkritieken over Mesdags werk. Aanvullend daarop zal ik de werken van Mesdag formeel analyseren. Als aansluiting op mijn stagewerkzaamheden zal ik specifieke aandacht schenken aan de Brusselse werken in de collectie van Museum Panorama Mesdag. Dit museum heeft het grootste aantal vroege werken van Mesdag in bezit.

Deze scriptie is als volgt opgebouwd: als eerste belicht ik de periode vóór zijn verblijf in Brussel, zoals Mesdags achtergrond en jeugd in Groningen, zijn eerste stappen in het schildersvak, zijn verblijf in het kunstenaarsdorp Oosterbeek als onderbreking van zijn reis naar Brussel en het werk dat hij aldaar maakte onder begeleiding van J.W. Bilders. Daaropvolgend wordt het Brussel van de jaren 1860 besproken, de aantrekkingskracht die de stad op kunstenaars zoals Mesdag uitoefende en wat het tot een goed alternatief maakte voor de artistieke lichtstad Parijs. Hierna bespreek ik Roelofs en Alma Tadema, Mesdags leermeesters. Daarbij wordt ingegaan op hun relatie met Mesdag, hun artistieke kenmerken en, daar waar bekend, het onderwijs dat ze aan Mesdag gaven. Daarop aansluitend wordt gekeken naar de Société Libre, de kunstenaarsvereniging waar Mesdag lid van was, haar historie en haar plaats in de kunstgeschiedenis van het realisme, als ook haar theorieën. Ten slotte zal middels formele analyse en de in de vorige hoofdstukken beschreven kennis gekeken worden hoe de instructies en raadgevingen onder Roelofs en Alma Tadema en de kennismaking met het gedachtegoed van de Société Libre in Mesdags Brusselse werken weerspiegeld worden.

¹⁰ De Bodt 1995, p. 144.

Met deze scriptie hoop ik Museum Panorama Mesdag een vergrootte kennis over haar eigen collectie te geven of zelfs aanknopingspunten voor toekomstige tentoonstellingen te bieden.

Op weg naar Brussel, maar eerst naar Oosterbeek

Hoofdstuk 1

Op 27 mei 1866 schreef landschapschilder Willem Roelofs vanuit Brussel aan de jurist Pieter VerLoren van Themaat: ‘In het najaar (september) wacht ik een nieuwen leerling, neef van Tadema, den Heer Mesdag uit Groningen [...]’.¹¹ Mesdag begon zijn carrière als schilder pas toen hij al vijfendertig jaar was. Daarvoor had hij vijftien jaar als bankier gewerkt bij het familiebedrijf van zijn vader, Effectenkantoor Mesdag & Zonen. Voor hij naar Brussel trok om leerling te worden bij Roelofs, maakte Mesdag in de zomer van 1866 een stop in Oosterbeek. Uit de periode van dit verblijf zijn, met enige zekerheid, twee werken bekend. Eén daarvan is in het bezit van het Museum Panorama Mesdag: *Bosgezicht* (1866) (afb. 2). In dit hoofdstuk zal dieper worden ingegaan op Mesdags eerste stappen in het schildersvak, zijn reis naar Brussel, het verblijf in Oosterbeek en het werk dat hij in die tijd maakte. Mesdags bezoek aan Oosterbeek is meestal niet meer dan een voetnoot in zijn levensloop. Scheveningen en de Noordzee worden tenslotte zijn grote inspiratiebronnen en de thema’s waarin hij zich als kunstenaar specialiseerde. Gedeeltelijk zal deze geringe aandacht liggen aan het beperkte aantal nu nog bekende werken dat Mesdag in die zomer gemaakt heeft. Door het belichten van deze periode voor zijn verblijf in Brussel kan een beeld worden geschetst van zowel de man die zich op latere leeftijd fanatiek op het schildersvak stortte, als ook van de achtergrond van de groei die Mesdag zal doormaken tijdens zijn leertijd in Brussel.

De Groningse jaren

Mesdag groeide op in een kunstminnende omgeving, als vierde kind in een gezin van vijf. De familie Mesdag behoorde tot de welgestelde en voorname families in de stad Groningen, waar

¹¹ Geciteerd uit: Jeltens 1925 p. 132. Oorspronkelijke brief te vinden in: *Collectie Schildersbrieven* (OV2 8001-01 1027), Haags Gemeentearchief, Den Haag.

ze verschillende functies bekleedde in het stads- en provinciebestuur. Zijn vader, Klaas Mesdag, – die zich van zakenman tot effectenhandelaar en bankier had opgewerkt – verzamelde kunst, was amateurschilder en bestuurslid van de Groningse kunstvereniging Pictura.¹² Zijn liefde voor de kunsten bracht hij over op zijn kinderen door ze naar tekenles te sturen. Zo kreeg Mesdag in de academie van Groningen les van de genreschilder Cornelis Bernardus Buijs en later ook van de historieschilder Johannes Hinderikus Egenberger.¹³ Thuis organiseerde Klaas tekenavonden waarbij het hele gezin ging tekenen of aquarelleren. Vaak diende de grote schilderijencollectie van Klaas Mesdag als inspiratie.¹⁴ De verzameling bestond merendeel uit romantische landschappen en stadsgezichten van onder andere C. G. Verburgh, C. Lieste, H. van de Sande Bakhuyzen, W. Gruijter jr., enkele stillevens en portretten naast werken van realistische schilders als Jozef Israëls en J. W. van Borselen. Ook had hij een aantal Engelse prenten en tekeningen in bezit. Klaas Mesdag stelde, net zoals zijn zoon later zou doen, de collectie in een aparte zaal in zijn huis tentoon voor geïnteresseerden.¹⁵

Uit Mesdags Groningse jaren, 1842 tot 1866, zijn enkele werken bewaard gebleven die met zekerheid in deze periode te dateren zijn.¹⁶ Het gaat veelal om tekeningen in potlood of houtskool, een enkele aquarel en vier werken in olieverf op doek. De tekeningen zijn nagetekende gravures van stillevens of genretaferelen, een paar natuurstudies, enkele academiestudies van klassieke bustes en zijn eerste landschapsstudie: *Waterval* (1844).¹⁷ Van de vier werken op doek, twee landschappen, één veestuk en één stilleven, heeft Panorama Mesdag *Houtvervoer in het bos* (1866) (afb. 1) in bezit. Op het liggende werk zien we een besneeuwd bostaferaal met kale bomen en bomen met dor blad. Links op de voorgrond liggen

¹² Van Dijk 2015, p. 136.

¹³ Ook Mesdags broer, Taco (1829-1902), volgde lessen bij deze twee kunstenaars. En net als zijn jongere broer, stapte Taco op latere leeftijd over van het bankwezen naar het schildersvak.

¹⁴ Vermoolen 1998, p. 40.

¹⁵ Vermoolen 1998, p. 282; Van Dijk 2015, p. 136.

¹⁶ Dit is gebaseerd op de opname en aangegeven datering van de werken in de oeuvrecatalogus van Johan Poort (1989).

¹⁷ Zie voor een overzicht van alle werken uit de periode 1842 tot 1866: Poort 1989, pp. 155-163.

enkele pas omgehakte boomstammen in de sneeuw. De houthakker met zijn paarden sleept een boomstam over het pad en verdwijnt rechts achter een heuvel, dieper het bos in. De locatie van het bos is onbekend. Het werk heeft een opvallend groot formaat met zijn anderhalf bij twee meter, zeker voor iemand die nog niet aan een professionele schilderscarrière was begonnen.

De weergave van het winterbos is zeker een zaak die Mesdag onder invloed van de training van de louter romantisch-geschoolde Buijs of Egenberger kan hebben uitgevoerd. Het weergeven van het thema van de arbeidende houthakker toont aan dat de interesse van Mesdag al vroeg getrokken werd naar de realistische school. Mogelijk zou hij er kennis mee hebben gemaakt door de verzameling van zijn vader of via zijn contacten bij de academie in Groningen.

In 1856 trouwde Mesdag met Sina ('Sientje') van Houten (1834-1909). Zij kwam, net als hijzelf, uit een vooraanstaande Groningse familie en deelde zijn liefde voor tekenen en schilderen.¹⁸ Hoewel zij naar negentiende-eeuwse verwachtingen meer op de achtergrond bleef, had zij haar eigen artistieke belangstelling. Net als Mesdag ontwikkelde zij zich op latere leeftijd ook tot een professioneel kunstenaar. Zij was instrumentaal in Mesdags keuze om zich volledig aan de schilderkunst te wijden. Een wens die hij al langere tijd koesterde. Financieel gesteund door het vrijkomen van een grote erfenis na het overlijden van haar vader in 1866, moedigde Sientje Mesdag-van Houten haar man aan om zijn artistieke droom te verwezenlijken. In de lente van dat jaar schreef Mesdag aan zijn achterneef, de schilder Lourens Alma Tadema (1836-1912): 'Ik ben vijf en dertig jaar. Ik heb een vrouw en een kind. Ik ben opgeleid voor den handel, maar daar deug ik niet voor. Ik ben schilder, help mij.'¹⁹ Alma Tadema woonde op dat moment in Brussel en trad op als bemiddelaar in Mesdags zoektocht naar een geschikte docent in de landschapsschilderkunst. Hij polste daarvoor zijn vriend en

¹⁸ Sientjes vader bezat een grote houtzaagmolen en nam onder meer deel aan verschillende besturen op gemeentel- en provinciaal niveau. Haar jongere broer, Samuel van Houten (1837-1930), is bekend geworden door de invoering van zijn 'Kinderwetje' uit 1874. Poort 1991, p. 15.

¹⁹ Geciteerd uit Pennock 1996, p. 58. Oorspronkelijk quote door Alma Tadema in L. de Ranitz, 'Het huis van Alma Tadema,' *Het huis; Oud & Nieuw; Maandelijksch prentenboek gewijd aan huisinrichting, bouw- en sierkunst*, 9 (1911), p. 29.

collega, de Nederlandse en eveneens in Brussel werkzame, Willem Roelofs (1822-1897). Roelofs wilde Mesdag wel als leerling onder zijn hoede nemen. Voor 1.200 francs zou de begeleiding bestaan uit het gebruik mogen maken van Roelofs' studies en twee tot drie bezoeken per week aan diens atelier.²⁰ Met deze bevestiging maakte Mesdag, zijn vrouw en hun driejarige zoon Klaas zich klaar om naar het zuiden af te reizen.²¹

Oosterbeek

Voordat Mesdag en zijn gezin naar Brussel trokken, brachten zij op aanraden van Alma Tadema de zomer van 1866 door in Oosterbeek.²² Al sinds de jaren veertig reisden jaarlijks landschapskunstenaars in de zomer naar dit aan de rand van de Veluwe en vlakbij Arnhem gelegen dorpje, om er te wonen en werken. Aanvankelijk waren dit jonge romantici, inspiratie zoekend in de uitlopers van het Rijnlandschap, dat zij tot het een geliefd onderwerp maakten van talloze werken. Ze volgden hierin een traditie die was begonnen onder Hollandse zeventiende-eeuwse schilders zoals Jacob van Ruisdael, Laurens van der Vinne en Jan van Goyen.²³ Halverwege de negentiende eeuw streek er een nieuwe generatie jonge landschapsschilders neer die zich wilden afzetten tegen de romantische en academische schildertraditie van hun voorgangers.

²⁰ Poort 1991, p. 22. In een brief van 22 april 1866 aan Mesdag citeerde Alma Tadema wat Roelofs hem een dag eerder had geschreven: 'Ik zoude die heer op zelfde condities als de Jhr. Buckman nemen d.i. tegen 1200 francs per jaar en hiervoor Z.Ed. van tijd tot tijd bijv. twee, drie keer per week eens gaan zien. Z.Ed. kan van mijn studien gebruik maken en ik behoef U niet te zeggen dat ik de zaak ter harte zal nemen [...]. Zoo Z. Ed. het besluit neemt zou hij zoveel mogelijk naar Brussel in mijn buurt moeten komen wonen.' Geciteerd uit Poort 1991, p. 22, naar een brief van Laurens Alma Tadema aan Mesdag, 22 april 1866, in het bezit van het Museum Panorama Mesdag.

²¹ De beslissing om daadwerkelijk te gaan nam Mesdag niet gemakkelijk. Het gezin had net een door hen gebouwd huis betrokken aan de haven in Groningen en zou dit dan meteen weer moeten achterlaten. Onbekend is of het gezin het huis in onderhuur achterliet of verkocht. Poort 1991, p. 15.

²² Onderweg maakte Mesdag nog een aquarel in het Drentse dorpje Vries, *Landschap in Drenthe* (1866), nu in het bezit van het Teylers Museum, Haarlem. Poort 1996, p. 229.

In Oosterbeek verbleven Mesdag en zijn gezin in het voornamelijk hotel Schoonoord, dat zich op de hoek van de Utrechtseweg en de Pietersbergseweg bevond. Croiset van der Kop 1891, p. 432; Anema 2019, pp. 10 en 131.

²³ De Rijn vormde daarbij ook de perfecte opgang naar Italië, en in het bijzonder Rome, dat als inspiratiebron op zowel de romantici als voor de Hollandse zeventiende-eeuwse grote aantrekkingskracht uitoefende. Rond 1860 kwam een einde aan de traditie om door Duitsland te reizen. De Bodt 1995, p. 23.

Naar voorbeeld van de schilders van de School van Barbizon, die naar het naam gevende dorpje in de bossen van Barbizon trokken, ontstond in de tweede helft van de eeuw een trend waarbij verspreid over Europa in kleine groepen en in – relatief – afgelegen plaatsen kunstenaars bijeenkwamen om in de rust en stilte van de natuur het landschap te bestuderen. Ze trokken daar naar toe om aan de drukte van de steden en de eisen van de officiële, academische kunstwereld te ontsnappen. Deze kunstenaars waren op zoek naar een nieuwe inspiratiebron: de ongerepte natuur en het onbedorven (boeren)leven, die ze in hun werk realistisch en niet geromantiseerd probeerden weer te geven. Ze woonden en werkten er, voor korte of langere tijd, en konden zo voldoen aan het bij hen groeiende verlangen om *en plein air* te kunnen schilderen. De combinatie van aan de ene kant de afwezigheid van de verwachtingen van de commerciële kunstwereld en aan de andere kant het nauwe woon- en werkcontact tussen de daar verblijvende vakgenoten, leidde tot het ontstaan van deze schildersdorpen die een grote bron waren voor de ontwikkeling van nieuwe artistieke ideeën en stromingen.²⁴

Oosterbeek ontwikkelde zich, als oudste kunstenaarsdorp van Nederland, in de jaren zestig tot hét voorbeeld van een schildersdorp pur sang als we kijken naar de randvoorwaarden die onderzoekers als Wessel Krul voor dergelijke gemeenschappen hebben opgesteld.²⁵ Het dorp werd ook wel het Hollandse Barbizon genoemd.²⁶ Oosterbeek lag in een ietwat onbekend en woest gebied met eeuwenoude bossen en heide waaraan de romantische schilders magische krachten toeschreven. De geest van de Kelten zou er nog hangen. De nieuwe generatie realisten sprak zelfs over Wodanseiken.²⁷ Daarnaast was het gebied hoewel afgelegen toch ook goed bereikbaar door de pas aangelegde spoorverbinding tussen Utrecht en Arnhem. Daardoor behield de kunstenaar de mogelijkheid om in de grote steden te blijven tentoonstellen en

²⁴ De Bodt 2004, pp. 8-9.

²⁵ Zie: Wessel Krul, 'Oorsprong, eenvoud en natuur; de bloeitijd van de kunstenaarskolonies 1860-1900', *Bijdragen en Mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden/the low countries historical review* 122 (2007) no. 4, pp. 564-584.

²⁶ De Leeuw 1983, p. 56.

²⁷ De Leeuw 1983, p. 56.

verkopen. Daarnaast beschikte het vlakbij Arnhem gelegen gebied zelf ook over een potentieel koperspubliek door de vele buitenhuizen van welgestelden in deze streek. En waren er rond Oosterbeek voldoende mogelijkheden tot goedkoop (en minder goedkoop) onderdak.²⁸

De laatste randvoorwaarde die Krul noemt was de aanwezigheid van een gerespecteerde en gevestigde, oudere kunstenaar, die bereid was om jongere schilders onder zijn hoede te nemen en als hun informele leermeester op te treden. Zo'n spilfiguur in Oosterbeek was Johannes Wernardus Bilders (1811-1890). Rond deze nestor verzamelde zich in de jaren vijftig en zestig een hele generatie jonge kunstenaars die gezamenlijk de bossen in trokken met hun tekenboeken.²⁹ Op het hoogtepunt zouden er, naar Bilders eigen zeggen, zo'n 26 kunstenaars rond hem aan het werk zijn.³⁰ Ze waren onder gelijkgestemden en leerden er het *en plein air* schilderen. En allen waren op zoek naar een eigen stijl in de landschapsschilderkunst. Veel sleutelfiguren van deze Oosterbeekse School, zoals Anton Mauve, Jan de Haas, Paul Gabriël, de broers Maris en Gerard Bilders, Bilders sr.'s zoon, hebben in hun vroege jaren enige tijd in Oosterbeek of in het dichtbij gelegen Wolfheze gewoond en gewerkt.³¹ De sociale en artistieke contacten die daar werden opgedaan zijn van niet geringe betekenis geweest voor de artistieke vorming en samenhang van de latere Haagse School.

²⁸ Men kon er logement vinden in herbergen (De Koude Herberg, De Vergulde Ploeg en De Druiventros), of bij particuliere verhuurders (zoals bij mevrouw Lamers aan de Natte Steeg – het huidige Rozenpad – of Vrouw Wiesnar aan de Benedendorpsweg) voor hen die minder in de portemonnee hadden. Als ook in de beter aangeschreven hotels, zoals de eerder genoemde hotel Schoonoord en het hotel De Doornenkamp. Anema 2019, p. 10.

²⁹ In de jaren vijftig van de negentiende vormde J. W. Bilders huis 'De Parre', dat vlakbij een herberg was gelegen, het centrum en de belangrijkste ontmoetingspek van de kunstenaarskolonie in Oosterbeek. In de tijd van Mesdags bezoek woonde hij officieel in Amsterdam, maar ging in de zomers terug naar Gelderland. Kapelle 2016, p. 84.

³⁰ Kapelle 2016, p. 85.

³¹ Hoewel hij er kwam, kon de Veluwezoom de interesse Willem Roelofs niet vasthouden. Hij was al in het echte Barbizon geweest. In plaats daarvan trok hij liever het polderlandschap in.

De jonge Gerard Bilders wordt eerder als een voorloper van de Haagse school gezien. Hij stierf in 1865 aan de gevolgen van tuberculose. Hij was toen pas 26 jaar oud. Poort 1991, p. 24; De Bodt 2004, p. 18; De Leeuw 1983, pp. 56-57.

Instructie onder Bilders

Ook Mesdag ontmoette in Oosterbeek de plaatselijke nestor J.W. Bilders (afb. 3).³² Hij waarschuwde Mesdag ervoor om vooral geen ‘kleine Roelofs’ te worden, maar zijn eigen stijl te vinden.³³ Volgens Bilders moest kunst authentiek zijn, vrij van standaardregels. Zijn leerlingen ontvingen van hem geen vaste werkwijze of methode. Dat kwam waarschijnlijk mede, zo stelt Jeroen Kapelle in zijn monografie *Bezielde Landschap* (2017), doordat Bilders nog ‘zoekende’ was en niet consequent wat betreft zijn eigen stijl.³⁴ De student was bij hem vrij in zijn zoektocht om zelfstandig de juiste manier te vinden om de natuur te vangen op een schilderij.³⁵ Daarbij wees hij zijn leerlingen, vanuit een romantisch gedachtegoed, nog wel op de bezielde natuur, die serieus bestudeerd moest worden. Ze moesten zichzelf leren nauwkeurig te observeren en in potlood, krijt, of aquarel dan wel in een olieverfschets de vormen van en het licht in de natuur te vangen.

Dit beviel niet iedere leerling. Zo memoreerde Paul Gabriël later in 1892 de wisselvalligheid van zijn leermeester: ‘[d]at B.[ilders] geen school maakte de reden daarvan zal wel zijn dat hij het met zich zelve nooit eens was hij was altijd drijvende in de wolken vandaag zus en morgen dacht hij weer anders. Ik heb nooit iets van hem kunnen leren hij had geen vaste vormen.’³⁶

Bij Mesdag constateerde Bilders dat zijn studies nog onbeholpen en naïef waren maar ook dat ze een persoonlijk karakter in zich hadden.³⁷ Volgens Anna Croiset van der Kop in haar biografie over Mesdag (1891), schijnt de aankomende schilder vooral schetsen te hebben

³² Mesdag ontmoette in Oosterbeek ook Hendrik Albert van Trigt, Jacob Taanman, Claes Meiners, Anton Mauve en Marinus Heijl. In deze scriptie zal niet worden besproken in hoeverre het contact met deze schilders van invloed is geweest op Mesdags leerlingjaren. Croiset van der Kop 1891, p.431; Anema 2019, p. 131.

³³ Croiset van der Kop 1891, p.432.

³⁴ Kapelle 2017, pp. 80 en 84.

³⁵ Kapelle 2017, p. 84.

³⁶ Ook beschuldigde Gabriël Bilders ervan de mooiste plekken voor hemzelf te houden. Geciteerd uit brief van P.J.C. Gabriël aan A.C. Loffelt, Scheveningen 3 september 1893, zoals deze opgenomen in: Kapelle 2017, p. 84. Oorspronkelijk vindplaats: *Collectie Schildersbrieven* (OV2 8001-01 370), Haags Gemeentearchief, Den Haag.

³⁷ Kapelle 2017, p. 84.

gemaakt tijdens de zomer van 1866. Daarnaast heeft hij tenminste één schilderij voltooid dat nu nog bekend is, *Bosgezicht* (1866) (afb. 2), en dat zich nu in de collectie van het Panorama Mesdag bevindt. Het werk, dat op staand formaat met een nog onbeholpen, losse toets geschilderd is, toont een gezicht op een bos bij Oosterbeek. De bomen staan op vlakke grond en domineren het beeld. Linksboven is slechts een klein stukje heldere lucht te zien. De voorstelling is niet met mensen of dieren gestoffeerd. Slechts een voetpad slingert tussen de bomen. Mesdag volgt in dit werk Bilders niet. Bilders benadrukte juist bij zijn leerlingen dat het weergeven van de speling van licht op vorm en kleur belangrijk was. Op zijn *'De zich spiegelende berk'* (ca. 1857-1870) (afb. 4) bepaalt met name de licht-donkerwerking de ietwat dramatische sfeer die uit het werk spreekt. In de studie van Mesdag is hiervan geen sprake.

Zoals in de inleiding reeds aangegeven is Mesdags bezoek aan Oosterbeek meestal niet meer dan een voetnoot in zijn levensloop. Scheveningen en de Noordzee worden tenslotte zijn grote inspiratiebronnen en de thema's waarmee hij zich als kunstenaar specialiseerde. Dat Mesdag later de omgeving van Oosterbeek wellicht zelf niet meer zag als een inspirerende locatie om te werken blijkt uit het feit dat hij en zijn vrouw na hun terugkeer in Nederland verschillende studiereizen over de Veluwe maakten, waarbij ze plaatsen als Putten, Lunteren en Ede aandeden, maar de Veluwezoom bijna geheel links lieten liggen.³⁸ Onderzoek naar de schetsen die Mesdag maakte tijdens zijn verblijf in Oosterbeek, als die al zijn overgeleverd, zou wellicht meer inzicht over zijn ontwikkeling tijdens deze zomer kunnen geven.

³⁸ Anema 2019, p. 131.

Arte Caput Mond: Het Brussel rond 1866-1869

Hoofdstuk 2

Op 25 september 1866 kwam Mesdag in Brussel aan. Zijn leermeester, Willem Roelofs, had hem in dat voorjaar geschreven: ‘Het zal ons gemakkelijk zijn [...] te Brussel iets te vinden ter woon en om te kunnen werken. – er wordt hier zeer veel gebouwd en licht vind men met eenige moeite eene geschikte gelegenheid.’³⁹ Mesdag betrok met zijn gezin inderdaad al gauw een woning op de Rue Rogier in de voorstad Schaarbeek.⁴⁰ De komende drie jaar zou hij in het Brusselse stadsgewest verblijven.

Voor een goed begrip van de motieven van Mesdag om naar Brussel en niet naar Parijs te gaan, is het noodzakelijk om stil te staan bij wat Brussel de Nederlandse kunstenaar te bieden had op het terrein van haar kunstleven en wat Brussel tot een uitstekend alternatief maakte voor de lichtstad. In dit hoofdstuk zal aan de hand van de sociaal-politieke situatie in België in het midden van de negentiende eeuw en de positieve gevolgen die dit had voor het sociaal-culturele en artistieke klimaat worden geduid waarom Nederlandse schilders naar Brussel trokken. En zal besproken worden of al deze aspecten voor Mesdag aanleiding zijn geweest om naar de hoofdstad af te reizen.

³⁹ Nationaal Archief (Den Haag), *Collectie 138 Van Houten*, inv. 177, ‘brief van Willem Roelofs aan Hendrik Willem Mesdag (Brussel, 27-5-1866)’.

⁴⁰ In dezelfde straat, de Rue Rogier, had tot maart van dat jaar nog Willem Roelofs gewoond op nummer 17. Verderop op nummer 278 woonde de Belgische kunstenaar Alfred Verwée (1838-1895), waarmee Mesdag bevriend zou raken. De Bodt 1981, p. 59.

Enige divergentie bestaat bij het benoemen van het correcte huisnummer van het woning van de familie Mesdag aan de Rue Rogier. Johan Poort vermeldt (foutief) in zijn oevrecatalogus (1981) het betrekken van een woning op het nummer 274. Saskia de Bodt (1981) en Hanna Pennock (1996) spreken beiden over het huisnummer 244. Alle drie de auteurs maken gebruik van de biografie geschreven door Anna C. Croiset van der Kop uit 1891. Daarin heeft zij het ook over een woning op het nummer 244. Mijn inziens komt de verkeerde vermelding bij Poort door een type- of drukfout. Poort geeft geen verdere verklaring voor het noemen van een ander huisnummer. Croiset van der Kop 1891, p. 432; De Bodt 1981, p. 59; Poort 1989, p. 29; en Pennock 1996, p. 75.

België soeverein: de sociaal-politieke situatie

Het culturele leven van het Brussel van de jaren 1860 waarin Mesdag terecht kwam, kon floreren dankzij de significante veranderingen die mogelijk gemaakt werden door de welvarende economie, een politieke situatie die relatief stabiel was en de nationale bewustwording van België. De afscheiding van het Verenigde Koninkrijk der Nederlanden door de zuidelijke provincies in 1830 versterkte de positieve economische ontwikkeling in de nieuwe Belgische staat. Geheel anders dan haar noorderbuur Nederland wist België zich in de eerste helft van de negentiende eeuw in rap tempo te industrialiseren.⁴¹ België werd het meest geïndustrialiseerde land van het Europese continent.⁴² Dit proces van grootscheepse industrialisatie ging hand in hand met en werd vanaf 1834 versneld door de aanleg van een uitgebreid spoornetwerk – krachtig aangespoord door het nieuwe Belgische staatshoofd – en de daardoor stijgende transportefficiëntie en verlaagde transportkosten.⁴³ Een nieuwe sociale bovenlaag van rijke Waalse industriëlen ontstond, groot geworden door de exploitatie van de kolenmijnen en metaalindustrie in het zuiden van het land. Het culturele leven van Brussel werd een favoriete bestemming voor het uitgeven van het in overvloed verdiende geld van deze *nouveaux riches* als de culturele vertaling en validatie van de nieuw verworven status.⁴⁴

Deze grootschalige veranderingen op industrieel en economisch gebied gingen samen met een relatief stabiel politiek speelveld na enkele jaren van getouwtrek tussen de katholieken

⁴¹ De noordelijke provinciën, het huidige Nederland, hadden zich voor de separatie economisch afhankelijk gemaakt van industriële exploitatie van haar – voormalig – zuidelijk grondgebied. De Bodt 1995, p. 35-36.

⁴² Alleen Engeland ging België daarin voor binnen Europa. Kossmann 1986, p. 152.

⁴³ De aanleg van het Belgische spoor netwerk werd krachtig gestimuleerd door de pas gekroonde Leopold I (1790-1865). Hij was een groot bewonderaar geworden van de Engelse industrialisatie – in het bijzonder het omvangrijke spoornetwerk daar – door de jaren die hij in Engeland had doorgebracht vanwege zijn eerste huwelijk met de Britse kroonprinses. België moest het centrum worden van het Europese spoorwegennetwerk; te beginnen met de aanleg van de spoorlijn tussen Brussel en Mechelen (1834-1835). Het succes van de industrialisatie in Wallonië en daarmee de welvaart van België was te danken aan de verdere aanleg van de Belgische spoorwegen. In verband met de artistieke contacten en de bereikbaarheid van bijvoorbeeld Parijs was de voltooiing van de spoorlijn Parijs-Belgische grens in 1846 van groot belang. Dit maakte het reizen in beide richtingen vele malen korter. De Bodt 1995, p. 36-37; en Kossmann 1986, pp. 152-153.

⁴⁴ De Bodt 1995, p. 12.

en liberalen tijdens de beginjaren van de nieuwe natie.⁴⁵ Tegelijkertijd vond er een sterke taal- en cultuurpolitiek plaats. De Zuidelijke Nederlanden hadden voor hun samengaan met Noord-Nederland twintig jaar deel uitgemaakt van Frankrijk waardoor men zeer sterk op de Franse taal en cultuur gericht was.⁴⁶ Omdat koning Willem I had geprobeerd om zijn Verenigd Koninkrijk tot één nationale staat te maken, was het Nederlands de officiële en verplichte eenheidstaal geworden.⁴⁷ Het aantreden van Leopold I, de eerste koning van België, bracht een sterk romantisch getint volksnationalisme als reactie op de voormalige Nederlandse overheersing met zich mee, waardoor men zich opnieuw sterk op Frankrijk en de Franse taal ging richten.⁴⁸ Het Frans werd niet alleen de officiële eenheidstaal en die van het hof en het bestuur maar ook de modetaal voor de nieuwe bourgeoisie, gevormd door kapitaalkrachtige Waalse industriëlen, om daarmee hun status in de maatschappij te verkondigen. Het Nederlands van de Vlamingen gold als de taal van de lagere klasse en had daarmee een lagere status.⁴⁹ Zo merkte de Franse dichter Charles Baudelaire hekelend op tijdens zijn verblijf tussen 1864 en 1866 in Brussel dat het Frans van de Brusselaren incorrect was en de hogere klassen net deden of ze geen Vlaams meer konden hoewel ze het wel spraken tegen hun bedienden: ‘On ne sait pas le français, personne ne le sait, mais tout le monde affecte de ne pas connaître le flamand.

⁴⁵ Van 1847 tot 1870, met een korte onderbreking van 1855 tot 1857, kende het land opeenvolgende regeringen van uitsluitend liberale gezindheid. Daarna bleven de katholieken, met uitzondering van een onderbreking tussen 1878 tot 1884, aan de macht tot 1916. Hierna kende België een regering van nationale eenheid, een coalitie van de grootste drie partijen in het land: de katholieken, de liberalen en de socialisten. De Bodt 1995, p. 36; en Kossmann 1986, pp. 177-178.

⁴⁶ De Bodt 1995, p. 16. Zie ook Kossmann 1986, pp. 76-78.

⁴⁷ Deneckere 2015, pp. 202-203; en Reynaerts 2019, p. 96. Daarbij gaf Willem I ook de voorkeur aan het Noord-Nederlandse culturele erfgoed. Zo kocht hij vooral oude *Hollandse* meesters voor zijn musea. De Bodt 1995, p. 16; Reynaerts 2019, p. 34-38.

⁴⁸ Een belangrijke supporter van dit proces was Leopold I. Dankzij zijn politiek geëngageerde moeder hing hij een romantisch, Herderiaans volksnationalisme aan, stelt Gita Deneckere. ‘Zoals [de filosoof] Herder was [Leopold] van mening dat de culturele eigenheid van volkeren behouden moest blijven.’ Ditzelfde gedachtegoed had hem zowel gedreven tot zijn steun aan de Griekse onafhankelijkheid van het Ottomaanse Rijk als zijn aanvankelijke ambitie voor de Griekse troon voordat hij koning van België werd. Deneckere 2015, pp. 206-208. Daarbij onderstreepte Leopold met zijn huwelijk 1833 met Louis-Marie van Orléans, de dochter van koning Louis-Philippe van Frankrijk, de (politieke) relatie van België met Frankrijk. De Bodt 1995, p. 35.

⁴⁹ Sas, zie bibliografie voor de link, geraadpleegd op 29 mei 2021.

C'est de bon goût. La preuve qu'ils le savent très bien, c'est qu'ils engueulent leurs domestiques en flamand.'⁵⁰

Het samengaan van politieke stabiliteit en economische bloei vertaalde zich in groeiende bevolkingscijfers. Het inwonersaantal van Brussel wist zich vanaf 1830 binnen vijftig jaar met meer dan de helft te verdubbelen: van 100.000 tot 162.500. Deze toename, die ook in de randgemeenten van Brussel plaats vond, was vooral te danken aan de bouw van talloze fabrieken op wat eerder nog landbouwgrond was in deze gemeentes. Driekwart van de nieuwe inwoners bestond dan ook uit arbeiders werkzaam in die nieuwe industrieën. In de voorsteden werd niet alleen druk gebouwd voor de arbeidersklassen maar ook voor de zich uitbreidende midden en hogere burgerklassen. Zo groeide het bevolkingsaantal van de voorstad Schaarbeek, waar Mesdag zou komen te wonen, van 1.900 inwoners in 1831 naar ruim 19.000 in 1866.⁵¹ De huizenbouw verklaart de eerder in dit hoofdstuk opgenomen briefpassage van Roelofs aan Mesdag uit 1866 over de ruime beschikbaarheid van recent opgetrokken woningen. Mesdag documenteerde deze veranderingen in *Bij de stad Brussel* (1868) en *Omgeving van Brussel* (1868) (afb. 5 en 6). Hij gaf het dichtbij zijn woning gelegen landschap weer dat bestond uit een landbouwgebied met aardappel- en graanteelt. In de verte zijn de schoorstenen van de vlakbij gelegen fabrieken te zien.

Ondanks de groeiende welvaart waren de levensomstandigheden in grote delen van de stad slecht. Zo telde de stad vele nauwe steegjes en verpauperde straten, en diende het binnen-riviertje de Zenne als een groot open riool met als gevolg een grote cholera-epidemie in 1866.⁵² Pas met de overkluizing van dit stadswater, de afbraak van de oude volksbuurten en de aanleg

⁵⁰ Baudelaire 1866, p. 874. In vrije vertaling: 'In Brussel kan men geen Frans, niemand kan het, maar ze doen alsof ze geen Vlaams kunnen. Dat getuigt van goede smaak. Het bewijs dat ze het wel degelijk kunnen, is dat ze hun bedienden in het Vlaams aflaffen.' Het werk, waarvan enkele uittreksels postuum in 1877 werden gepubliceerd, kreeg zijn eerste volledige publicatie pas in 1952. Het pamflet, opgeschreven tussen 1864 en 1866, werd door Baudelaire nooit voltooid.

⁵¹ De Bodt 1995, p. 35. Martens 1976, pp. 333-334 en 341-345.

⁵² Met 3.469 doden was dit 2% van de totale stadsbevolking. Veel van de slachtoffers behoorden tot armste inwoners van de stad en leefden in een van de vele verpauperde en nauwe steegjes die de stad kende. Devos, Zie bibliografie voor link, laatst geraadpleegd op 28 mei 2021.

van nieuwe, brede boulevards rond 1870 begon het uiterlijk van de stad drastisch te veranderen.⁵³ Zo sprak de francofiele Nederlandse schrijver Conrad Busken Huet zijn lof uit over het nieuwe Brussel: ‘Wanneer de uitbreiding der stad voltooid [is] [...] dan zal Brussel onder de bekoorlijkste hoofdsteden van Europa geteld worden.’⁵⁴ en ‘Nieuw-Brussel maakt op kleine schaal denzelfden indruk als Nieuw-Parijs.’⁵⁵

Brussel: een substituut voor Parijs

Het verblijf van Mesdag in de Belgische hoofdstad moet in het licht worden gezien van een grotere traditie waarin kunstenaars uit geheel Europa en Amerika naar belangrijke Europese centra van eigentijdse kunst trokken om zich verder te scholen en emplooi te vinden. Parijs was het belangrijkste artistieke trefpunt voor de historie- en genreschilders. Steden als Düsseldorf, München en Rome trokken landschapschilders aan in het begin van de negentiende eeuw. De Franse hoofdstad nam deze rol vanaf 1860 over met de opkomst van het realisme in de Franse landschapsschilderkunst.⁵⁶

Parijs had in de woorden van de jonge schilder Gerard Bilders ‘den grooten tooverklank’.⁵⁷ Kunstenaars, zowel academici als modernisten, werden naar de stad getrokken door alles wat Parijs hen te bieden had op het gebied van arbeidsmogelijkheden en cultuur naast de continue, toonaangevende ontwikkelingen in de Franse kunst. De stad beschikte over hoog aangeschreven onderwijsmogelijkheden – van een opleiding aan de Academie tot het verkrijgen van instructie in de vele ateliers –, een overvloed aan te bestuderen kunst in de musea, de jaarlijkse Salons en andere tentoonstellingsmogelijkheden, een bloeiende kunsthandel en –pers en een gewillig kunst kopend publiek. Bovendien werkte de samenkomst van de vele uit talloze

⁵³ De Bodt 1995, p. 37

⁵⁴ Busken Huet 1881, p. 216.

⁵⁵ Ibid., p. 215.

⁵⁶ De Bodt 1995, p. 21-23.

⁵⁷ Uit een brief van Gerard Bilders aan Johannes Kneppelhout van 14 juli 1862, Amsterdam. Bilders 1876, p. 260.

landen afkomstige kunstenaars een bloeiend artistiek klimaat in de hand. Kunstenaars leerden met en van elkaar, haalden inspiratie uit elkaars werk en uit de kunstwerken van de Oude Meesters, die in overvloed aanwezig waren, ontdekten en experimenteerden met nieuwe stijlen en technieken. Sommige van deze kunstenaars bleven in Parijs plakken om er carrière te maken, maar de meeste keerden terug naar huis. Gevormd door de in Parijs vergaarde inzichten en met nieuwe ideeën gaven ze in hun vaderland vorm aan de invulling van de nationale kunstopvattingen.⁵⁸

Waarom trokken dan vanaf het midden van de negentiende eeuw zoveel Nederlandse kunstenaars niet naar Parijs maar naar Brussel? Niet alleen Mesdag en de al eerder benoemde Alma Tadema en Roelofs, maar ook schilders als August Allebé, Henriëtte Ronner-Knip, Jan de Haas, Paul Gabriël, de broers Oyens, Vincent van Gogh en Jan Toorop kozen om voor korte of langere tijd te verblijven in de Belgische hoofdstad. Brussel was, zoals Bilders later in een brief opmerkt, ‘in alle opzichten Parijs in het klein’.⁵⁹ Sociaal-culturele verwantschap tussen beide landen is vanuit historisch perspectief evident gezien de grote maatschappelijke hervormingen vanaf 1795 tijdens de Franse overheersing. De grote nadruk die de bovenklasse in de loop van de eeuw legde op het Frans en de Franse cultuur versterkte dit gevoel van een ‘Parijs in het klein’ nog eens. Deze verfransing vond niet alleen bij het koningshuis, de adel en de regering plaats, maar ook bij bredere maatschappelijke diensten en instanties als het leger, justitie, het hoger onderwijs, de media en de culturele sector. Hoewel Brussel niet slechts een ‘doorgeefluik’ van de Franse cultuur was – zoals in hoofdstuk 4 wordt beschreven –, bepaalde deze perceptie wel het beeld dat de Nederlander van Brussel had.⁶⁰ Conrad Busken Huet was zelfs van mening dat de bloei van België in alle opzichten te danken was aan haar gerichtheid op Frankrijk, met als belangrijkste uiting daarvan de keuze voor de Franse taal.⁶¹

⁵⁸ Jonkman 2017, p. 13. Zie ook *Nederlanders in Parijs* (2017); zie bibliografie voor volledige titel.

⁵⁹ Uit een brief van Gerard Bilders aan Johannes Kneppelhout van 14 juli 1862, Amsterdam. Bilders 1876, p. 262.

⁶⁰ De Bodt (tent. cat.) 1995, p. 10.

⁶¹ Busken Huet 1881, pp. 216-217.

Vanuit economisch en politiek oogpunt was de aantrekkingskracht op de Nederlandse kunstenaars ook allerminst vreemd. Door de samenkomst van de eerder in dit hoofdstuk beschreven stabiele politieke situatie en economische expansie werd een culturele bloei in de hand gewerkt. Brussel werd, door de gecentraliseerde machtsstructuur van België, de figuurlijke spil in het sociaal-culturele wiel van het land. Het kunstleven in de Belgische hoofdstad profiteerde van een rijke clientèle, die bestond uit leden van de regering, het hof, de adel – ‘oud geld’ – en de vermogende Waalse industriëlen – ‘nieuw geld’. Deze centralisatie van het kapitaal in Brussel was gelijk aan de situatie in Frankrijk waar hetzelfde in Parijs gebeurde. Frankrijk daarentegen kende in de negentiende eeuw een veel tumultueuzer politiek verloop: een constante afwisseling van koninkrijk, revolutie, keizerrijk of republiek. De aanwezigheid van de liberale regeringen in België en haar neutraliteit op het Europese politieke speelveld zorgden voor de relatieve zekerheid van een verblijf zonder grote sociaal-politieke onrusten.⁶² Deze notie zal ongetwijfeld mee hebben gespeeld in de overwegingen van de Nederlandse kunstenaar om voor de zuiderbuur te kiezen.

Deze sociaal-politieke stabiliteit was niet alleen in de Nederlandse artistieke kringen opgevallen. De rustige Belgische politiek en de hierboven genoemde verfransing van het land creëerden een gunstig vestigingsklimaat voor veel Franse, politieke vluchtelingen en bannelingen. Onder hen vinden we figuren als Jacques-Louis David (van 1816 tot zijn dood in 1825), Théophile Thoré-Bürger (van 1849 tot 1859), Victor Hugo (kortstondig in 1851) en Alexandre Dumas (tussen 1851 en 1853).⁶³ Zoals we onder meer in Baudelaire's *Pauvre Belgique* (1864) kunnen lezen, werd het positieve beeld dat de Nederlanders van Brussel hadden

⁶² Deze neutraliteit was een vereiste van het Conferentie van Londen uit 1831 waarmee de Belgische onafhankelijkheid internationaal werd erkend. Kossmann 1986, pp. 138-139.

⁶³ De Bodt 1995, pp. 30-31. Een bijzonder geval is het zevenjarig verblijf in de Belgische hoofdstad van Auguste Rodin dat eerder vanuit economische redenen te verklaren is. In 1870 brak de Frans-Pruisische oorlog uit. Hoewel Rodin werd opgeroepen voor de Nationale Garde, werd hij al snel ontslagen vanwege zijn bijziendheid. Om voor een inkomen te zorgen, nam hij de opdracht aan om mee te helpen met de verzorging van de decoratie van het nieuwe beursgebouw in Brussel. Hij zou van 1871 tot 1877 in de Belgische stad verblijven.

niet door hun Franse tijdgenoten gedeeld. De Franse vluchteling was eerder somber gestemd en dacht met heimwee en idealisering terug aan Parijs.⁶⁴ De aanwezigheid van zeker in artistieke kringen, vooraanstaande vakgenoten zal in de ogen van de Nederlandse bezoeker het idee hebben verhoogd dat de artistieke ambiance van Brussel die van Parijs evenaarde. Daarnaast moet er niet aan voorbij worden gegaan dat de Belgen ook hun eigen invloed op de kunsten en de kunstgeschiedenis hebben doen gelden. In hoofdstuk 4 zal dieper worden ingegaan op een belangrijke en invloedrijke factor binnen de Belgische kunsten in het midden van de negentiende eeuw: de kunstenaarsvereniging *la Société Libre des Beaux-Arts*.

Een niet minder belangrijk voordeel was het financiële aspect van de te maken onkosten. Het leven in Brussel was goedkoop. Daarbij kwam dat de zoals eerder in dit hoofdstuk beschreven groeiende huizenmarkt de beginnende, nog niet zo gefortuneerde kunstenaar van een eigen woning verzekerde in plaats van een koud zolderkamertje in de Franse hoofdstad.⁶⁵ Een aantrekkelijk pluspunt!

Het Brusselse kunstleven

Voor een goed begrip waarom Mesdag naar Brussel trok, is het noodzakelijk om stil te staan bij wat Brussel de Nederlandse kunstenaar te bieden had op het terrein van haar kunstleven. Op cultureel-artistieke niveau was in het kunstleven van Brussel hetzelfde te vinden als wat Parijs aantrekkelijk maakte: de academie, de salons en de kunsthandel. Hierdoor was de stad een uitstekend alternatief voor de lichtstad en bovendien ‘dichterbij huis’.⁶⁶ Maar ook is de bespreking hiervan nodig – om met de woorden van Albert Boime te spreken – om een beeld

⁶⁴ Ibid., pp. 30-31 en 38-39.

⁶⁵ Ibid., p. 38; De Bodt 1995 (tent. cat.), pp. 10-11.

⁶⁶ De musea en de kunstpers kunnen ook in dit rijtje worden genoemd maar zijn om de navolgende reden weggelaten. De musea in Brussel met hun functie als bewaarplaatsen van het Zuid-Nederlandse cultuurgoed, waarvan de Vlaamse Primitieven en Rubens de belangrijkste vertegenwoordigers waren, trokken vooral de belangstelling van de meer traditioneel werkende schilders. De vernieuwers (in dit geval de schilders van de Haagse School) bleven hiervan weg. De bestudering van de rol van de moderne musea, veelal particuliere musea, valt buiten dit onderzoek. De Brusselse kunstpers wordt in de volgende hoofdstukken aangestipt.

te kunnen schetsen van de achtergrond waartegen de ‘modernistische’ en ‘avant-garde kunsten’, waarvan de voor dit onderzoek van belang zijnde realistische schilderstijl er één was, ontstonden.⁶⁷ De Bodt bespreekt in haar dissertatie (1995) het artistieke leven in Brussel slechts als een aantrekkelijkheidsfactor voor de Nederlandse kunstenaar. Het beschrijven van het officiële, Brusselse kunstleven als (mogelijke) aanleiding of verantwoording van het ontstaan van nieuwe, modernistische kunststijlen is voor haar niet van belang. Hoewel het niet het doel van deze scriptie is om diep in te gaan op de correlatie tussen het officiële Brusselse kunstleven en de kunstgeschiedenis van de moderne kunststromingen, is het toch belangrijk om op dit verband te wijzen.

Een belangrijke voedingsbodem voor deze nieuwe, moderne stijlen waren de alternatieve kunstenaarsverenigingen die in Brussel ontstonden.⁶⁸ Deze verenigingen werden onder meer opgericht als beweging tegen het gedachtegoed van de academie waardoor zij een tegenhanger van de nationale cultuurpolitiek van de Belgische staat waren. Ook werden ze er vaak opgericht om meer tentoonstellingsmogelijkheden te creëren. In het bijzonder was *Le Société Libre des Beaux-Arts* van belang. Mesdag was één van haar eerste leden na de oprichting in 1868. In hoofdstuk 4 zal hier dieper op worden ingegaan. De twee werelden van het officiële en het moderne lagen dicht bij elkaar en liepen door elkaar heen. Mesdag exposeerde immers ook, net als menig ander modernistisch werkende kunstenaar, op de salons van Parijs en Brussel en op de Nederlandse equivalent, de tentoonstellingen van Levende Meesters.

Hoewel zowel België als Nederland in de loop van de negentiende eeuw veel meer alternatieve tentoonstellingsmogelijkheden kregen, deed dit niet af aan het belang van de Brusselse salon. De salon in België werd afwisselend door drie steden georganiseerd volgens

⁶⁷ Boime 1986, pp. 20-21.

⁶⁸ In Nederland ontstonden ook dergelijke verenigingen, waar *Arti et Amicitiae* (1839-heden), de *Hollandsche Teekenmaatschappij* (1876-1922) en *Pulchri Studio* (1845-heden) enkele voorbeelden van zijn.

hetzelfde roulatiesysteem dat Nederland kende en waar Amsterdam, Rotterdam en Den Haag de expositiesteden vormden.⁶⁹ De aanvankelijk tweejaarlijkse, en later driejaarlijkse tentoonstellingen werden alternerend gehouden in Antwerpen, Brussel en Gent. Brussel ontving de meeste nationale en internationale aandacht. Zowel door het aantal geëxposeerde werken als door de kwaliteit en inhoud kon de Brusselse salon vergeleken worden met die van Parijs. Daar kwam vanaf 1850 bij dat in Brussel vaak dezelfde Franse werken te zien waren als op de Parijse salon.⁷⁰ Ook werden in de Belgische hoofdstad de werken getoond die door de jury van de Franse salon waren afgewezen.⁷¹ In Nederland, waar de internationale aandacht ongeveer evenredig over de drie gaststeden was verdeeld, was de representatie van buitenlandse werken veel meer bescheiden. België was daarbij nog goed vertegenwoordigd maar het aantal Duitse en Franse deelnemers was veel geringer.⁷²

Hoewel Mesdag hier geen gebruik van maakte, is het toch van belang om een belangrijke trekpleister in Brussel te noemen: de zeer goed aangeschreven academie.⁷³ Net als de salons in Nederland en België, was de academie hervormd in de Franse tijd naar het

⁶⁹ Zowel de Belgische als de Nederlandse salons hadden hun start in de Franse tijd. De Bodt 1995, p. 56.

⁷⁰ De Brusselse salons volgden vrij snel op de Nederlandse en Parijse salons, die in mei of juni begonnen. Zij startten meestal in augustus om te eindigen in oktober. De snelle opeenvolging van al deze belangrijke expositie- en verkoopmogelijkheden wilde nog wel eens voor stress zorgen bij de kunstenaar. Niet alleen doordat meerdere en kwalitatief goede werken ingezonden moesten worden maar ook omdat aan alle eisen van elke toelatingscommissie voldaan moesten worden. Zo had Brussel de regel dat werken die al eerder op een openbare tentoonstelling in de stad waren getoond, geweigerd werden. Toch behoorde Mesdag tot een groepje van onder meer Jozef Israëls en Johannes Bosboom die niet alleen aan elke belangrijke buitenlandse tentoonstelling mee deed maar deze ook daadwerkelijk bezocht en er relaties aanknoopte. Ibid., p. 57-60.

⁷¹ Zo werden Courbets *De Steenkloppers* (1849) voor het eerst getoond op de Salon van Brussel van 1850 en Rodins *De man met de gebroken neus* (1863-1864) op de salon van 1865. Zie ook *Gustave Courbet en België; Realisme, van levende kunst tot vrije kunst* (2013).

⁷² De Bodt 1995, p. 32.

⁷³ De andere belangrijke academische opleiding van België was te vinden in Antwerpen. Er bestond een vooral inhoudelijke verschil tussen beide academies. Antwerpen kenmerkte zich door haar Vlaamse nationalistische romantiek onder de leiding van Gustaaf Wappers (directeur van 1840 tot 1852) en Nicaise de Keyser (directeur van 1855 tot 1879) terwijl in Brussel het op Parijs georiënteerde classicisme de boventoon voerde vanaf François-Joseph Navez (directeur van 1835 tot 1862), die een leerling was geweest van David. Tot 1880 zien we dat er meer Nederlandse studenten te vinden waren in Antwerpen dan in Brussel. Hierbij zal de voor Nederland geografisch gunstigere ligging en de tweetaligheid van Antwerpen in tegenstelling tot Brussel een rol hebben meegespeeld, maar ook dat het onderwijs in Antwerpen, in tegenstelling tot Nederland, gratis was. De uitbreiding van het Brusselse lesprogramma in de jaren 1860 en het levendiger kunstklimaat in tegenstelling tot het ingeslapen Antwerpen, zorgden onder meer voor een duidelijke toename van Nederlandse studenten aan de Brusselse academie. Ibid., pp. 49-51; en Reynaerts 1991, pp. 98-102.

voorbeeld van de Parijse en daarna nogmaals in 1835 onder leiding van haar directeur François-Joseph Navez. Tussen 1842 en 1884 stonden bijna honderd Nederlandse schilders en tekenaars geregistreerd als leerling bij een van de verschillende klassen aan de Brusselse Academie.⁷⁴ Aanvankelijk waren velen van hen ambachtslieden. Dit veranderde na 1849 met de invoering van de schilderklas. Tegelijkertijd zochten veel kunstenaars in Brussel ook hun heil in onderwijs bij een privé-atelier of combineerden zij de twee studiemogelijkheden. Dit laatste gebeurde zowel om inhoudelijke redenen - op de Academie leerde men tekenen en in het privé-atelier de schilderpraktijk, zonder naar gestandaardiseerde voorbeelden te werken – als om materiële redenen – in het privé-atelier kreeg de leerling-schilder betaald voor zijn werk.⁷⁵

Het waren vooral de genre- en historieschilders die zich inschreven voor het volgen van cursussen aan de academie. De Nederlandse landschapsschilder in Brussel moest het hebben van onderwijs op een meer informele manier. Men kwam, zoals het ook Mesdag was vergaan, via een introductie in contact met een gevestigde ‘meester’-schilder. Het onderwijs bestond vooral uit het bespreken van afgerond werk en het samen maken van studies in de natuur. In het atelier zelf – doorgaans de huiskamer van de meester – werd geen les gegeven.⁷⁶ In hoofdstuk 3 zal het onderwijs van Mesdag en zijn relaties met zijn leraren worden beschreven.

In de eerder genoemde behoefte van de kunstenaar aan een (stabiel) inkomen werd voorzien in de florerende kunstmarkt van België – en die van Brussel in het bijzonder. Deze stond rond het midden van de negentiende eeuw zelfs beter aangeschreven dan de Nederlandse.⁷⁷ Gerard Bilders merkte in een van zijn brieven op dat de aankomende, Nederlandse schilder beter naar Parijs of Brussel kon gaan om verzekerd te zijn van een eerlijke

⁷⁴ De schilder- en tekencursussen kenden drie niveaus. Het laagste niveau omvatte de grondbeginselen van het tekenen, ‘principes de dessin’, dan tekenen naar (klassiek) gipsmodel, ‘tête antique en ‘figure antique’ (later ook ‘torse et fragments’ genoemd) en als laatste tekenen naar levend model, ‘dessin d’après nature’ – vanaf 1849 ook mogelijk als ‘peinture d’après nature. De Bodt 1995, (Bijlage 5) pp. 268-279.

⁷⁵ Ibid., pp. 53-54 en Reynaerts 1991, pp. 99-103.

⁷⁶ De Bodt 1981, p. 65; en De Bodt 1995, pp. 54-55.

⁷⁷ Baetens 2010, p. 39.

prijs voor zijn werk. De Nederlandse handelaar en koper hadden slechts oog voor schilderijen van buitenlandse hand; in een jonge kunstenaar van eigen bodem zonder gevestigde naam was men nauwelijks geïnteresseerd.⁷⁸ De Nederlandse kunsthandel zou pas later, tegen het einde van de eeuw, tot bloei komen.

Dat de kunstmarkt in Brussel inderdaad floreerde, blijkt alleen al uit het feit dat veilingcatalogi van grote openbare kunstverkoop in deze stad een internationale verspreiding kenden. De openbare verkoop van menig belangrijke Belgische collectie vond in eigen hoofdstad plaats, en niet meer in Parijs of Londen.⁷⁹ De Brusselse kunsthandel sterkte zich uit over de volle breedte van de kunstmarkt; van prenten tot antiquiteiten, van schildersmaterialen tot lijsten en van oude meesters tot hedendaagse kunst. Een heldere reconstructie van de Brusselse kunstmarkt in de periode van 1840 tot de late jaren 1860 wordt desondanks bemoeilijkt doordat het onderscheid tussen verzamelaar, handelaar of verkoper van schilderbenodigdheden soms lastig te maken is. Ook was men vaak niet uitsluitend kunstverkoper maar vormde de handel een nevenactiviteit. Pas in de loop van de jaren zestig begon zich in Brussel een meer vaste kern van kunsthandelaren te vormen.⁸⁰ De concurrentie op de kunstmarkt was zeer hoog. Zo hoog zelfs dat buitenlandse – zelfs de Franse – kunsthandelaren maar moeilijk voet aan Brusselse grond kregen. Goupil opende in 1870 een vestiging in de stad en sloot die na tien jaar. Durand-Ruel begon in 1872 maar vertrok binnen een jaar al. Alleen de firma Bernheim wist enige succes te hebben te midden van de lokale concurrentie.⁸¹ Het aanbod van eigentijdse, Franse – dus het beeld van de negentiende eeuw bepalende – kunstwerken was min of meer gelijk aan dat in Parijs. Dit was mogelijk door de aanwezigheid van de genoemde, gerenommeerde zaken maar ook door het aanbod via Belgische handelaren zoals Gustave Coûteaux en Arthur Stevens. Deze sterke kunsthandel

⁷⁸ Brief van Gerard Bilders aan Johannes Kneppelhout van 14 juli 1862, Amsterdam. Bilders 1876, pp. 259-262.

⁷⁹ Arnout 2012, p. 31-32.

⁸⁰ De Bodt 1995, pp. 63-64; en De Bodt (tent. cat.) 1995, p. 11.

⁸¹ Baetens 2010, p. 39.

waarin de nieuwste Franse kunst te zien was, bood Mesdag een uitstekende gelegenheid om goed op te hoogte te stellen van de eigentijdse kunst.

De Hollando-Belges

Tussen 1850 en 1880 kwamen meer dan vijftig professionele Nederlandse schilders naar Brussel.⁸² Ze woonden en werkten daar niet in afzondering van hun Belgische collega's maar namen actief deel aan de plaatselijke kunstscene. Ze exposeerden, maakten vrienden, werden besproken in de salon- en andere kunstpersberichten, deden zaken, leerden van elkaar en van hun Belgische collega's en waren zelfs lid van belangrijke kunstenaarsverenigingen. Door hun collega's en de Belgische kunstpers werden ze als Belg gezien. Théophile Thoré noemde ze zelfs *Hollando-Belges*.⁸³ De meeste van hen keerden op den duur terug naar Nederland. Brussel werd zodoende een doorgeefluik van het realisme naar het Noorden. De artistieke uitwisselingen die in de Belgische hoofdstad plaatsvonden tussen deze 'Belgische Nederlanders' waren bepalend bij het ontstaan van de Haagse School. Mesdag vormde geen uitzondering op deze groep. In de volgende twee hoofdstukken zal worden ingegaan op Mesdags activiteiten in de Belgische hoofdstad.

⁸² Daarnaast was er ook nog een groep amateurschilders van onbekende grootte die naar Brussel kwam. Onder deze kunstenaars zijn veel vrouwen te vinden. Het omgekeerde was het geval bij de professionelen.

⁸³ De Bodt (tent. cat.) 1995, p. 16.

Twee leermeesters: Lourens Alma Tadema en Willem Roelofs

Hoofdstuk 3

Mesdag kwam in de eerste instantie naar Brussel om door Willem Roelofs onderwezen te worden. Ook heeft hij er instructie ontvangen van zijn neef Lourens Alma Tadema. De precieze aard en strekking van deze lessen door zijn neef worden betwist. Doorgaans wordt dit afgedaan als het slechts ontvangen van enkele ‘raadgevingen’ (De Bodt 1995) of wordt de educatie van Mesdag door zijn neef weggelaten (Poort 1991). Mesdag zelf zag Alma Tadema zeker als een belangrijk leermeester en noemde zijn instructie inhoudelijk totaal anders dan die van Roelofs. Deze verschillen vond Mesdag prettig en zinvol gezien zijn opmerkingen hierover toen hij in 1911 geïnterviewd werd voor een biografie over Roelofs: ‘Die twee [Roelofs en Alma Tadema] onderwezen op precies tegenovergestelde manier, zie je. Roelofs zou bijvoorbeeld zeggen: je moet meer kleur in die tekening brengen. En dat zag je dan zelf niet altijd zo dadelijk in, doordat je nog niet zoo ver was en zoo hoog stond als de meester zelf. Maar Tadema, die deed weer heel anders; die had meer van een professor, die college gaf. Roelofs en hij vulden mekaar dus eigenlijk aan.’⁸⁴

Tussen de kunsthistorici De Bodt (1981, 1995) en Hanna Pennock (1996) is discussie over wie van de beide leermeesters, Roelofs of Alma Tadema, de meeste invloed heeft gehad op Mesdags artistieke ontwikkeling en hoe dit in zijn werk uit zijn beginperiode op te maken valt.⁸⁵ De Bodt benadrukte het belang van Roelofs en Pennock dat van Alma Tadema.⁸⁶ Een eenduidige conclusie is hierover nog niet gegeven. Ondanks dat Mesdag het belang van beide schilders benadrukte, zijn er weinig bronnen afkomstig van de hand van Mesdag, Roelofs of Alma Tadema uit de periode 1866-1869 aan ons overgeleverd die meer inzicht kunnen geven

⁸⁴ Jeltens 1911, p. 94.

⁸⁵ Zie de bibliografie voor de volledige titelopname van De Bodt 1981, De Bodt 1995 en Pennock 1996.

⁸⁶ De Bodt wijst ook op het belang van Mesdags contacten met de Belgische realisten. Zie hierover meer in hoofdstuk 4.

over de vorming van en ontwikkelingen in Mesdags artistieke overtuigingen. De enige primaire bronnen, naast de door hem gemaakte schilderijen, zijn twee brieven van Mesdag en de opmerkingen die Mesdag en Alma Tadema op latere leeftijd in interviews over deze periode en dit onderwerp maakten.

In dit hoofdstuk zal met behulp van deze primaire bronnen en biografische gegevens gekeken worden naar de relatie van Mesdag met zijn beide leermeesters, de artistieke kenmerken van het werk van deze schilders en, daar waar bekend, het onderwijs dat ze aan Mesdag gaven.

Willem Roelofs: Den Haag, Brussel, Barbizon

In de Brusselse kunstscene van het midden van de negentiende eeuw was Willem Roelofs (1822-1897) (afb. 7) een autoriteit. Niet alleen door zijn actieve deelname aan het plaatselijke kunstleven maar ook in zijn rol als vernieuwer en schakel tussen Nederland, België en Frankrijk bij de vernieuwing van de landschapskunst. Vanuit Brussel trok hij als een van de eerste Nederlanders naar Barbizon en raakte hij er beïnvloed door de nieuwe schilderijstijl van het realisme. Terug in de Belgische hoofdstad kreeg hij veel Nederlandse pupillen. Deze aankomende kunstenaars waren, net als bij Mesdag, door tussenkomst van bevriende schilders en kunstliefhebbers bij hem terecht gekomen. Zo gaf hij in Brussel onder meer les aan Albert Engelberts (in 1850), Jan Theodoor Kruseman (van 1853 tot 1855), Alexander Mollinger (van 1856 tot 1858), Constant Gabriël (in 1860), Carel Storm van 's-Gravesande (van 1868 tot 1878), Frans Smissaert (in 1882) en aan zijn zonen Albert en Willem (jr.) Roelofs.⁸⁷ Enkele van deze studenten zouden later deel uit maken van de Haagse School.

Geboren in Amsterdam en getogen in Utrecht als zoon van een eigenaar van een steenfabriek, verhuisde Roelofs in 1847 naar de Belgische hoofdstad. Hier zou hij veertig jaar

⁸⁷ Van Heteren 2006, pp. 11-17.

blijven. Het is niet helemaal duidelijk waarom hij naar het buitenland vertrok. Waarschijnlijk heeft de economische en culturele aantrekkingskracht die de stad op menig Nederlandse kunstenaar uitoefende, hierop invloed gehad. Mogelijk zouden ook privé omstandigheden een rol gespeeld hebben.⁸⁸ Desalniettemin legde de verhuizing naar Brussel hem geen windeieren. Het jaar daarop, in 1848, won hij op de salon al een gouden medaille voor zijn *Gezicht in Drenthe* (1848) en een ander werk op diezelfde salon werd aangekocht door de Belgische koning.⁸⁹

Roelofs werkte op dat moment nog in de traditie van de romantische landschapsschool waarin hij in Den Haag was opgeleid. Er is niet veel bekend over zijn schildersopleiding. Zeker is dat hij minstens één jaar in de leer is geweest bij de landschap- en veeschilder Hendrik van de Sande Bakhuyzen (1794-1860). Ook stond hij ingeschreven bij de Haagse kunstacademie. Aan het begin van de jaren 1850 begon zijn schilderstijl te veranderen. In 1852 trok Roelofs naar de bossen rond Fontainebleau. Ongetwijfeld werd hij hiertoe geïnspireerd door het zien van de werken van de schilders van de School van Barbizon die vanaf de jaren veertig met toenemende mate aanwezig waren op de salons van België naast de goede verhalen die hij over het schildersdorp had gehoord van collega's.⁹⁰ Hij was daarmee één van de eerste Nederlandse schilders die naar de Barbizon trokken. Hij maakte kennis met de kunstenaars aldaar waaronder Théodore Rousseau en Constant Troyon. Hun nieuwe, realistische landschapsstijl en werkwijze waarbij ze buiten, dus middenin, naar de natuur schilderden met een lossere toets, zorgden voor een grote stijltransformatie in Roelofs werk. Zijn uiterst precies geschilderde landschappen met contrasterende kleuren maakten plaats voor werken in een lossere toets en met meer tonale

⁸⁸ Het zou gaan om een niet door zijn ouders geaccepteerde liefdesrelaties met iemand van lagere komaf dan hijzelf. Ibid., pp. 10-11.

⁸⁹ Ibid., p. 25.

⁹⁰ Ibid., p. 25.

kleurharmonie in het geschilderde loof (vergelijk afb. 8 en afb. 9). Roelofs zou zeker nog één keer, in 1855, teruggaan naar de Barbizon.⁹¹

In de jaren zestig vond een tweede stijlverandering plaats in zijn doeken. Van rotsachtige boslandschappen stapte hij over naar de weergave van het eenvoudige en weidse Hollandse polder- en weidelandschap. Volgens Roelofs was het zijn vriend de schilder Jozef Israëls die hem tijdens een wandeling had gewezen op het schilderachtige van de Hollandse plassen.⁹² Roelofs bracht voortaan de zomers in Nederland door waar hij talrijke schetsen en studies maakte. Terug in Brussel werkte hij deze uit tot echte stukken waarin hij zich concentreerde op het vastleggen van het steeds wisselende effect van het licht dat weerspiegeld werd op het water en de veranderende wolkenpartijen in de lucht.⁹³ Illustratief hiervoor zijn de in het water weerspiegelde wolkenlucht van zijn *Hollands polderlandschap met koeien en een visser* (s.a.) (afb. 10) en het spel van de lichtweerkaatsing in het rietlandschap met het sluiierende effect van de nevel in de verte in *Polderlandschap met eendennesten* (1866) (afb. 11). Roelofs brak hiermee met zijn eerdere Barbizon-werken die zich kenmerkten door kleinere luchtpartijen en door het beeldvlak afgesneden boomtoppen, waarmee ze aan de werken van zijn Franse collega's verwant waren (vergelijk met afb. 9).

De beide nieuwe stijlrichtingen die Roelofs vanaf de jaren vijftig en zestig volgde, werden goed ontvangen. Zo werd van zijn Barbizon-stukken *Landschap in de Ardennen* (1854) door het Musée de Beaux-Art in Lille aangekocht en in 1858 kreeg Roelofs zijn eerste koninklijke onderscheiding in België, waardoor hij zich Ridder in de orde van Léopold mocht noemen.⁹⁴ Ook zijn eenvoudige Hollandse landschappen, kregen in de pers veel lof omdat zij hoewel opgebouwd uit een beperkt aantal beeldelementen toch een volwaardige compositie

⁹¹ Ibid., p. 28.

⁹² Jeltens 1911, p. 27 (noot 1).

⁹³ Van Heteren 2006, pp. 30-32.

⁹⁴ Ibid., p. 29.

toonden. Na het zien van zo'n werk op Parijse Salon van 1865 schreef Théophile Thoré-Bürger goedkeurend: 'Un moulin, une bande de terre et un ciel. Voilà tout, mais c'est complet en ce que c'est'.⁹⁵ Zijn stijl vond dan ook navolging bij zijn talrijke leerlingen en prompte een criticus om te spreken van een ware 'school' waarvan Roelofs aan het hoofd stond.⁹⁶

Naast zijn artistieke werkzaamheden nam Roelofs ook actief deel aan het kunstenaarsleven. Voor zijn vertrek uit Nederland was hij in Den Haag 1847 één van de oprichters van Pulchri Studio.⁹⁷ In Brussel was hij één van de initiatiefnemers van de oprichting van de *Société Belge des Aquarellistes* (1855). De Nederlandse kunstenaars Alexander Mollinger en de broers Maris samen met verzamelaar Pieter VerLoren van Themaat werden door zijn toedoen ook lid. Daarbij fungeerde Roelofs jarenlang als tussenpersoon voor Nederlandse deelnemers aan de exposities van de *Aquarellistes* in Brussel.⁹⁸

Hoewel het hem op zakelijk en sociaal vlak tot dan toe goed was gegaan, had Roelofs met enkele tegenvallers in de privésfeer te maken rond de periode van Mesdags verblijf in Brussel. In korte tijd overleden zijn moeder (in 1866), vriend en oud-leerling Mollinger (in 1867), zijn vader (in 1868), zijn zus (in 1870) en na een lang ziekbed zijn vrouw (ook in 1870). Zelf werd hij in het najaar van 1866 zo ziek dat er gevreesd werd voor zijn leven. De start van Mesdags educatie moest daardoor uitgesteld worden tot het begin van het daaropvolgende jaar. Deze jaren kenmerkten zich door een aantal depressieve periodes waarin nauwelijks tot geen werk door Roelofs werd geproduceerd.⁹⁹ Ongetwijfeld zullen deze moeilijke persoonlijke omstandigheden ook het contact met Mesdag hebben gekleurd. Hoe Mesdag dit heeft ervaren

⁹⁵ Oorspronkelijk uit Théophile Thoré-Bürger, *Les Salons; études de critique et esthétique*, Brussel 1893, deel 1, pp. 251-253. Zoals geciteerd in Van Heteren 2006, p. 188 (noot 58). Vertaling: 'Een molen, een stuk grond en de lucht. Dat is alles en meer is niet nodig.' Ibid., p. 32

⁹⁶ In een recensie van de Brusselse salon van 1863 schreef Adolphe Siret: '... que M. Roelofs doit s'apercevoir qu'il fait école; il a donc, non-seulement sa propre responsabilité à couvrir, mais aussi celle de ses élèves, des ses imitateurs, et, en general, de tous ceux qui cherchent à marcher sur sa trace et dans la voie de sa légitime popularité.' Siret 1863, p. 133.

⁹⁷ De Bodt 1995, p. 99.

⁹⁸ De Bodt 1981, p. 64.

⁹⁹ De Bodt 1995, pp. 101-102; Van Heteren 2006, pp. 13-14.

is door het vrijwel ontbreken van primair bronnenmateriaal moeilijk te zeggen. Mesdag deed hier ook op latere leeftijd geen uitspraak over.

Na Mesdags vertrek uit Brussel zou Roelofs nog bijna twintig jaar in de stad blijven voor ook hij terug naar Nederland keerde. Hij gaf de opvoeding van zijn kinderen als reden voor zijn terugkomst in Nederland. In 1873 was hij hertrouwd en uit dit huwelijk waren twee zonen voortgekomen. De Bodt (1995) meent dat aan de terugkeer waarschijnlijk eerder het veranderende kunstklimaat ten grondslag lag. De opkomende avant-garde-kunsten in Brussel stonden Roelofs tegen.¹⁰⁰ Net als Mesdag streek Roelofs neer in Den Haag waar hij zijn contacten in het werkveld, waaronder die met de leden van Pulchri, altijd goed had onderhouden.

Studie onder Roelofs

Om Roelofs onderricht aan Mesdag te kunnen terugzien in Mesdags Brusselse werken dient eerst beschreven te worden wat dit onderricht inhield en welke bronnen daarvoor beschikbaar zijn. Mesdags studie bij Roelofs begon al voor hij naar Brussel kwam. In het voorjaar van 1866 had Mesdag in een brief aan Roelofs geschreven over zijn plannen om de zomer in Oosterbeek te spenderen als een onderbreking van zijn reis van Groningen naar Brussel.¹⁰¹ Roelofs antwoordde hem daarop met aanmoedigende bevestiging – ‘excellent, daar ik u hier zijnde ook niets beter zou kunnen aanraden’.¹⁰² Ook gaf hij nog enkele raadgevingen: ‘... maak dan die studies buiten; met de grootste eenvoudigheid –. tracht u van alle zo genaamde *manier* te ontdoen en tracht in een woord de natuur met gevoel maar zonder denken aan het werk van

¹⁰⁰ De Bodt 1995, p. 102.

¹⁰¹ De brief van Mesdag aan Roelofs is niet bewaard gebleven. We weten dat deze geschreven moet zijn op 23 mei 1866 aangezien Roelofs melding van deze datum maakt in zijn antwoord. ‘Ik dank UEd. voor uwe vriendelijke letteren van den 23 dezer...’. Brief van Willem Roelofs aan Mesdag, 27 mei 1866, Nationaal Archief, Den Haag, Archief Sam van Houten, inv.nr. 177.

¹⁰² In de zomer van 1844 had Roelofs ook enige tijd in de omgeving van Oosterbeek gewerkt waar hij de oudere Bilders had ontmoet. De schilderskolonie, zoals deze besproken is in het eerste hoofdstuk, bestond in die tijd nog niet. Het verblijf in de Veluwezoom sloot goed aan bij de reis die hij eerder, in 1841, met zijn leermeester Van de Sande Bakhuyzen langs de Rijn had gemaakt. Van Heteren 2006, p. 23.

anderen, na te volgen. Schilder studies van gedeelten, bv. een stuk grond, een boomgroep of dergelijke maar toch altijd zóó dat men die in verband met het gehele landschap begrijpen kan, door achter de boomgroep de lucht juist van toon en daardoor in verband met de boomen er bij te schilderen. – bij de grond een stuk van het tweede plan – verschiet en de lucht aan de horizon enz: deze studies om de natuur bij gedeelten te leeren kennen. – Verder studies van een geheel, liefst zeer eenvoudige sujetten – Eene weide met horizon en stuk lucht. – Om *nog meer* de algemeene toon, de harmonie van het geheel na te gaan.¹⁰³ Roelofs spoorde dus met zijn nadruk op detailstudies en het buiten werken Mesdag aan om goed te kijken naar de natuur en deze vanuit het gevoel vast te leggen. Mesdag diende daarbij alle kennis van de schildertraditie ver van zich af te werpen. Uitgebreidere maar toch eenvoudig gehouden composities dienden vooral als oefening in het vastleggen van de sfeer van de natuur.

In het eerste hoofdstuk is al opgemerkt dat Mesdag in Oosterbeek vooral schetsen heeft gemaakt. Daarnaast is er één schilderij bekend (zie afb. 2) van een bosvoorstelling met een eenvoudige compositie. De vraag is in hoeverre in dit werk al noties van Roelofs' raadgevingen terug te vinden zijn en dan met name de door Roelofs genoemde eenvoudigheid waarmee de voorstelling op het doek is weergegeven. Mesdag schilderde een deel van de natuur: een boomgroep met op de achtergrond de rest van het bos tegen een blauwe lucht. Het lijkt of hij exact de raadgeving van Roelofs heeft opgevolgd. Moeilijker is om te bepalen in hoeverre hij geprobeerd heeft om Roelofs aansporing tot het treffen van de sfeer heeft opgevolgd. Reden hiervan is dat uit het werk vooral Mesdags onervarenheid als schilder naar voren komt. De bomen op de voorgrond zijn wat onbeholpen geschilderd en geven niet bepaald de indruk stevig te staan. De stammen van de bomen in de achtergrond hebben bijna gelijke vormen. Hoewel Mesdag sfeer in het beeld tracht te brengen door zo precies mogelijk de grilligheid van de

¹⁰³ Brief van Willem Roelofs aan Mesdag, 27 mei 1866, Nationaal Archief, Den Haag, Archief Sam van Houten, inv.nr. 177.

takken vast te leggen naast de variëteit aan kleur van de bladeren tegen een blauwe lucht is hem dit niet goed gelukt. Wellicht was de intentie er wel maar lukte het hem niet door zijn beperkte mogelijkheden als schilder.

Na aankomst in Brussel kon Mesdag nog niet gelijk met zijn lessen beginnen. Door Roelofs' lange en zware ziekbed was educatie lange tijd waarschijnlijk zeer onzeker. Het is mogelijk dat Mesdag op zo'n moment zich tot zijn neef Alma Tadema richtte voor vervangend onderricht. Toen Roelofs eindelijk beter was, konden de lessen in de winter van 1866-1867 dan toch echt beginnen. Mesdag werkte niet op het atelier van Roelofs maar werd door zijn leermeester in zijn eigen atelier bezocht. Roelofs besprak met hem dan de reeds gemaakte studies en hij voorzag Mesdag van raadgevingen.¹⁰⁴ Alma Tadema had Mesdag al geschreven dat Roelofs 'het liefst alleen [is] wanneer hij studiën gaat schilderen.'¹⁰⁵ Waarschijnlijk temperde hij zo Mesdags verwachtingen om in het atelier van Roelofs te kunnen werken.

Wat we weten over Roelofs' artistieke opvattingen en de aanwijzingen die hij aan zijn leerlingen gaf, is gebaseerd op wat er door H.F.W. Jeltens in zijn biografie over de kunstenaar (1911) is opgenomen. Hiervoor heeft hij gebruik gemaakt van de aantekeningen die zijn vastgelegd door Roelofs leerling Smissaert en door zijn zoon Albert Roelofs.¹⁰⁶ Hierin lezen we dat Roelofs het buiten werken naar de natuur zeker stimuleerde. Met de zo opgedane kennis kon de schilder eenmaal terug in zijn atelier de natuur naar eigen inzicht weergeven en tot uitstekende kunstwerken komen: 'Zeer zeker moet men *veel buiten* werken: de Natuur is de eenige meesteres. Maar de natuur is eenmaal in zich opgenomen hebbende, moet men er vrij mee handelen. Dat het niet noodig is, altijd naar de natuur te schilderen, is bewezen door de stukken van sommige groote Fransche meesters, die zonder eenigen twijfel op hun atelier

¹⁰⁴ De Bodt 1981, p.65.

¹⁰⁵ Oorspronkelijk uit: Brief van Lourens Alma Tadema aan Mesdag, Brussel 22 april 1866, Archief Museum Panorama Mesdag. Zoals geciteerd in De Bodt 1995, p. 142.

¹⁰⁶ Zie Jeltens 1911, pp. 80-92.

gedaan zijn. Uitsluitend naar de natuur werken, is zelfs niet altijd de methode, om de beste dingen te maken.’¹⁰⁷ Roelofs vond dat in een stuk vooral de impressie van de stemming van het landschap, door hem ‘de adem van de natuur’ genoemd, moest worden overgebracht.¹⁰⁸ ‘Als men voor een schilderij staat, moet men er dadelijk *in* zijn; men moet zich buiten voelen, de atmosfeer inademen.’¹⁰⁹

Wat Mesdag van de lessen van Roelofs in zich heeft opgenomen, valt te lezen in twee brieven van Mesdags hand die zijn overgeleverd. Mesdag schreef deze aan de Groningse schilder A.J. van Prooijen, één aan het begin van het jaar 1867 en één aan het eind van dat jaar.¹¹⁰ In beide brieven reflecteerde hij op wat hij tot dan toe al had geleerd. Op 7 januari schreef Mesdag dat het hem was opgevallen dat grote schilders net zo of zelfs nog meer moesten zoeken en proberen als hun leerlingen: ‘Ik heb nu van nabij werkelijk 3 groote meesters zien werken, namentlijk Bilders, Tadema en Roelofs, en alle drie moeten op hun werk nog even veel zitten te wroeten en te knoeijen als wij ook, ja zelfs dikwijls nog meer.’ Hierna vertelde Mesdag over een stilleven waaraan hij op dat moment werkte. Hij was er al wekenlang mee bezig aangezien hij zich al werkend steeds realiseerde dat het niet lukte om met name de kleuren goed te treffen: ‘Ik ben nog altijd met mijn stilleven bezig – en dacht reeds voor 4 weken, dat het bijna af was. [...] Juist onder het werken ziet men telkens weder, hoeveel krachtiger de natuur toch is, en dat men niet dan met om en om schilderen kan komen tot eenigzints bijkomende kleur.’ Even later in de brief voegde Mesdag hier aan toe dat zijn leermeesters ook niet van tevoren weten wat de beste werkmethode was en dat deze zich tijdens het schilderproces hopelijk naar boven komt: ‘Overigens is het zeer goed altijd te zoeken hoe men er best komt; zoo gaat

¹⁰⁷ Ibid., p. 88.

¹⁰⁸ Ibid., pp. 88 en 91.

¹⁰⁹ Ibid., pp. 89-90.

¹¹⁰ Albert Jurardus van Prooijen (1834-1898) was een Groningse schilder die Mesdag ongetwijfeld had leren kennen als medeleerling op de Academie Minerva. De twee schilders zouden elkaar nog gezien hebben tijdens Mesdags verblijf in Oosterbeek. Van Prooijen zou later Mesdags oude docent, Johannes Hinderikus Egenberger, opvolgen als hoofdonderwijzer aan de Groningse kunstacademie. Hij maakte vooral (romantische) stadsgezichten en landschappen. Pennock 1996, pp. 59 en 59 (noot 17).

het altijd. – Wanneer ik bijv. eens vraag: welke manier van schilderen, moet ik volgen zegts [sic] Roelofs en Tadema beide. Daar kunnen wij niets van zeggen wij weten het zelf niet hoe of de schilderijen klaar komen, nu eens zoo dan weder anders. – Volg altijd uwe ingeving van het oogenblik; 't schilderen laat zich niet zeggen.' Mesdag heeft daarom voor zichzelf besloten om vooral veel door te werken en daarvan te leren: 'daarom is het mij alleen te doen'.¹¹¹

Mesdag vermeldde ook wat Roelofs hem had geleerd als de beste schildertechniek voor het verkrijgen van de juiste kleur en sfeer. Deze bestond uit het over elkaar zetten van vele lagen onverdunde verf: 'de rijkdom van toon en diepte [kan] alleen worden verkregen, door het door en door te werken.' 'De raad van Roelofs is bepaald dik schilderen, dat wil zeggen, goed in de verf en deze liefst gebruiken zonder olie of terpentijn [...]. Ik hoop, dat gij het goed begrijpt, niet dik van kleur, want juist hij bereikt alleen dat waas en de kracht van kleur, door het herhaald overschilderen.'¹¹²

In de brief maakte Mesdag melding van een schilderij waarmee hij op dat moment bezig was. Om welk werk het hier zou gaan, is onduidelijk want Mesdag gaf er geen verdere omschrijving van. Ook in de tweede brief, van 2 november 1867, wordt een opmerking gemaakt over enkele stukken die hij gemaakt heeft. Daarvan is één met enige zekerheid aan te wijzen en deze bevindt zich nu in het bezit van het Museum Panorama Mesdag. De verwijzing naar het werk vond plaats toen Mesdag opnieuw zijn toenmalige werk- en leerproces beschreef. Hij maakte op dat moment nog steeds studies naar de natuur omdat het vervaardigen van een echt 'goed' schilderij hem nog niet lukte. 'Ik heb het al eens geprobeerd om eens een schilderijtje te maken, maar gevoelde direct dat het te moeilijk was; namentlijk een schilderijtje, dat werkelijk goed was. Daarom schilder ik maar altijd brokken botweg naar de natuur. 't Zij een

¹¹¹ Brief van Mesdag aan A.J. van Prooijen, Brussel 7 januari 1867, transcriptie door Johan Poort, Archief Museum Panorama Mesdag, Den Haag.

¹¹² Ibid.

brok grond, een bloem wat gras of zoo iets; of wel iets van mijn atelier [of] een trapportaal.’¹¹³

De studie van het in deze brief genoemde trapportaal is zeer waarschijnlijk zijn *Interieur met trap* (ca. 1867/1868) (afb. 22).

Mesdag gaf in de laatste brief ook advies aan Van Prooijen: ‘Wanneer gij nu eens niet aan uwe schilderijen werkt, doe dat dan ook, bijv: uit uw raam een gezicht op der A – op een schip of zoo iets en mij dunkt gij zult zelve zien welk ander werk en kracht aan kleur er in komt.’ Want zo zegt hij: ‘het is mijne eenige overtuiging geworden, dat alleen daardoor het mogelijk wordt de natuur te leeren kennen en daardoor eenigzints na te volgen-. Ik zelve doe nog niets anders.’¹¹⁴ Hierin weerspiegelt Mesdag duidelijk de mening van Roelofs dat de natuur ‘de enige meesteres’ is en dat het daarom noodzakelijk is om deze constant te bestuderen ten einde beter te leren schilderen.

Schilderneef Lourens Alma Tadema

Lourens Alma Tadema’s rol bij Mesdags ontwikkeling tot kunstenaar ging verder dan zijn functie van mediator in Mesdags zoektocht naar een geschikte leermeester. Mesdag zag zichzelf net zo goed als een leerling van Alma Tadema als van Roelofs. In de Parijse saloncatalogi liet Mesdag zich standaard als ‘*élève de M. Alma Tadema*’ opnemen, niet als ‘leerling van Roelofs’.¹¹⁵ Hiervoor zal waarschijnlijk een marketingtechnische reden ten grondslag aan hebben gelegen. Alma Tadema werd in de laatste kwart van de negentiende eeuw één van de meest gezochte kunstenaars van zijn tijd, niet alleen op het Europese continent maar ook aan de andere kant van de Atlantische oceaan: in de Verenigde Staten. Daarnaast werd zijn werk veelvuldig bekroond met medailles en ontving hij vele onderscheidingen. Dat Mesdag met deze

¹¹³ Brief van Mesdag aan A.J. van Prooijen, Brussel 2 november 1867, transcriptie door Johan Poort, Archief Museum Panorama Mesdag, Den Haag.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ De ‘leerling van’-vermelding in de saloncatalogi vindt plaats tot 1889. Wanneer Mesdag na 1889 deelneemt aan de Parijse salon wordt deze vermelding weggelaten. Dit gebeurde bij alle salon deelnemers. Over de periode 1872 tot 1889 zie: P. Sanchez en X. Seydoux, *Les Catalogues des Salons [des Beaux-Arts]*, deel X-XV, Parijs 2004 – 2009.

‘leerling van’ vermelding zich aan de gevierde en prestigieuze Alma Tadema verbond, zou zijn eigen naamsbekendheid en prestige alleen maar vergroten. Zelfs ondanks het feit dat Alma Tadema niet bekend stond als een maker van landschappen, maar als een schilder van esthetisch-aantrekkelijke historische genretaferelen. Deze waren aanvankelijk geplaatst in een Merovingische of Egyptische setting, maar al gauw en met groot succes gesitueerd ten tijde van de oude Grieken en Romeinen (afb. 13, afb. 14, afb. 15). De handelsachtergrond van Mesdag moet zeker niet vergeten worden wanneer gekeken wordt naar de manier waarop hijzelf in de kunstmarkt plaatste.¹¹⁶

Lourens (soms ook wel als Laurens geschreven) Alma Tadema (afb. 12) was via zijn moeder een achterneef van Mesdag. Alma Tadema, zelf geboren in het Friese Dronrijp, genoot een schildersopleiding aan de toen zeer prestigieuze kunstacademie van Antwerpen, die hij afrondde in het atelier van Henri Leys (1815-1869). Nadat hij zijn opleiding had voltooid, bleef hij aanvankelijk werkzaam in Antwerpen. In 1865 verhuisde Alma Tadema met zijn gezin naar Brussel om dezelfde redenen als veel andere kunstenaars, die naar de Belgische hoofdstad trokken (zie hoofdstuk 2).¹¹⁷ Hier zou hij tot 1870 blijven, waarna hij voorgoed naar Engeland vertrok.¹¹⁸ Maar het was gedurende zijn vijfjarige verblijf in Brussel dat Alma Tadema zijn eigen artistieke stijl en het onderwerp vond waarmee hij bekend en groot zou worden: alledaagse historische genretaferelen gesitueerd in de klassieke oudheid.

Kenmerkend voor deze ‘antieke’ voorstellingen was de nadruk op historische accuraatheid en detaillering bij zijn weergave van de architecturale ruimtes, meubilair

¹¹⁶ Zie over hoe Mesdag zijn reputatie vestigde: Sanne van der Maarel, ‘Pragmatisch en voortvarend: hoe Mesdag zijn reputatie vestigde’ in Van Dijk 2015, pp. 121-127.

¹¹⁷ Barrow 2001, p. 21. Daarbij zou kunnen hebben bijgedragen dat zijn vrouw, Marie Pauline Gressin Dumoulin de Boisgirard, uit Brussel kwam. Prettejohn 2016, p. 19.

¹¹⁸ Vermoolen 1998, pp. 383-384. Aldaar verengelste hij zijn voornaam naar ‘Lawrence’. Alma Tadema had wel vaker de gewoonte om zijn naam te veranderen. Zo voegde hij al eerder in zijn carrière op suggestie van een vriend ‘Alma’, de achternaam van zijn peetoom, aan zijn achternaam toe. Hier zaten, stelt Rosemary Barrow (2011), vooral marketingtechnische beweegredenen achter. Het voorzag de naam niet alleen van een meer melodieuze en rijmende klank en uitspraak – daardoor makkelijker te onthouden –, maar zorgde er ook voor dat zijn werk vooraan zou staan in tentoonstellingscatalogi die op alfabetische volgorde gerangschikt waren. Barrow 2011, p. 10.

gebruiksvoorwerpen, kleding en overige details. Zie bijvoorbeeld de met veel precisie geschilderde bronzen tafel op *Vrouw met bloemen* (1868) (afb. 13) of de behandeling van de verschillende stoffen en de aandacht voor de details in de kleding van de figuren op *Bij het thuiskomen van de markt* (1865) (afb. 14). Archief- en kunsthistorisch onderzoek was vooraf veelvuldig nodig om een zo authentiek mogelijke en reconstructieve sfeer in zijn voorstellingen te kunnen creëren. Zijn werken bevatten dan ook vaak veel verwijzingen naar archeologische voorwerpen die Alma Tadema in een museum(depot) of tijdens een van zijn studiereizen had gezien of zelf voor zijn verzameling had aangeschaft.¹¹⁹

Deze aandacht voor de stofuitdrukking had Alma Tadema overgenomen van zijn leermeester Leys, die bekend stond als een schilder van historiestukken en historiserende genrevoorstellingen gesitueerd in de vijftiende en zestiende eeuw.¹²⁰ Er bestaat een tekenende anekdote waarin verhaald wordt dat toen Alma Tadema nog in het atelier van Leys werkte, hij eens de opdracht kreeg om een tafel te schilderen. Niet tevreden met het resultaat had Leys gemopperd: ‘dat is geen Gotische tafel; die moet zo geconstrueerd zijn dat iedereen er zijn knieën kapot tegen aan kan beuken!’¹²¹ De tafel werd opnieuw geschilderd en Alma Tadema zou daarna vastbesloten blijven om materiële objecten altijd zo precies mogelijk en tastbaar uit te laten zien. Dit realisme in zijn stofuitdrukking en zijn keuze voor het weergeven van niet geïdealiseerde en heroïsche gebeurtenissen uit de geschiedenis zijn duidelijke keuzes van Alma Tadema met als doel het verleden voor de eigentijdse toeschouwer aannemelijker, toegankelijker en begrijpelijker te maken. Daarmee onttrok hij zich aan veel traditionele

¹¹⁹ Zie hierover ook: Wendy Sijnesael, ‘Uitgelicht: Tastbaarheid’, pp. 48-49 en Stephanie Moser. ‘Uitgelicht: Archeologie en het Oude Egypte’, pp. 52-53 in Prettejohn 2016. Een kanttekening moet geplaatst worden bij Alma Tadema’s vermeende authenticiteit van zijn geschilderde voorwerpen. Zoals Ian Jenkins laat zien in ‘Uitgelicht: Vindingrijkheid’, Prettejohn 2016, pp. 50-51, was de kunstenaar niet altijd trouw aan de resultaten van archeologische en kunsthistorisch onderzoek van vakacademici en -onderzoekers. Zo kunnen we op zijn voorstellingen door hem verzonnen combinaties herkennen van verschillende antieke voorwerpen. Daarbij werkt hij niet stijl en plaats zuiver want hij stelt de encenering van zijn architecturale omgeving en interieur samen uit elementen die op verschillende plaatsen en tijden in de antieke wereld terug te vinden zijn.

¹²⁰ Prettejohn 2016, p. 40.

¹²¹ Barrow 2011, p. 15.

academische conventies waarin het idee van het verheffingsideaal van kunstwerken de boventoon voerde.¹²²

Sinds zijn *De opvoeding van de kinderen van Clovis* (1861) – een genretafereel in Merovingische setting – werden zijn werken telkens, en met name in het buitenland, met veel lof ontvangen.¹²³ Op de Parijse salon van 1864 en op de wereldtentoonstelling van 1867 ontving hij gouden medailles voor zijn werk; in 1866 werd hij benoemd tot Ridder in de Leopoldsorde door Leopold II, en twee jaar later werd hij ook geridderd door Willem III.¹²⁴ Veel later in zijn carrière werd hij ook in Engeland geridderd – voortaan mocht hij *Sir* voor zijn naam zetten – en in 1902 ontving hij de Order of Merit.¹²⁵

Cruciaal voor de groei van Alma Tadema's succes en populariteit was zijn kennismaking met Ernest Gambart (1814-1902) in 1865. Deze van oorsprong Belgische maar in Londen werkzame kunsthandelaar, met een zakenimperium dat zich over heel Europa verspreidde, zou door zijn promotie van de kunstenaar in Engeland een zeer leidende rol krijgen in de carrière van Alma Tadema. Het zou ook Gambart zijn geweest die bij Alma Tadema erop aandrong om zich te heroriënteren op voorstellingen uit de Griekse en Romeinse tijd, het onderwerp dat zijn carrière zou gaan domineren.¹²⁶

De voor zijn carrière voorspoedig lopende jaren zestig eindigden persoonlijk in mineur. In het voorjaar van 1869, toen Mesdag terugkeerde naar Nederland, verloor Alma Tadema zijn

¹²² Meedendorp 1996, pp. 23 en 25.

¹²³ Bijkomstig aan zijn successen, kon Alma Tadema ook steeds hogere prijzen vragen. Dat was iets wat niet altijd bij iedereen in goede aarde viel. Zo was Roelofs niet altijd te spreken over deze consequentie van het succes van zijn collega: 'Alma Tadema heeft goed gevonden ook een paar te zenden [naar de Expositie voor de Weldadigheid in 1868 te Brussel] Een dat in Arti geweest is – niet gelukkig en een ander klein vodje dat hij bij die gelegenheid wat heeft opgelapt. Hij heeft een pretentie, die alles te boven gaat en vraagt ridicule prijzen: 12000 fr.!, voor het kleine 3óóó!!' Brief van Willem Roelofs aan P. VerLoren van Themaat, Brussel 25 januari 1868, zoals opgenomen in Jelts 1925, p.137.

¹²⁴ Barrow 2001, pp. 52-53.

¹²⁵ Prettejohn 2016, p. 121.

¹²⁶ Ibid., p. 46.

vrouw Pauline. Hij bleef achter met zijn twee dochters.¹²⁷ Vanwege zijn eigen kwakkelende gezondheid ging Alma Tadema op advies van Gambart voor een operatie naar Londen. Tijdens zijn verblijf daar ontmoette hij Laura Epps. Ze raakten verliefd en in 1871 trouwden ze. Laura Epps zou, net als Sientje Mesdag-van Houten, met behulp van de instructie en aanmoediging van haar man een zeer verdienstelijk schilder worden. Ze legde zich eveneens toe op historische genretaferelen, maar dan voornamelijk in de setting van de Hollandse zeventiende eeuw. Een jaar voor zijn tweede huwelijk was Alma Tadema met zijn gezin al naar Londen vertrokken. Dit was niet alleen vanwege zijn nieuwe liefde en het uitbreken van de Frans-Pruisische Oorlog, maar ook omdat de schilder zelf geloofde dat er een betere toekomst voor zijn kunst en kunstenaarschap in Londen op hem te wachten stond.¹²⁸

Hoewel beide neven, Alma Tadema en Mesdag, verschillende artistieke opvattingen aanhingen – Mesdag het realisme en Alma Tadema de academische kunsten – en daardoor andersoortige kunstwerken produceerden, vertoonden de levens van beide schilders veel overeenkomsten. Beiden kenden een sterk werkethos met een hoge productie, wisten goed geld te verdienen met hun werk, namen intensief deel aan het culturele leven, waren verzamelaars, kenden grote internationale faam, verloren beiden een ouder in hun jeugd en trouwden met een vrouw die later ook zou gaan schilderen. Het is niet bekend of beide neven elkaar in hun jeugd vaak zagen, ondanks dat ze beiden in de meest noordelijke provincies van Nederland woonden. Dat Mesdag in elk geval met zijn schilderende neef goed bekend was, blijkt uit de vriendschappelijke brieven die Mesdag en Alma Tadema al vanaf het begin met elkaar uitwisselden. Ook na het vertrek van beide schilders uit Brussel zou het contact warm blijven.¹²⁹

¹²⁷ Lourens Alma Tadema en Pauline Gressin-Dumoulin kregen samen drie kinderen. Hun dochters, Laurence en Anna, hadden beiden artistieke aspiraties, Laurence als schrijfster en Anna als schilder. Hun zoon Eugenius stierf al na enkele maanden aan de pokken.

¹²⁸ Pennock 1996, pp. 62-63 en p. 63 (noot 31).

¹²⁹ Zo maakte in 1901 Alma Tadema nog deel uit van de organisatiecomité voor het feest ter viering van Mesdags zeventigste verjaardag. Ibid., p. 67.

Er is nauwelijks iets bekend over Alma Tadema's onderwijs aan Mesdag. Informatie over wat voor soort, op welke manier en hoe frequent Alma Tadema raadgevingen aan Mesdag zou hebben gegeven, bestaat niet. Eenzelfde soort studie als die van Jeltens over Roelofs, met een opname van directe aanwijzingen van de kunstenaar opgetekend door leerlingen of de meester zelf, ontbreekt voor Alma Tadema. Daarnaast is er nauwelijks tot geen kunsthistorisch onderzoek gedaan naar Alma Tadema als leermeester van zijn vrouw en dochter.¹³⁰ Hierdoor kunnen er geen mogelijke parallellen worden getrokken met de instructie aan Mesdag. Uit de eigen woorden van Mesdag weten we dat Alma Tadema doceerde als een 'professor'.¹³¹ Dit gedrag valt logischerwijze te verklaren uit Alma Tadema vorming op de vooraanstaande academie van Antwerpen. We zijn afhankelijk van formele analyses van het Brusselse werk van Mesdag om de verschillen in invloed van de twee leermeesters, Roelofs en Alma Tadema, op Mesdag te kunnen determineren. In het laatste hoofdstuk zal dit plaatsvinden.

¹³⁰ De online-database van het RKD vermeldt dat de kunstenaars John Collier en Anton van Rappard ook leerling van Alma Tadema waren. Hoe het RKD hierop komt is onbekend; een bron vermelding ontbreekt. John Collier werd wel aan Alma Tadema geïntroduceerd maar hij kon Collier niet als leerling aannemen. In plaats daarvan ging Collier naar de Slade School of Fine Art in Londen. Het leerlingenschap van Anton van Rappard is temporeel niet mogelijk omdat hij en Alma Tadema niet voor langere tijd op dezelfde plek zijn geweest om dit mogelijk te maken. Van Rappard heeft nooit in Londen gewoond en verbleef pas tien jaar na Alma Tadema's vertrek in Brussel. Ook de in kunsthistorische literatuur over Alma Tadema wordt hun 'veronderstelde' leerlingenschap niet vernoemd. Barrow 2011, p. 89.

¹³¹ Jeltens 1911, p. 94.

‘Notre société’: La Société Libre des Beaux-Arts

Hoofdstuk 4

Toen Mesdag zich in 1866 in Brussel vestigde, werd zijn huis aan de Rue Rogier – en later dat aan de Rue Van de Weyer – al snel een trefpunt voor enkele van de invloedrijkste Belgische en in Brussel wonende Nederlandse kunstenaars van die tijd.¹³² Zo kwamen Franz Verhas, Constant Gabriël, Jan de Haas en Alfred Verwee regelmatig bij hem thuis langs.¹³³ Het was via deze connecties met de Belgische realisten dat Mesdag ook in contact kwam met de op kunsttheoretische gronden opgerichte kunstenaarsvereniging *Société Libre des Beaux-Arts*. Deze vereniging zou voor de verspreiding van het realisme naar het Noorden van groot belang worden.

In hoofdstuk 2 is in het kort genoemd dat Brussel grote aantrekkingskracht uitoefende op Nederlandse kunstenaars door de vele kunstenaarsverenigingen waaraan de stad rijk was. Deze genootschappen, die ontstonden op initiatief van de kunstenaars zelf, waren in de tweede helft van de negentiende eeuw een belangrijke voedingsbodem voor het ontstaan en de promotie van nieuwe, moderne stijlen. Hun belangrijkste functie was het aanbieden van alternatieve en doorgaans onafhankelijke tentoonstellingsmogelijkheden naast die van het door regels beperkende, officiële circuit van de salons.¹³⁴ Deze verenigingen hadden ook een sterk sociaal component. Van het houden van conférences en kunstbeschouwingen tot de organisatie van meer informele concerten, voorstellingen en feestpartijen, bood elke vereniging op haar manier volop mogelijkheden om leden, andere kunstenaars en kunstliefhebbers met elkaar in contact te laten komen.¹³⁵ De bekendste waren de *Société Belge des Aquarellistes*, ontstaan in 1856

¹³² Wanneer Mesdag precies naar Rue Van de Weyer nr. 70 verhuisde, is niet bekend. De Bodt 1981, p. 59.

¹³³ Croiset van der Kop 1891, pp. 432-433; De Bodt 1995, p. 79.

¹³⁴ Een uitzondering hierop was de multidisciplinaire *Cercle Artistique et Littéraire*, opgericht in 1847, die financieel door de overheid werd gesteund. Daardoor kan deze vereniging, net als de driejaarlijkse salons, eerder als een instrument van de nationale cultuurpolitiek van de Belgische staat worden gezien. De Bodt 1995, p. 69.

¹³⁵ De Bodt 1995, pp. 69-73.

voor de promotie van de aquarel, de *Société internationale des aquafortistes*, opgericht in 1869 ter promotie van de etskunst, de meer op verkoop gerichte *Société d'Artistes Belges* van 1861 en de vooral op de inhoud georiënteerde *Société Libre des Beaux-Arts*, die in 1868 ontstond.

Mesdags nauwgezet en bijna te secuur geschilderde eerste (studie)werken staan volgens De Bodt (1981, 1995 en (tent. cat.) 1995) veel dichter bij de eisen die de Société Libre aan realistische kunstwerken stelde dan bij de strekking van Roelofs' lessen.¹³⁶ Voor Roelofs was de natuurstudie vooral een hulpmiddel die de kunstenaar al dan niet exact kon volgen.¹³⁷ De Belgische realisten van de Société Libre streefden er naar om concrete en eigentijdse situaties zo goed mogelijk weer te geven. Als voorbeeld hiervan geeft De Bodt Mesdags *Huisknecht* (1867) (afb. 16), waarop de geportretteerde heel eigentijds in *L'Etoile belge* zit te lezen.

In dit hoofdstuk zal gekeken worden naar deze kunstenaarsvereniging, haar historie en haar plaats in de kunsthistorie van het realisme, als ook haar theorieën en Mesdags connectie met de Société Libre.

‘Verwelkomen en verdedigen’

De Société Libre ontstond niet uit het niets. Vanaf de jaren de jaren 1840 probeerden veelal jonge kunstenaars, die los wilden komen van de dominerende invloed van het classicisme van de Academie, zich te verenigen.¹³⁸ De kennismaking van het Belgische publiek met het realistische werk van Courbet door de expositie in 1851 van *De Steenkloppers* (1849), gekarakteriseerd door zijn niet-heroïsche onderwerp en compositie op een groot formaat, gaf een extra impuls aan dit streven.¹³⁹ De verenigingen op idealistische gronden bleven vaak steken bij pogingen en hadden daardoor geen grote impact op het artistieke milieu van Brussel. Daarbij hielp ook niet dat de leden van deze verenigingen vaak maar kortstondig bij elkaar

¹³⁶ De Bodt 1891, p. 67; De Bodt (tent. cat.) 1995, p. 39 en De Bodt 1995, p. 144.

¹³⁷ Van Heteren 2006, pp. 35 en 47.

¹³⁸ Tent. cat. Brussel 1968, p. 8.

¹³⁹ Tent. cat. Brussel 2013, p. 16.

bleven en het bondgenootschap losjes werd opgevat. Het maken van een, door herhaling, sterk en eenduidig statement tegen het gevestigde, artistieke milieu werd daardoor bemoeilijkt.

De oprichting van de *Société Libre des Beaux-Arts* op 1 maart 1868 bracht hierin verandering. Hoewel deze vereniging maar zo'n zeven jaar bleef bestaan, wist de Société Libre in die korte tijd toch een stempel te drukken op het kunstmilieu van België.¹⁴⁰ De eerste kunstenaars die zich bij de Société Libre aansloten, waren Louis Dubois, Hippolyte De La Charlerie, Charles Degroux, Constantin Meunier, Félicien Rops, Jules Raeymakers, Edmond Lambrichs, Jean-Baptiste Muenier, Eugène Smits, Camille Van Camp, Henri Van der Hecht, Félix Bouré, Louis Artan, Théodore Baron, Marie Collart, Joseph Coosemans, Edouard Huberti en Alfred Verwee (afb. 17).¹⁴¹ Noemenswaardig detail is dat de vereniging werd opgericht in Schaarbeek, dezelfde deelgemeente van Brussel als waar Mesdag woonde.¹⁴² De buurt was geliefd bij veel kunstenaars door de pas gebouwde, ruime woningen met veel lichtinval.

Veel van de kunstenaars die hier bijeenkwamen, waren ook lid van andere Brusselse verenigingen. Het verschil met bijvoorbeeld de *Cercle Artistique* of de *Société Belge des Aquarellistes* en de nieuwe Société Libre was dat deze laatste een sterk theoretische basis voor haar bestaan en inhoudelijke doelstellingen formuleerde. Bij de Cercle lag de focus vooral op

¹⁴⁰ Een deel van eerste Société Libre-leden – Louis Dubois, Constantin Meunier, Félicien Rops, Jules Raeymakers en Charles Hermans – had al aan het begin van de jaren 1860 geprobeerd om een 'vrije atelier' te stichten. Volgens André Moerman mislukte deze poging destijds door een gebrek aan ervaring en onderlinge eensgezindheid. Wel zouden de onderlinge contacten die toen werden opgedaan, nut hebben bij de oprichting van de Société Libre. Tent. cat. Brussel 1968, p. 10.

¹⁴¹ De Bodt 1981, p. 61. Andere kunstenaars die later lid werden, waren: Jean-Baptiste Madou, Jean-Paul Clays, Willem Roelofs, Jean Robie, Paul Lauters, Alphonse Asselbergs, Adrien-Joseph Heymans, Edouard Agneessens, Emile Wauters, David en Pieter Oyens en Pierre-Charles Vander Stappen. Erelidmaatschappen werden toebedeeld aan de kunstenaars Courbet, Corot, Millet, Daumier, de schrijver William Bürger (pseudoniem van Théophile Thoré), de componist Richard Wagner, en enkele verzamelaars zoals Jules Van Praet, Prosper Crabbe, A. de Simpel, baron Jules Goethals en Arthur Stevens. Tent. cat. Brussel 1968, pp. 11, 15-16; De Bodt 1995, p. 81; Tent. cat. Brussel 2013, pp. 25 en 27 (noot 47).

¹⁴² De Société Libre had aanvankelijk als hoofdkwartier het drankgelegenheid *Le Jardin de Flore*. Deze lag naast het café waar de *Cercle de l'Observatoire*, een kunstenaarsvereniging voor de academische schilders, bijeenkwamen. Laoureux 2013, pp. 10-11.

het promoten van sociaal contact middels concerten, voorstellingen of conferenties. De Aquarellistes was ontstaan ter promotie van een kunstmedium.¹⁴³

De Société had twee doelen. Net als de andere Brusselse kunstverenigingen wilde ze meer tentoonstellingsmogelijkheden creëren voor haar leden. In het bijzonder was dit een tegenreactie op de herhaaldelijke uitsluiting van het realistische werk van de leden door de toelatingscommissie van de salons en op, wanneer men wel werd toegelaten, de slechte plaatsing van de kunstwerken op de muren.¹⁴⁴ Vanaf de eerste, in december 1868, door de Société Libre georganiseerde expositie werd gebroken met enkele traditionele salon-praktijken. Zo was er geen plaatsing- of toelatingscommissie, waren er minder schilderijen te zien, hingen de genres door elkaar heen en bevonden de werken zich met meer tussenruimte in plaats van dicht op elkaar op de wanden.¹⁴⁵

Appoline Malevez (Laoureux 2013) merkt op dat deze door de Société Libre-georganiseerde exposities niet bedoeld waren als vervanging van het tentoonstellen bij het officiële circuit. Gedurende het bestaan van de Société Libre werden slechts vier exposities georganiseerd. Deze vonden plaats tussen 1868 en 1872. Hoewel gering in aantal vormden zij een belangrijk onderdeel van de strategie om de verkoopmogelijkheden en de publiekserkenning van het werk van de leden van de Société Libre te vergroten.¹⁴⁶ Deze kunstenaars hoopten met hun kunst nog steeds toe gelaten te worden tot het officiële circuit van de Salon-triennale. Deelname aan de salons bleef aantrekkelijk door de zekerheid van een

¹⁴³ De Bodt 1995, pp. 79 en 81.

¹⁴⁴ Tent. cat. Brussel 1968, pp. 12-14; Tent. cat. Brussel 2013, p. 25. De triennale salons van België kende twee gescheiden commissies die voor de kunstenaar van belang waren: de toelatingscommissie en de plaatsingscommissie. Het verkrijgen van toegang was de eerste stap, een juiste plek aan de wand een tweede. Voor de exposant was het van belang om een plaats op ooghoogte te krijgen, anders dreigde het werk verloren te gaan in de incoherente opeenstapeling van lijsten tot aan het plafond. Laoureux 2014, pp. 121-122.

¹⁴⁵ Laoureux 2013, p. 8. De eerste Société Libre-expositie werd gehouden in een van de bovenzalen van het redactiekantoor van het blad *La Chronique*, gevestigd in de Koningsgalerij. Een van de redacteurs, Jean d'Ardenne, was een voorvechter van de vereniging en zou onder het pseudoniem van Léon Dommartin voor het door de Société uitgegeven blad *L'Art Libre* (1871-1872) schrijven. De Bodt 1981, pp. 69 en 83 (noot 41); De Bodt 1995, p. 207 (noot 67).

¹⁴⁶ Zie Appoline Malevez, 'Société libre des Beaux-Arts et Salons triennaux', in Laoureux 2013, pp. 67-75.

toestroom van een groot (kopers)publiek en de officiële erkenning die door toelating tot deelname werd verkregen.¹⁴⁷

Als tweede doel beoogde de Société Libre een vernieuwing van de kunst die los stond van de conventies van de academie en de salonjury's en die in het bijzonder inging tegen de dominantie van de historieschilderkunst.¹⁴⁸ In hun manifest stelden ze: 'accueillir & défendre les manifestations de l'art contemporain qui se produisent comme une interprétation libre & individuelle de la nature.'¹⁴⁹ Onder de 'vrije en individuele interpretatie van de natuur' verstonden de oprichters de stijl en het gedachtegoed van het realisme uit Frankrijk.¹⁵⁰ Veel van de kunstenaars van de Société Libre, zoals Artan, Baron, Dubois, Huberti, Van Camp en Verwee, waren enige of langere tijd in Frankrijk geweest en waren daar sterk beïnvloed door de schilderkunst van de School van Barbizon en van Courbet. Ze volgden de Fransen met name in stijl en onderwerpkeuze, maar kozen doorgaans niet voor een politieke stellingname in hun werk zoals Courbet.¹⁵¹ Daarbij hadden ze ook een internationaal en grotendeels Parijse netwerk verkregen wiens inbreng hun artistieke gedachtegoed zou beïnvloeden.¹⁵² Ook de eerder genoemde kennismaking van het Belgische publiek met Courbets schilderijen, die op meerdere Belgische Salons te zien waren in de afgelopen twee decennia, droeg bij aan de assimilatie van

¹⁴⁷ Laoureux 2013, pp. 69-70. Ze voegt hieraan toe dat door de organisatie van de eigen exposities in combinatie met het creëren van artistieke legitimiteit door de publicatie van de Société Libre's kunstopvattingen in de door henzelf uitgegeven bladen (eerst *L'Art Libre* en later *L'Art Universel* – zie hierover meer verderop in dit hoofdstuk –) de Société Libre belangrijke connecties probeerde aan te gaan met vooraanstaande en invloedrijke kunstenaars, critici, kunstliefhebbers, verzamelaars, politici en andere notabelen in de culturele sector. Het doel hiervan was het binnendringen van de verschillende organisatiestructuren van de salons om zodoende een (sturende) stem te krijgen en het huidige systeem van binnenuit te veranderen. Laoureux 2013, pp. 70-71.

¹⁴⁸ Laoureux 2013, p. 22.

¹⁴⁹ 'Het verwelkomen en verdedigen van de manifestaties van hedendaagse kunst die zich voordoen als een vrije en individuele interpretatie van de natuur.' Camille Van Camp, *Manifeste*, Brussel 1868 zoals opgenomen in Laoureux 2013, p. 12. Het document bevindt zich in het Archief voor Hedendaagse Kunst in België (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel) (inv. nr. 112.200/1.).

¹⁵⁰ Laoureux 2013, p. 31.

¹⁵¹ Tent. cat. Brussel 2013, p. 25.

¹⁵² Laoureux 2013, p. 31.

het (Franse) realisme in de Belgische kunsten en het ontstaan van een eigen autonome realistische kunst bij de Belgische kunstenaars.¹⁵³

L'Art Libre

De spreekbuis van deze principes werd het door de Société Libre uitgegeven tijdschrift *L'Art Libre – Revue artistique et littéraire*. Het magazine, onder leiding van Léon Dommartin, bestond slechts één jaar, van 15 december 1871 tot 1 december 1872, en kende een uitgave van 22 nummers. Het bevatte met name bijdragen van belangrijke realisme-prominenten zoals Jules Champfleury en Camille Lemonnier, en van de Société Libre-oprichter Louis Dubois, die schreef onder het pseudoniem *Hout* (zijn achternaam in het Nederlands vertaald) en Félicien Rops. Laatstgenoemden waren de enige twee schilders die voor het blad schreven.¹⁵⁴

Veel van de opvattingen die in dit tijdschrift stonden, waren herhalingen van eerder door Courbet geuite ideeën.¹⁵⁵ Vanaf het tweede nummer van *L'Art libre* werd in elk nummer het programma van de Société Libre opgenomen. Steeds werd herhaald wat het doel van de Société was: 'le renouvellement de l'art [par] l'interprétation libre et individuelle de la nature'.¹⁵⁶ Daarbij werd ook het idee onderstreept dat in alle tijden ('à toutes les époques') de vernieuwing van de kunst had samengehangen met de bestudering van de natuur.¹⁵⁷ In een open brief in *Le Courrier du dimanche*, van 25 december 1861, had Courbet al min of meer hetzelfde gezegd:

¹⁵³ De Bodt 1995, p. 80; Tent. cat. Brussel 2013, p. 25. Ook had de Franse meester meerdere reizen naar het noorden ondernomen. Zodoende had Courbet onder meer Société Libre-lid Alfred Verwée leren kennen. Zie Dominique Marechel, 'België en Nederland door de ogen van Courbet', pp. 29-47 in Tent. cat. Brussel 2013.

¹⁵⁴ Ook bevatte het herdrukken van eerder gepubliceerde teksten van Charles Baudelaire, die het jaar voor de oprichting van de Société Libre was overleden. Tent. cat. Brussel 1968, p. 14.

¹⁵⁵ Veel van Courbets opvattingen zijn, volgens onderzoekers als De Bodt en Émilie Berger, op hun beurt weer terug te leiden tot Baudelaire's *Salon de 1846* (1846) en *Peintre de la vie moderne* (1860). De Bodt 1981, pp. 62-63 Laoureux 2013, p. 101 (noot 12). Tot nu toe heeft het kunsthistorisch onderzoek zich vooral bezig gehouden met de parallellen in de kunsttheorieën van de Société Libre met de opvattingen van Courbet. Naar de invloed van Baudelaire wordt met meer nadruk verwezen in de bijdragen van Berger en Hélène Bruyère in de tentoonstellingscatalogus *En Nature* (2013), maar diepgaande tekstuele analyses blijven uit in beide teksten. Zie respectievelijk Hélène Bruyère, 'La Société libre des Beaux-Arts et la critique d'art', pp. 77-89 en Émilie Berger, 'La Société Libre des Beaux-Arts & les stratégies d'émergence de l'artiste indépendant', pp. 91-101 in Laoureux 2013.

¹⁵⁶ '...de vernieuwing van de kunst [door] de vrije en individuele interpretatie van de natuur.' Anoniem, 'Notre programme', *L'Art Libre*, nr. 2 (1 januari 1872) – nr. 22 (1 december 1872).

¹⁵⁷ Anoniem, 'Notre programme', *L'Art Libre*, nr. 2 (1 januari 1872) – nr. 22 (1 december 1872).

‘Le beau donné par la nature est supérieur à toutes les conventions de l’artiste. Le beau, comme la vérité, est une chose relative au temps où l’ou et à l’individu apte à le concevoir.’¹⁵⁸ In de natuur vindt men grotere schoonheid dan door het volgen van de traditionele en opgelegde regels meende Courbet. Volgens hem hangt schoonheid ook af van de mate waarin een individuele kunstenaar deze kan doorgronden en van de tijd waarin de kunstenaar leeft.

Het concept dat goede kunst temporeel moet zijn, werd door Camille Lemonnier in diverse artikelen in *L’Art Libre* uitgelegd. Met de historieschilderkunst als voorbeeld schreef hij: ‘Je dis aux, artistes: Soyez de votre siècle. Il vous appartient d’être les historiens de votre temps, de le raconter tel que vous le voyez, de l’exprimer tel que vous le sentez, sous toutes ses faces, sous toutes ses formes, dans toutes ses manifestations, à travers toutes ses vicissitudes et toutes ses grandeurs.’¹⁵⁹ Lemonnier benadrukte dat schilders historici van hun eigen tijd moeten zijn en dus verslag moesten doen van alles dat in hun tijd speelde. De historieschilderkunst, gekenmerkt door sentimentaliteit en een voorkeur voor het anekdotische, zoals de academici die propageerden, wees hij af. Hij verkoos kunst die voortkomt uit de eigen tijd en die de ziel, dus de eigen aard of het wezen van dat moment vastlegt. Hij gebruikte daarbij de term ‘modernité’.¹⁶⁰

Dit idee van de taak van de kunstenaar om alleen de hedendaagse kwesties en ideeën weer te geven is een herhaling van een oproep uit de eerder genoemde brief van Courbet van 1861: ‘Aucune époque ne saurait être reproduite que par ses propres artistes, je veux dire que par les artistes qui ont vécu en elle. Je tiens les artistes d’un siècle pour radicalement

¹⁵⁸ Gustave Courbet, ‘Lettre aux jeunes artistes de Paris’, *Le Courrier du dimanche*, 25 december 1861. ‘De schoonheid die door de natuur wordt gegeven staat boven alle conventies van de kunstenaar. Evenals de waarheid is de schoonheid iets dat in relatie staat tot de tijd waarin men leeft en tot het individu dat die schoonheid kan bevatten.’ Vertaling zoals opgenomen in De Bodt 1981, p. 62.

¹⁵⁹ Camille Lemonnier, ‘Pour servir de préface au Salon de 1872’, *L’Art Libre*, 1 (1 augustus 1872) 16: ‘Weest van uw tijd! Weest de historieschilder van uw tijd, geef hem weer zoals u hem ziet, druk uit hoe u die tijd voelt in al zijn facetten, in al zijn verschijningsvormen, in al zijn wisselvalligheden en al zijn grootheid.’ Vertaling zoals opgenomen in De Bodt 1981, p. 62.

¹⁶⁰ Camille Lemonnier, ‘Les Salon’, *L’Art Libre* 1 (1 september 1872) 18.

incompétents à reproduire les choses d'un siècle précédent ou futur, autrement à peindre le passé ou l'avenir. C'est en ce sens que je nie l'art historique appliqué au passé.'¹⁶¹ Historieschilderkunst wees Courbet af omdat een kunstenaar in zijn ogen niet in staat is om het wezen van het verleden goed weer te geven omdat hij toen niet leefde. Hélène Bruyère (Laoureux 2013) geeft aan dat dit idee ook buiten *L'Art Libre* opgang deed in Belgische kunstkringen. Zo sprak de kunstcriticus en –handelaar Arthur Stevens in het pamflet *De la modernité dans l'Art* uit 1868 het gedachtegoed uit dat alle kunst een representatie van het hedendaagse leven is. Echte historieschilders zijn zij die het hier en nu schilderen.¹⁶² Dat Stevens later (ere)lid van de Société Libre werd, is gezien deze uitspraak niet verbazingwekkend.

Voor de landschapschilderkunst is dit denkbeeld ook van belang. De natuur moet weergegeven worden zoals deze is (*modernité*), dus niet alleen datgene wat men er mooi aan vindt. Men kan en moet niet met regels vastleggen wat de moeite waard is om te schilderen. Zelfs het onbenulligste kan belangrijk en interessant zijn, zolang de schilder er maar, volgens Lemonnier, zijn eerlijke visie (*sincérité*) op geeft.¹⁶³ Het landschapsgenre, waarin het verhalende onderwerp ontbreekt, werd het instrument bij uitstek waarmee de realistische schilders zich konden afzetten tegen de anekdotische historieschilderkunst.¹⁶⁴

Bij het bespreken van de esthetische doelstellingen van de Société Libre werd vooral teruggevallen op de teksten van Lemonnier in *L'Art Libre*.¹⁶⁵ Hij was zeker niet de enige

¹⁶¹ Gustave Courbet, 'Lettre aux jeunes artistes de Paris', *Le Courrier du dimanche*, 25 december 1861. 'Geen enkel tijdperk kan worden gereproduceerd behalve door zijn eigen kunstenaars, ik bedoel door de kunstenaars die erin leefden. Ik beschouw de kunstenaars van een eeuw als radicaal incompetent in het reproducere van dingen uit een vorige of toekomstige eeuw, anders in het schilderen van het verleden of de toekomst. In die zin ontken ik historische kunst toegepast op het verleden.'

¹⁶² 'L'Art tout entier est dans la representation de la vie contemporaine [...] les vrais peintres d'histoire sont ceux qui peignent leur temps.' Arthur Stevens, *De la modernité dans l'Art; lettre à M. Jean Rousseau*, Brussel 1868, p. 9.

¹⁶³ Camille Lemonnier, 'Les Salon', *L'Art Libre* 1 (1 september 1872) 18; De Bodt 1981, p. 63.

¹⁶⁴ Laoureux 2013, p. 73.

¹⁶⁵ Zie onder meer Tent. cat. Brussel 1968, De Bodt 1981, De Bodt 1995, Tent. cat. Brussel 2013, Laoureux 2013.

kunster criticus wiens werk in dit blad werd gepubliceerd, maar Malevez (Laoureux 2013) wijst erop dat Lemmonier als het boegbeeld van het tijdschrift werd gezien en een van de prominentste voorvechters van de idealen van de Société Libre was. Zo vulde hij later in zijn eentje bijna de helft van ruimte voor redactionele artikelen in *L'Art Universel*, de opvolger van *L'Art Libre*.¹⁶⁶

De recensies die in *L'Art Libre* verschenen, zijn een van de weinige bronnen die we hebben over de precieze organisatie en activiteiten van de Société Libre. De vereniging heeft geen archief nagelaten waardoor informatie vooral moet worden gehaald uit deze artikelen naast recensies van de tentoonstellingen door buitenstaanders, enkele openbare brieven, vermeldingen van de Société in de archieven van andere Brusselse verenigingen of uit de privé-correspondentie van leden en aanhangers.¹⁶⁷

Na amper een jaar stopte *L'Art Libre* en zoals hierboven opgemerkt volgde *L'Art Universel* hem in 1873 op onder het devies van 'liberté et sincérité'. Theoretische teksten bleven voorkomen maar de focus verschoof vooral naar de opname van literatuur-besprekingen en kunstkritieken.¹⁶⁸ Toen in 1875 ook de uitgave van dit blad stopte, was het gezelschap van de Société Libre al uit elkaar gevallen.¹⁶⁹

Er is geen precieze datum te stellen voor het stoppen van de Société Libre, hoewel 1875 wordt aangehouden als het laatste bestaansjaar. Kunsthistorici als Moerman (tent. cat. 1968) alsook Véronique Carpiaux en Denis Laoureux (Laoureux 2013) wijzen de algemene acceptatie

¹⁶⁶ Laoureux 2013, p. 79.

¹⁶⁷ De Bodt 1995, p. 80; Laoureux 2013, p. 93. Het kunsthistorisch onderzoek naar de Société Libre heeft zich tot recent vooral in de zijlijn plaatsgevonden van hoofdverhalen over het Belgische en Brusselse kunstklimaat in de negentiende eeuw (zoals in De Bodt tent. cat. 1995; tent. cat. Brussel 2013 en Kathrien Dierckx, *Pro Arte! Cui Bono?; Kunst en expertise in laatnegentiende-eeuws Brussel (1860-1914)*, Antwerpen 2021) en monografische werken over een van haar leden (zoals in De Bodt 1981; De Bodt 1995; Laoureux 2014). Allen de tentoonstellingscatalogi *Vrij en Realistisch* (tent. cat. Brussel 1968) en *Nature* (Laoureux 2013) zijn de meest recent gepubliceerde, monografische werken.

¹⁶⁸ Laoureux 2013, pp. 13 en 79.

¹⁶⁹ *L'Art Universel* verschijnt van februari 1873 tot november 1875. In 1876 wordt dit blad opgevolgd door *L'Artiste*, dat haar laatste uitgave op 1 januari 1879 zag. De Bodt 1995, pp. 79 en 206 (noot 56).

van de schilderstijl door de officiële kunstwereld als reden hiervan aan. In dat jaar werd het sterk sociaal-geëngageerde en provocerende werk *Bij dageraad* (1875) van Charles Hermans, een Société-lid, geruisloos door de toelatingscommissie van de Salon van Brussel geaccepteerd en door het publiek en de critici met groot succes onthaald.¹⁷⁰ De behoefte aan zichtbaarheid en erkenning van het werk van de leden van de Société lijkt met dit ijkpunt te zijn vervuld.

Mesdag en de Société Libre

Mesdags kennismaking met de Société Libre verliep vermoedelijk middels zijn vriendschap met de vee- en landschapschilder Alfred Verwee (1838-1895). Verwee woonde in dezelfde straat als Mesdag, op nummer 27 in de Rue Rogier, en hij was ook bevriend met Roelofs en Alma Tadema.¹⁷¹ Verwee nam actief deel aan het Brusselse kunstleven en zat vaak in de organisatiecommissie van tentoonstellingen die niet aan een bepaalde vereniging gelieerd waren waardoor iedere schilder hem wel eens aanklampte. Hierdoor had hij veel connecties. Mesdag heeft dus waarschijnlijk middels Verwee kennisgemaakt met veel van zijn Brusselse collega's zoals Jean-Paul Clays, Louis Artan en de eerder in de leiding van dit hoofdstuk genoemde kunstenaars.¹⁷² Logischerwijze zal Verwee, zelf een van de oprichters, hem als lid van de Société Libre hebben voorgedragen. Mesdag nam dit lidmaatschap heel serieus en bleef ook na zijn vertrek uit Brussel zijn contributie betalen. Misschien werd hij daartoe gemotiveerd door een fanatisme ontstaan door zijn late roeping om zich aan de beeldende kunsten te wijden. Dites au secretaire de la Société Libre des Beaux Arts que je continuerai à payer ma

¹⁷⁰ Tent. cat. Brussel 1968, pp. 16-17; Laoureux 2013, p. 8. Moerman voegt hier als extra bewijs van succes aan toe dat de Société Libre met 27 leden op de salon te zien was. Zie tent. cat. Brussel 1968, pp. 16-17. Malevez nuanceert dit succes. Vanaf de oprichting van de Société Libre in 1868 drong er geen golf aan realistische kunstenaars tot de muren van de salon door. Noch vond er een lineaire groei plaats. Tussen 1863 en 1878 varieerde het tussen de 21 en 27 Société-leden die op de Brusselse salons te zien waren. Malevez is van mening dat het succes van de Société Libre eerder afgemeten moet worden aan de wijze waarop ze tot de structuren van de Salon-organisaties hebben weten door te dringen. Zie Laoureux 2013, pp. 69 en 71. Zo wist de vereniging met succes de minister van Binnenlandse Zaken te overtuigen om in 1872 de selectie- en plaatsingscommissie tot één enkel orgaan om te vormen. Daarmee werden de twee te nemen hordes (toelatings- en plaatsing) verkleind. Zie Laoureux 2013, p. 71; Laoureux 2014, pp. 121-123.

¹⁷¹ De Bodt 1981, pp. 59 en 67.

¹⁷² Van Dijk 2015, p. 37.

cotisation annu-elle: fr. 25. Veuillez les payer pour moi. Je vous les rendrai à ma visite à Bruxelles.’, schrijft Mesdag aan Verwee.¹⁷³ In latere brieven bleef hij met interesse schrijven over de activiteiten en opkomende tentoonstellingen en sprak hij tegen Verwee over ‘notre Société’.¹⁷⁴

Mesdags leermeesters hadden ook connecties met de Société Libre. Omdat Roelofs één van de eerste schilders in België was die het belang van het schilderen naar de natuur had benadrukt, stond hij op goede voet met de vereniging. Daarnaast deelde hij hun voorliefde voor het werk van de School van Barbizon. Hierdoor werd zijn eigen werk altijd goed ontvangen door de critici van *L’Art Libre* en later *L’Art Universel*.¹⁷⁵ In 1870 zette Alma Tadema zijn handtekening onder een brief van de Société Libre aan de Brusselse gemeentebestuur om Alfred Stevens voor te dragen als kandidaat om de muurdecoraties voor het stadhuis te schilderen.¹⁷⁶ Vermoedelijk zal Alma Tadema’s vriendschap met Verwee een rol hebben gespeeld bij deze handeling. Meer informatie over Alma Tadema’s relatie met de Société Libre ontbreekt tot dus ver.

Op zeker één tentoonstelling georganiseerd door de Société Libre was Mesdag met werk vertegenwoordigd. Op de tweede expositie van de kunstenaarsvereniging, gehouden in januari 1869, waren twee van zijn ‘studies’ te zien.¹⁷⁷ In *Le journal des Beaux-Arts* werden beide voorstellingen van een straatscène beschreven: ‘Les études de M. Mesdag ont de la vérité,

¹⁷³ ‘Vertel de secretaris van de Société libre des Beaux-Arts dat ik mijn jaarlijkse contributie zal blijven betalen: fr. 25. Betaal ze alstublieft voor mij. Ik zal het u teruggeven als ik Brussel bezoek.’ Brief van Mesdag aan Alfred Verwee, Den Haag 15 november 1869, archief Johan Poort, Museum Panorama Mesdag (Den Haag). Transcriptie gemaakt door de Mesdag Documentatie Stichting.

¹⁷⁴ De Bodt 1981, p. 68. Zie ook brieven van Mesdag aan Alfred Verwee, archief Johan Poort, Museum Panorama Mesdag (Den Haag). Mesdag bewonderde het werk van Verwee en kocht enkele schilderijen, waarmee hij de basis legde voor zijn collectie. Deze werken – *Landschap met koeien* (1868), *Kudde schapen in de duinen* (1869) en *Paarden aan het strand* (1869) – zijn nu nog te zien in Museum Collectie Mesdag, Den Haag.

¹⁷⁵ De Bodt 1981, pp. 64-65.

¹⁷⁶ De Bodt 1981, p. 81.

¹⁷⁷ De expositie vond plaats in een zaal van het redactiekantoor van *La Chronique*, gevestigd in de Koningsgalerij, Brussel. Naast het werk van Mesdag waren er ook schilderijen te zien van Speekaert, Van Camp, Huberti Asselbergs, Smits, Coosemans, De La Charlerie, Kathelin, Artan, Lauters, De Beeckman, Baron, De Groux, C. en J.B. Meunier, Goethals, Lambrichs, Raeymaekers, Goemans, Dubois, Rops en beeldhouwwerken van Godebski en Crépin. De Bodt 1981, pp. 69.

mais cela ne justifie point leur drôlerie. Figurez-vous un cadre en largeur dont les deux tiers sont occupés par un pavé recouvert de neige et l'autre tiers par des soupiraux de cave ou bien un tas de briques empilées devant une maison en construction.¹⁷⁸ De werken vielen duidelijk niet erg in de smaak bij de recensent. Hij gaf toe dat zij de werkelijkheid weergaven maar dat dit geen excuses mag zijn om deze zo uit te beelden dat daarmee een koddige indruk wordt gewekt. De expositie vond plaats voor de oprichting van L'Art Libre, waardoor niet op schrift bekend is of de werken aan de opinies van Lemonnier, Dommartin, Émile Leclercq of Henri Liesse – en dus de Société Libre-idealen - voldeden. In het volgende hoofdstuk zullen de studies van Mesdag aan de hand van die idealen geanalyseerd worden.

Afgaand op de omschrijvingen in de recensie in *Le journal des Beaux-Arts* is wel vast te stellen welke werken Mesdag had laten zien. Met 'een hoop stenen voor een huis in aanbouw' is duidelijk *Stapel Stenen* (1868) (afb. 28) bedoeld. En 'een plaveisel bedekt met sneeuw' moet wel *Straat met sneeuw* (afb. 29) of *Sneeuw* (beide 1868) (afb. 30) zijn geweest. Deze drie werken bevinden zich nu in de collectie van Museum Panorama Mesdag, Den Haag. Of Mesdag aan latere tentoonstellingen onder organisatie van de Société Libre heeft meegedaan, is niet bekend. Zijn naam verdwijnt in elk geval na zijn vertrek uit Brussel uit de annalen van de Société, ondanks zijn aanhoudende lidmaatschap.¹⁷⁹

Voor een Nederlandse kunstenaar als Mesdag was de Société Libre niet alleen van belang voor het vinden van gelijk denkende collega's, maar ook omdat de vereniging met haar tentoonstellingen en later met de theorievorming in de *L'Art Libre* een frame schiep voor een beter begrip van wat voor hem eigentijdse kunst was. Ook kwamen Mesdag en andere

¹⁷⁸ H.H. (vermoedelijk pseudoniem van Henri Hymans), 's.t.', *Journal des Beaux-Arts et de la littérature*, 31 januari, 1869. 'De studies van de Heer Mesdag bezitten wel waarheid, maar dat rechtvaardigt hun koddigheid nog niet. Stel U voor een doek in de breedte waarvan tweederde wordt ingenomen door een plaveisel bedekt met sneeuw en éénderde door keldergaten of wel een hoop bakstenen vóór een huis in aanbouw.' Vertaling zoals opgenomen in De Bodt 1981, p. 69.

¹⁷⁹ De Bodt 1995, p. 81.

Nederlandse kunstenaars in Brussel voor het eerst in contact met internationale en professionele kritiek. Het waren de Belgische critici, met Lemonnier voorop, die in tegenstelling tot de Nederlandse critici aan het eind van de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig de eigen autonome vorm van het realisme van Mesdag en Nederlandse gelijken als een nieuwe richting in de Nederlandse schilderkunst erkenden.¹⁸⁰

¹⁸⁰ De Bodt (tent. cat.) 1995, pp. 82-84.

Analyse van de ‘studies’ van Mesdag

HOOFDSTUK 5

In dit hoofdstuk zullen de Brusselse werken van Mesdag besproken en formeel geanalyseerd worden aan de hand van de in de vorige hoofdstukken beschreven artistieke kenmerken, de raadgevingen van zijn leermeesters Roelofs en Alma Tadema, en de theorieën van de Société Libre. Ook wordt geprobeerd een antwoord te geven op de in de inleiding van hoofdstuk 3 genoemde discussie tussen De Bodt (1981, 1995) en Pennock (1996). De Bodt wijst Roelofs en het gedachtegoed van de Société Libre aan als de belangrijkste motivatoren voor Mesdags artistieke vorming. Pennock ziet daarentegen de artistieke kenmerken van Alma Tadema terug in deze Brusselse schilderstukken.

De focus zal liggen op de werken uit de Brusselse periode, dus daterend van 1866 tot 1869, en die in het bezit zijn van het Museum Panorama Mesdag zijn. Van de 42 bekende Brusselse werken, zowel studies als autonome schilderijen, bevinden zich 12 in de collectie van dit museum.¹⁸¹ Dit is het grootste aantal op één plek. De overige werken zijn merendeels particulier bezit. Van een handvol schilderijen is de verblijfplaats niet bekend.¹⁸²

Het zwaartepunt van Mesdags productie in Brussel ligt in 1868 met 25 van de 42 schilderijen. In 1867 voltooit hij maar twaalf doeken en in 1869 – het jaar van zijn vertrek uit de stad slechts twee. Alle Brusselse werken in het bezit van het Museum Panorama Mesdag dateren van 1868.¹⁸³ Op twee interieurstudies na bestaat het merendeel van de museumstukken uit buitenstudies en landschappen.

¹⁸¹ Deze telling is gedeeltelijk gebaseerd op het aantal opgenomen werken uit de periode 1866-1869 in de oevrecatalogus (1989) en het supplement (1997) van Johan Poort. In de catalogus en haar supplement is het werk *Straat* (ca. 1867/1868) niet opgenomen.

¹⁸² Voor deze twaalf werken is ook gekozen om het Museum Panorama Mesdag verdiepende informatie over hun collectie te kunnen geven.

¹⁸³ Mogelijk is het schilderij *Interieur met trap* (afb. 22) uit 1867. Dit werk wordt vermeld in een brief van Mesdag aan de schilder Van Prooijen van 7 november 1867. In de oevrecatalogus van Poort (1989) staat bij het werk

De werken van Mesdag uit deze periode kenmerken zich door uiterst nauwgezet schilderwerk. Eigenschappen als spontaniteit in de verpobbrengst of een directe momentopname, zoals die in de studies van Roelofs (zie afb. 18 en afb. 19) te vinden zijn, ontbreken. Het merendeel van de doeken zijn relatief groot van formaat. Zo is *Klimop* (1868) (afb. 20) bijna een meter hoog en meer dan een halve meter breed en heeft het liggende werk *Straat met sneeuw* (1868) (afb. 29) ongeveer dezelfde afmetingen. In vergelijking: Roelofs maakte studies van circa 20 bij 30 of 40 cm. Door dit formaat kon de drager dan makkelijk in de schilderkist worden meegenomen.¹⁸⁴ Aangezien Mesdag vooral voorstellingen in en rond zijn eigen woning weergaf, hoefde hij met deze factor geen rekening te houden. Hoewel zij de eerste schilderijen zijn die Mesdag in zijn carrière maakte, zijn deze Brusselse werken toch onder de noemer van studie te plaatsen. Dat is niet omwille van hun aard als voorbereiding of als onderzoek naar een weer te geven motief of compositie voor een later atelierstuk, maar omdat zij gezien moeten worden als oefeningen in het schilderen. Zo is bijvoorbeeld, Mesdags *Interieur met trap* (ca. 1867/1868) (zie afb. 22) een studie naar het spel van licht en perspectief, zoals later in dit hoofdstuk besproken zal worden.

Het verloop van dit hoofdstuk zal, zover dat kan, langs de chronologische volgorde lopen van Mesdags artistieke vorming en activiteiten. Daarbij zal ook aandacht worden gegeven aan het discourse tussen auteurs als De Bodt en Pennock die een verschillende mening hebben over wiens artistieke gedachtegoed de overhand heeft gehad in Mesdags artistieke vorming.

In en rondom het huis

Een precieze tijdsraming van Mesdags activiteiten in Brussel is niet te maken. Vanwege het langdurige ziekbed van Roelofs begon Mesdags zijn training bij hem pas eind 1866 of begin

aangegeven: 'niet gemerkt (1868)'. Daarom is voor de datering 'ca. 1867/1868' gekozen, zie opgenomen afbeeldingen. Zie: Brief van Mesdag aan A.J. van Prooijen, Brussel 7 november 1867, transcriptie door Johan Poort, Archief Museum Panorama Mesdag, Den Haag; en Poort (1989), p. 174.

¹⁸⁴ Van Heteren 2006, pp. 42-45.

1867. Aanvankelijk maakte hij vooral detailstudies. De Bodt (1981) en Poort (1991) stellen vast dat dit het gevolg was van een vrij letterlijke navolging van Roelofs' raad om de natuur goed te bestuderen. Mesdag schilderde daarom alles wat hem maar voor ogen kwam: 'een bloem, een stukje plaveisel, een muur'.¹⁸⁵ Al deze studies – of 'tuin-doekjes' zoals Poort ze ook wel noemt – zijn voorstellingen van wat hij zag in en rondom zijn eigen woning.¹⁸⁶ Daarbij schilderde Mesdag met fijne penseelstreken en uiterste precisie. Zijn kenmerkende losse toets zou hij pas vanaf de jaren 1870 ontwikkelen.¹⁸⁷

Mesdag schilderde puur en direct wat hij optisch waarnam, ook al had dit als resultaat dat de onderwerpen in zijn voorstellingen soms vanuit een vreemd perspectief werden bekeken. De bloeiende plant op *Oost-Indische waterkers* (1867) (afb. 21) is direct van voren gezien. De voorstelling op *Kat* (1867) van een rondscharrelende kat omgeven door onkruid en gras wordt diagonaal afgesneden door een witte tuinmuur die een derde van het beeldvlak in beslag neemt.¹⁸⁸ In *Klimop* (ca. 1868) (afb. 20) laat Mesdag ons schuin omhoog kijken naar een hoek in zijn tuin, waar verschillende muren samen komen en waarbij tegen een van de muren klimop groeit. Daarachter zijn nog net enkele daken van andere woningen te zien tegen een strakke witte lucht. De tuinmuren, klimop en daken zijn licht besneeuwd. Hierdoor wordt het werk een studie naar het effect van het zachte licht op de sneeuw en van de heldere winterhemel. Mesdag trok in deze periode nog niet de natuur in om te schilderen of om studies te maken die later in zijn studio uitgewerkt konden worden tot echte schilderijen.¹⁸⁹

¹⁸⁵ Hierbij moet worden vermeld dat Johan Poort, met toestemming van de auteur, enkele gedeeltes van de eerdere studie van De Bodt in zijn eigen tekst heeft overgenomen. De Bodt 1981, p. 65; Poort 1991, p. 29.

¹⁸⁶ Poort 1991, p. 10.

¹⁸⁷ Van Dijk 2015, p. 42.

¹⁸⁸ Het werk bevindt zich niet in de collectie van het Museum Panorama Mesdag. Zie voor een afbeelding van *Kat* de opgenomen zwart-wit reproductie in: Poort 1997, p. 22.

¹⁸⁹ In het supplement uit 1997 voor de oevrecatalogus (1989) van Poort wordt aan het rijtje werken van Mesdag uit 1867 het doek *Molen aan een vaart* toegevoegd. De voorstelling van het werk, een 'Hollands' landschap met een molen aan het water, doet denken aan het werk van Roelofs. Echter op basis van de kleine, zwart-wit reproductie van het doek en het gegeven dat de verblijfplaats van het werk onbekend is, kan er geen uitsluitel worden gegeven of dit werk een eigen creatie van Mesdag is of een kopie van een schilderij van Roelofs, dat Mesdag waarschijnlijk op het atelier van zijn leermeester had gezien. Poort 1997, pp. 11 en 21.

Uit deze eerste periode van Mesdags tijd in Brussel zijn een gering aantal figuur- en interieurstudies bekend. De interieurstukken, zoals *Interieur met trap* (ca. 1867/1868) (afb. 22) en *Vrouw in interieur* (ca. 1868) (afb. 23) – beide in het bezit van het Museum Panorama Mesdag – stellen uitsneden van het interieur bij hem thuis voor. Op zijn figuurstukken heeft Mesdag meermaals dienstpersoneel afgebeeld, zoals op *Tuinman* (1867) en *Huisknecht met 'L'Etoile belge'* (1867) (afb. 16).¹⁹⁰

De volgende stap in zijn training werd volgens De Bodt (en Poort) gevormd door het maken van studies van het uitzicht vanuit een raam van zijn huis, ‘waarbij hij geen steentje ongeschilderd liet.’¹⁹¹ Mesdag probeerde met een zo objectief en exact mogelijk realisme de directe wereld om hem heen weer te geven. In *Muren* (afb. 24), *Tuingezicht vanuit zijn woning* (afb. 25) en *Schuur met boomtoppen* (afb. 26) (alle ca. 1868) zien we opnieuw Mesdags keuze voor een droge, uiterst precieze en fijn geschilderde weergave van wat hij vanuit ongebruikelijke hoeken zag. We kijken niet naar beneden de tuin in, maar recht vooruit en overzien de achtertuin van de kunstenaar met het groene loof van de bomen, de muren en de achterkanten van de aangrenzende huizen. Ook nu ontbreken weer verhalende elementen in deze studies. Met zijn tuingezichten lijkt Mesdag, al dan niet bewust, voort te bouwen op het romantische motief van het *Fensterbild*. Het typerende weidse landschap kenmerkend voor het *Fensterbilder* is vervangen door een uitzicht op de veel kleinere en intiemere omgeving van de eigen en de aangrenzende achtertuinen, afgesloten door de ernaast gelegen en dicht opeenstaande woningen.¹⁹² Het voor een *Fensterbild* typerende kenmerk van een geschilderd raamwerk als omlijsting waardoor we de voorstelling zien, ontbreekt bij alle drie de studies. Deze wordt wel gesuggereerd door abrupte afsnijdingen, zoals de dominerende muur op het rechter beeldvlak op *Muren*.

¹⁹⁰ Beide werken bevinden zich in particulier bezit.

¹⁹¹ De Bodt 1981, p. 65; Poort 1989, p. 29.

¹⁹² Reynaerts 2005, pp. 174-175.

Bij het maken van deze schilderijen paste Mesdag een techniek toe die hij later ook voor het Panorama van Scheveningen (1881) zou gebruiken. Op de ruiten van zijn woning gaf hij de contouren aan van wat hij zag, waarna Mesdag er doorschijnend papier tegen aanhield waarop hij deze omtrekken direct overnam. Deze tekening bracht hij vervolgens vergroot over op het doek. Voor het Panorama plaatste Mesdag een glazen cilinder op de Seinpostduin waar hij zelf in kon gaan staan. Aan de binnenkant van de cilinder bracht hij dan de omtrekken aan van wat hij om zich heen zag (zie afb. 27). Aan de hand van deze topografische tekening kon hij het uitzicht vanaf de Seinpostduin in de juiste verhoudingen en perspectief op het panoramadoek uitwerken.¹⁹³ Ditzelfde principe gebruikte hij dus al voor de werken die hij maakte in Brussel. In een brief aan A.J. van Prooijen (2 november 1867) merkte Mesdag hierover op dat hij de studie van het perspectief belangrijk vond maar ‘niet zo amusant’.¹⁹⁴

Mesdag debuteerde in 1868 op de Tentoonstelling van Levende Meesters in Amsterdam met twee gezichten vanuit zijn nieuwe woning aan de Rue van de Weyer (nr. 70) waarvan niet bekend is wanneer hij er naar toe verhuisde.¹⁹⁵ De twee schilderijen, toen nog voorzien van de gezamenlijke titel *Gezigt te Brussel, genomen uit de Rue van de Weyer nr. 70*, en nu bekend als *Bij de stad Brussel* (afb. 5) en *Omgeving van Brussel* (afb. 6), bevinden zich in de collectie van het Museum Panorama Mesdag.¹⁹⁶ De twee even grote doeken stellen het akkerland rond Brussel voor geschilderd bij verschillende weersomstandigheden, de één op een heldere, zonnige dag, de ander bij grauw weer. Mesdag kijkt duidelijk vanaf een verhoogd niveau op en

¹⁹³ De Bodt 1981, p. 82 (noot 30).

¹⁹⁴ Brief van Mesdag aan A.J. van Prooijen, Brussel 2 november 1867, transcriptie door Johan Poort, Archief Museum Panorama Mesdag, Den Haag.

¹⁹⁵ Eén van de twee werken was, samen met een studie van een wilde druif, ook te zien op de Tentoonstelling van Levende Meesters in Groningen in datzelfde jaar. Onbekend is om welke van de twee doeken het gaat. Ook is onbekend of de tentoonstelling in Groningen eerder of later dat jaar was dan de tentoonstelling in Amsterdam. In een brief van Mesdag aan A.J. van Prooijen maakt Mesdag de opmerking dat hij zal proberen voor ‘de aanstaande tentoonstelling te Groningen’ een werk af te hebben. Brief van Mesdag aan A.J. van Prooijen, Brussel 2 november 1867, transcriptie door Johan Poort, Archief Museum Panorama Mesdag, Den Haag; Tent. cat. Groningen (Pictura), *Lijst van schilderijen van levende Nederlandsche meesters*, Groningen 1868, p. 15.

¹⁹⁶ Tent. cat. Amsterdam (Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten), *Tentoonstelling van schilder- en andere werken van levende kunstenaars te Amsterdam, in den jare 1868*, Amsterdam 1868, p. 25.

over het landschap heen. We zien braakliggende velden, velden waar schapen grazen en land waar een enkele arbeider aan het werk is. Hoewel het blikveld van beide werken iets van elkaar afwijkt, op *Bij de stad Brussel* zien we links ook enkele Brusselse woningen, stellen ze hetzelfde stukje landschap rond Brussel voor. Dit kan gesteld worden op basis van dezelfde, overeenkomstige lijnen van de landweggetjes, veldafscheidingen en de contouren van het heuvelplateau op de achtergrond,

Een criticus die schreef onder het pseudoniem Hagiosimandre, was niet heel erg te spreken over de in zijn ogen onaantrekkelijke onderwerpen. ‘H.W. Mesdag zondt ons gezigten uit Brussel, waarvan de uitvoering veel talent verraadt. Ik vind echter jammer, dat een kunstenaar met zoveel aanleg zijne krachten verspilt aan, voor mij, onbehagelijke onderwerpen [sic]’.¹⁹⁷ In hoofdstuk 4 zagen we al dat de beschouwing van *Een hoop stenen* (afb. 28) op een expositie van de Société Libre in Brussel een soortgelijk reactie had opgeroepen.

In hoeverre de kritische recensies een rol hebben gespeeld in Mesdags artistieke ontwikkeling, laat zich raden. Hij besloot in elk geval kort daarop met zijn kunst een andere weg in te gaan. In de zomers van Brusselse jaren ging Mesdag samen met zijn gezin vaak terug naar Groningen om familie te bezoeken. In 1868, tijdens een van deze vakanties, bracht Mesdag ook een bezoek aan het Duitse vakantieoord en Waddeneiland Norderney. De Noordzee, het strand en de luchten maakten een enorme indruk op hem. Terug in Brussel probeerde hij de vele schetsen die hij er had gemaakt uit te werken tot schilderijen, maar de resultaten gaven hem geen voldoening.¹⁹⁸ Roelofs moedigde hem aan om vooral door te gaan waarmee hij bezig was.

¹⁹⁷ Hagiosimandre, *Tentoonstelling van schilderkunst en andere werken van levende kunstenaar te Amsterdam in 1868, beschouwd door Hagiosimandre*, Amsterdam 1868, p. 35.

¹⁹⁸ In de oevrecatalogus zijn enkele kleine studies opgenomen die de Noordzee, het strand en boten op het water voorstellen. De werken zijn niet gemerkt maar hebben van Poort de datering ‘1867’ gekregen, waarvoor hij geen uitleg geeft. De datering bij deze werken roept de vraag op in hoeverre de zomer van 1868 van belang was voor Mesdag artistieke ontwikkeling. Was het onderwerp toen nog niet zo boeiend voor hem, klopt de datering van deze werken wel of moeten we Mesdags fascinatie met de Noordzee als een langer proces zien tijdens zijn Brusselse jaren? Poort 1989, pp. 161-168 (werken 1867.7 t/m 1867.11).

Mesdag kwam tot het inzicht dat om de zee goed en natuurgetrouw te kunnen schilderen hij dicht bij de kust moest gaan wonen. In een interview uit 1901 zei hij hierover: ‘... thuis had ik een heelen winter aan een werkstuk zitten scharrelen; ’t was een kust, maar zo naïef geschilderd. Toen zei ik: je moet de zee voor je zien, elken dag, er mee leven, anders wordt het niets, en toen gingen we naar Den Haag.’¹⁹⁹ In het voorjaar van 1869 verhuisde Mesdag met zijn gezin naar Den Haag tot verbazing van zijn Brussels collega’s omdat hij in hun stad nog maar nét begonnen was aan zijn artistieke carrière.²⁰⁰ Vanuit zijn nieuwe woonplaats trok hij elke dag naar Scheveningen waar hij een kamer huurde in Villa Elba, en later in Hôtel Rauch. Zo kon hij met een goed uitzicht over het strand en de zee alle tijd besteden aan zijn nieuwe liefde: de Noordzee.

Het kunsthistorische discours

In het derde hoofdstuk, *Twee leermeesters*, is kort de discussie benoemd tussen De Bodt (1981, 1995) en Pennock (1996) over wie het meest van invloed is geweest op Mesdags artistieke vorming en op de schilderstijl van zijn vroege werken, die gekenmerkt wordt door een nauwgezette natuurstudie.²⁰¹ De Bodt wijst op Roelofs en, in engere zin, het gedachtegoed van de Société Libre als de belangrijkste actoren. Pennock leest daarentegen de artistieke kenmerken van Alma Tadema in de Brusselse werken van Mesdag. De discussie heeft sinds de jaren negentig van de vorige eeuw stilgelegen. Hieronder worden de argumenten van De Bodt en Pennock geanalyseerd en hun validiteit beoordeeld voor het werk van Mesdag.

Voor De Bodt zijn Mesdags zorgvuldig uitgewerkte studies niet alleen het resultaat van de lessen van Roelofs. Voor deze landschapschilder was de natuurstudie uiteindelijk vooral een

¹⁹⁹ J. D., ‘Een Zeerob’, *De Nieuwste Courant*, 9 maart 1901. Zoals opgenomen in Poort 1991, p. 31.

²⁰⁰ Croiset van der Kop 1891, p. 435. Mesdag betrok met gezin de woning naast zijn schoonbroer Samuel van Houten aan de Anna Paulownastraat. Later zouden beide zwagers een eigen huis bouwen aan de Laan van Meerdervoort. In dit woonhuis is tegenwoordig het museum De Mesdag Collectie gevestigd met de verzameling eigentijdse Franse en Nederlandse kunst van het echtpaar Mesdag-van Houten.

²⁰¹ Zie de bibliografie voor de volledige titelopname van De Bodt 1981, De Bodt 1995 en Pennock 1996.

middel waarnaar de kunstenaar vrij kon handelen. Zoals we al gezien hebben in hoofdstuk 3 merkte hij daarover op: ‘Zeer zeker moet men *veel buiten* werken: de natuur is de eenige meesteres. Maar de natuur eenmaal in zich opgenomen hebbende, moet men er vrij mee handelen.’²⁰² Daarop aanvullend moet, volgens De Bodt, voor de oorsprong van Mesdags schilderkundige opvattingen eerder gezocht worden in Mesdags contacten met de Brusselse realisten van de Société Libre, die hij middels Alfred Verwee kende.²⁰³ De Société Libre streefde er naar om concrete en eigentijdse situaties zo goed mogelijk weer te geven. De Bodt geeft daarbij het voorbeeld van de geportretteerde huisknecht die heel eigentijds leest in *L’Etoile belge*, waarbij duidelijk te lezen is dat de krant dateert van 1 april 1867 (afb. 16).²⁰⁴ Ondanks een uiteenzetting over het theoretische gedachtegoed van de Société Libre, beschrijft De Bodt niet hoe deze esthetica op te merken valt in Mesdags overige natuur- en buitenstudies.

Wanneer we de ideologie van de Société Libre, zoals deze verwoord wordt in onder meer *L’Art Libre*, toetsen aan Mesdags Brusselse studies, lijkt de theorie van De Bodt stand te houden. De natuur, zoals besproken is in hoofdstuk 4, moet volgens hen weergegeven worden zoals deze is. Dit komt overeen met Mesdags serie straatstudies (zie afb. 29, 30 en 31), waarop niets anders dan de staat onder verschillende weersomstandigheden is weergegeven, naast de opmerkelijke studie van een stapel bakstenen (zie afb. 28). Dit is de *modernité* die Lemonnier zo belangrijk vond. Daarbij moet de schilder zijn onderwerp wel met een eerlijke visie weergeven. De opmerkelijk gekozen gezichtshoeken op onder meer *Klimop* en *Muren* zouden hiervan een vrij letterlijke interpretatie door Mesdag van Lemmonniers gewenste *sincérité* kunnen zijn.²⁰⁵

²⁰² Jeltens 1911, p. 88.

²⁰³ De Bodt 1981, p. 67.

²⁰⁴ De Bodt 1981, p. 67.

²⁰⁵ Camille Lemonnier, ‘Les Salon’, *L’Art Libre* 1 (1 september 1872) 18.

Daartegenover stelt Pennock dat we in de vroege werken van Mesdag juist de impact van de schilderstijl van zijn schildersneef Alma Tadema moeten zien. Alma Tadema's stijl kenmerkte zich, zoals in hoofdstuk 3 is besproken, door zijn hang naar nauwkeurige detaillering en exacte stofuitdrukking van de inscenering van de werelden waarin zijn historische figuren zich bewogen. Dat Mesdag elke steen van de straat of in de muren in zijn straatscenes zo secuur mogelijk probeerde weer te geven moet volgens Pennock dus wel afgekeken zijn van de schilderstijl van zijn neef met wie hij in Brussel een innige band ontwikkelde.

Volgens Pennock komen deze stijlovereenkomsten het duidelijkst naar voren in de figuur- en interieurstudies die Mesdag in Brussel maakte.²⁰⁶ De motieven op de wandbekleding, de stofuitdrukking van de gordijnen en die van de vloerkleden zoals te zien op *Vrouw in interieur* (ca. 1867/1868) (afb. 23) zijn met dezelfde soort zorgvuldige aandacht op het doek gezet als in Alma Tadema's binnentaferelen zoals *Bij het thuiskomen van de markt* (1865) (afb. 14) of *Het maken van kransen voor feestelijkheden in een Pompeïsch huis* (1866) (afb. 15). Als bekrachtiging van haar standpunt verwijst Pennock ook naar het werk van Tadema's tweede vrouw, Laura, en dat van haar zus Ellie Epps, die beiden onder Alma Tadema zouden leren schilderen. Beide kunstenaressen maakten, vergelijkbaar met Mesdag, eigentijdse interieurstukken waarin de ruimtes met fijn geschilderde voorwerpen waren aangekleed en waarbij de nadruk lag op een realistische stofuitdrukking (zie afb. 32), zoals ook kenmerkend was voor Alma Tadema. De studie van je eigen interieur past, volgens Pennock, in Alma Tadema's schilderkundige opvatting.²⁰⁷

Ook Mesdags keuze voor een studie van de trap op *Interieur met trap* (ca. 1867/1868) (afb. 22) moet volgens Pennock onder invloed van Alma Tadema gemaakt zijn. Het correct proberen weergeven van een trap was niet alleen een goede oefening in perspectief maar ook

²⁰⁶ Pennock 1996, p. 59.

²⁰⁷ Pennock 1996, pp. 60-61.

in het spel van licht en schaduw.²⁰⁸ De academische schilder had deze oefening niet alleen zelf in zijn eigen studietijd ondernomen, maar zou gedurende zijn hele carrière op het motief van de trap terug vallen als bewijs van zijn teken- en schildermeesterschap, zoals onder meer op *De herstellende* (1869), *Na de audiëntie* (1879) en *De triomf van Titus, AD 71* (1885). De nadruk op het correct weergeven van het perspectief loopt echter ook in lijn met een van de aan ons overgeleverde raadgevingen van Roelofs: ‘... alles [...] wat door mensen gemaakt is, moet *recht* staan en met zorg geschilderd worden. [...] De ramen van een huis moeten recht, een molen zuiver van constructie zijn, de wieken in het perspectief staan.’²⁰⁹

Op *Interieur met trap* is de weergave van het spel van het binnenvallende zonlicht dat weerkaatst wordt op de houtenvloer duidelijk voor Mesdag meer van belang geweest dan de precieze weergave van het dienstmeisje dat de trap oploopt. Zij is slechts met simpele kleurvlakken neergezet. Ook is er uitermate veel aandacht besteed aan het doorkijkje naar buiten. Zo’n gezicht op achterliggende driedimensionale ruimtes was ook een favoriet motief van Alma Tadema (zie afb. 14). De gehele voorstelling van het trappenhuis met dienstmeisje dat we zien door de openstaande deur vanuit de ruimte waar de schilder stond, is bij Mesdag al een doorkijkje op zichzelf.

Terwijl De Bodt haar argumentatie ondersteunt door een uiteenzetting van de ideeën van de Société Libre, baseert Pennock haar stelling op een stijlanalyse van het werk van de beide schildersneven en de bevindingen van de biografie Anna Croiset van der Kop. ‘Nog zijn zij bewaard gebleven, die dorre, maar niet minder vruchtbare studies. Treffend waar en scrupuleus uitvoerig, spreken zij van taai geduld en onbezweken trouw aan het boven alles

²⁰⁸ Pennock 1996, p. 61.

²⁰⁹ Jeltens 1911, pp. 86-87.

gehuldigd beginsel: de natuur weêrgeven, zooals zij wordt gezien en tot in de geringste onderdeelen. Het was Tadema's opvatting, die daaruit sprak.'²¹⁰

Roelofs en de Brusselse realisten zijn in Pennocks opvatting veel minder van belang geweest. Roelofs legde veel meer de nadruk op kleur en factuur volgens Pennock. De Brusselse realisten erkent ze als medebepalend maar het was Alma Tadema die Mesdag als eerste deze richting instuurde. Op basis van de bestudering van Roelofs' schilderaanwijzingen, zoals opgenomen in Jeltens biografie en de brief van Roelofs aan Mesdag van 27 mei 1866, kunnen we inderdaad stellen dat Roelofs veel nadruk legde op kleur, factuur en toon bij het schilderen.²¹¹ Zoals besproken in hoofdstuk 3 bevestigde Mesdag dit ook in een van zijn brieven aan Van Prooijen (7 januari 1867) waarin hij vertelt over wat hij al had geleerd: 'de rijkdom van toon en diepte [kan] alleen worden verkregen, door het door en door te werken.'²¹²

Pennocks conclusie is echter gebaseerd op haar veronderstelling dat Mesdag voornamelijk figuur- en interieurstudies maakte.²¹³ De Bodt heeft hier in haar dissertatie (1995) commentaar op. Ze stemt er mee in dat er inderdaad een aantal interessante interieur- en straatstudies zijn uit Mesdags Brusselse tijd, maar dat er minstens evenveel buitenstudies aan ons overgeleverd zijn die, volgens De Bodt, juist de invloed van Roelofs laten zien.²¹⁴ Ze sluit niet uit dat Alma Tadema zijn neef van enkele raadgevingen kan hebben voorzien.²¹⁵ Dat Mesdag studies zich kenmerken door hun uiterst fijn geschilderde details is passend voor de schildertaal van Alma Tadema, Bij een betere bestudering van de biografie van Jeltens (1911) over Roelofs valt dit kenmerk van Mesdag ook te interpreteren als (mede-)geïnstigeerd door de

²¹⁰ Croiset van der Kop 1891, p. 432.

²¹¹ Jeltens 1911, pp. 80-92; Brief van Willem Roelofs aan Mesdag, Brussel 27 mei 1866, Nationaal Archief, Den Haag, Archief Sam van Houten, inv.nr. 177.

²¹² Brief van Mesdag aan A.J. van Prooijen, Brussel 7 januari 1867, transcriptie door Johan Poort, Archief Museum Panorama Mesdag.

²¹³ Pennock 1996, p. 59.

²¹⁴ De Bodt 1995, p. 223 (noot 54).

²¹⁵ De Bodt 1995, p. 143.

realistische schildermeester: ‘Détails moeten òf niet, òf uiterst fijn en delicaat gedaan worden.’²¹⁶ Op basis van gedaan literatuuronderzoek, stijlanalyse van Mesdags werk en opmerkingen die de kunstenaar zelf maakte, kan gesteld worden dat bij de duiding van Mesdags stilistische definitie niet sprake is van een ‘of-of’- maar van een ‘en-en’-situatie. Alle drie de factoren, het onderricht onder Alma Tadema, dat van Roelofs en het contact met de Belgische realisten zijn bepalend geweest voor de wijze waarop Mesdag zijn eigen schildershand vond.

Casus: straatstudies

Als laatste onderdeel van dit hoofdstuk wordt de focus gelegd op een drietal studies die Mesdag rond 1868 maakte van de straat waar hij aan woonde. Twee van deze werken bevinden zich in de collectie van het Panorama Mesdag. *Straat met sneeuw* (afb. 29) en *Sneeuw* (afb. 30) laten beide hetzelfde besneeuwde stukje straat voor het huis van Mesdag zien.²¹⁷ De straatvoorstellingen zijn vanuit een iets schuine hoek weergegeven waardoor de horizontale lijnen naar rechts omhoog lopen. Vanaf de onderrand wordt twee derde van het beeldvlak van de doeken ingenomen door de met sneeuw bedekte straat en het aangrenzende trottoir aan de overkant. Daar boven zien we nog het fundament van de gebouwen waaraan de stoep ligt. De straat is op beide werken verlaten en verdere stoffering ontbreekt. Daarmee wordt de straat en de sneeuw het subject van de voorstelling. De twee werken verschillen alleen doordat op *Straat met sneeuw* de sneeuw nog vers en onaangetaast op de grond ligt. Bij *Sneeuw* is deze al flink aangeroerd en doorkruist met verschillende wielsporen. Op het trottoir aan de overkant hebben wandelaars een beginnend sneeuwrij pad met hun voetstappen weten te veroorzaken.

Een meer frontale blik op hetzelfde stukje straat is te vinden in *Een straat* (1867 of 1868) (afb. 31). Het werk toont nu de straat die sneeuwrij is. De toeschouwer kan hierdoor een onbelemmerde blik werpen op de individueel weergegeven klinkers van de rijweg en het trottoir

²¹⁶ Jeltjes 1911, p. 91.

²¹⁷ Volgens Carel Vosmaer in een biografische verhandeling over Mesdag zouden de werken geschilderd zijn voor Mesdags huis aan de Rue Rogier. Pennock 1996, p. 75 (noot 75).

aan de overkant. Door de frontale weergave zien we nu ook dat de straat iets naar links afloopt. *Een straat* was lange tijd in het bezit van Alma Tadema en hing aanvankelijk in zijn studio in Brussel.²¹⁸ Een opvallend bewijs van dit bezit door Mesdags schilderneef is te vinden op een interieurstuk van Ellen Epps (later Gosse), de zus van Alma Tadema's tweede vrouw. Op *De hal in Townshend House* (1873) (afb. 32) zien we een voorstelling van de overloop in het huis van Alma Tadema in Londen. Op het doek zijn de twee spelende dochters van Alma Tadema met hun poppen geportretteerd. Op de achtergrond, half verscholen achter een zuil, hangt aan de muur Mesdags *Een straat*.²¹⁹ Of Alma Tadema dit werk als cadeau van Mesdag had ontvangen of zelf had aangekocht, is onbekend. In het oeuvre van Alma Tadema zijn straatscenes te vinden met een vergelijkbare aandacht voor de realistische en gedetailleerde weergave van straatstenen (vergelijk de straatstenen op afb. 14). Mogelijk dat hij in dit werk van zijn neef dezelfde beeldtaal terug zag als in zijn eigen schilderijen. Na Alma Tadema's dood werd het werk met de rest van zijn nalatenschap verkocht. De huidige verblijfplaats van het werk is niet bekend waardoor een betere studie van de voorstelling op *Een straat* alleen kan worden gedaan op basis van een oude reproductie in zwart-wit.²²⁰ Zijn de straatklinkers nat van de regen of van de gesmolten sneeuw? Of is alles droog en schijnt de zon? Van de reproductie is dit niet op te maken.

Mesdag schilderde nog een vierde straatscene. Op *Een stapel stenen* (1868) (afb. 28) zien we opnieuw een aanblik van de straat voor Mesdags huis. De voorstelling wijkt af van de vorige studies doordat het beeldvlak hier gedomineerd wordt door de grote stapel rode

²¹⁸ Pennock 1996, p. 72.

²¹⁹ Alma Tadema legde een grappige anekdote vast in een brief (uit 1868) aan Mesdag over het schilderij: 'Men is eindelijk begonnen met onze straat te plaveyen eene verschrikkelijke herrie zoo als ligt te begrijpen valt. [...] À propos van staat gesproken voor een paar dagen toen ik boven zat te koekeloeren en mijne oudste dochter mij wat gezelschap hield zoo zeide zij mij – Papa est ce qu'il n'y a donc jamais du monde qui passe là? en ze wees mij je straat studie.' Brief van Alma Tadema aan Mesdag, Brussel 8 juni 1868; Van Houten archief inv. nr. 167, Den Haag.

²²⁰ Poort heeft het werk niet opgenomen in zijn oeuvrecatalogus (1989) of het supplement (1997). Pennock (1996) is de enige in de recente literatuur die naar dit werk verwijst. Zie Pennock 1996, p. 74

bakstenen die manshoog op het trottoir aan de overkant ligt. Elke straatklinker en elke baksteen die op de grote hoop ligt, is apart te onderscheiden. Mesdag heeft daarbij ook aandacht besteed aan de weergave van het steengruis op de stoep en de straat en aan het aangewaaid stof tegen de groene deuren achter de stapel stenen. Ook kunnen we bijna het opschrift van het half afgescheurde plakkaat aan de groene deuren lezen. Daarentegen heeft Mesdag de figuur van de werkman, die we half op de rug zien, veel eenvoudiger en zonder duidelijke kenmerken op het doek gezet.

Door de stoffering van de stapel bakstenen en de weergave van arbeider wijkt *Een stapel stenen* af van de andere drie straatstudies, die een opmerkelijk drieluik vormen. Mesdag heeft heel er duidelijk voor gekozen om de straat en het plaveisel als onderwerp voor deze doeken te nemen. Bij elkaar gegroepeerd ontstaat er een – al dan niet bewuste – thematische samenhang van de studie van het weereffect op een klein stukje natuur. Enkele recensenten waren deze curieuze werken van Mesdag ook opgevallen. Carel Vosmaer merkte in 1882 over de straatstudies op dat ze het resultaat waren van Alma Tadema's raadgevingen om in de winter, wanneer het te koud was naar buiten te gaan, 'streng en trouw de voor hem liggende werkelijkheid te bestuderen'.²²¹ Croiset van der Kop zegt over deze serie werken: 'De straat vooral werd een onderwerp van onafgebroken studie; de straat onder allerlei omstandigheden van tijd en gelegenheid, bij regen en zonneschijn, met droge en natte sneeuw.'²²²

Net zo goed kunnen in deze studies de raadgevingen van Roelofs worden gelezen. Zijn nadruk op het correct weergeven van het factuur past goed bij het proberen om het natuurlijke proces te vangen van het wegsmelten en het vies worden van zoiets simpels als sneeuw op straat. 'Ook de sneeuw heeft haar eigen factuur; haar omtrekken zijn zacht, donzig, mollig, niet

²²¹ Carel Vosmaer, *Onie hedendaagsche schilder: Hendrik Willem Mesdag*, Amsterdam 1882. Zoals opgenomen in Pennock 1996, pp. 74-75.

²²² Croiset van der Kop 1891, p. 432.

hard of scherp’, is een uitspraak van Roelofs.²²³ De studie van het effect van het weer zou ook kunnen corresponderen met een andere opmerking van Roelofs: ‘Er zijn in de natuur effecten, die telkens terugkomen. Men zou zelfs bijna kunnen vaststellen, hoe ze ongeveer zouden moeten zijn.’ Wellicht zijn deze studies van Mesdag pogingen om de regels rondom het sneeuweffect vast te leggen.

Het onderwerp van de schilderijen – de straat voor zijn woning waar bijna niets gebeurd – kan omschreven worden als van weinig belang. Dit past bij het denken van de Belgische realisten die juist eigentijdse situaties hoe simpel en eenvoudig ook zo goed mogelijk wilden weergeven. Voor hen was ook het onbelangrijke interessant om weer te geven.

Of Mesdag deze vier werken als een consequente en onlosmakelijk met elkaar verbonden studiegroep bedoelde, is niet waarschijnlijk. De werken werden los van elkaar naar tentoonstellingen gestuurd. Mesdag nam vaker willekeurige onderwerpen als subject van zijn voorstellingen zoals hij Roelofs hem had geadviseerd (zie hoofdstuk 3).²²⁴ Wel kiest hij daarbij vaak opvallende perspectieven, zoals de schuine blik omhoog bij *Klimop* (afb. 20). *Straat met sneeuw* en *Sneeuw* zijn eveneens vanuit een schuin omlaag lopend perspectief geschilderd. Het spel van het effect van de veranderende weersomstandigheden zou zeker terugkeren in zijn latere, weidse dorp- en zeegezichten van Scheveningen, het strand en de Noordzee. De geconcentreerde studie van een geïsoleerd subject onder meetbare weersomstandigheden (zoals het verval van sneeuw) waarop wordt ingezoomd, blijft echter in zijn verdere oeuvre uit.

Samen met *Klimop* vormen *Straat met sneeuw* en *Sneeuw* de eerste werken van Mesdag die duidelijk in een winterse setting zijn gesitueerd. Mesdag was een van de weinige leden van de Haagse School die in zijn carrière meermaals voorstellingen in de winter maakte. Het

²²³ Jeltens 1911, p. 81.

²²⁴ Zie ook de raadgevingen in: Brief van Willem Roelofs aan Mesdag, 27 mei 1866, Nationaal Archief, Den Haag, Archief Sam van Houten, inv.nr. 177.

winterlandschap genoot onder de Nederlandse realisten niet de populariteit die het had onder de romantici van de voorgaande generatie. Alleen Jozef Israëls, Anton Mauve en Louis Apol volgden Mesdag regelmatig in het schilderen van wintertaferelen. Apol zou zich zelfs tot winterschilder specialiseren. Het traditionele Hollandse winterlandschap met ijspret onder heldere vriesluchten maakte plaats voor voorstellingen van boeren en vissers in sobere grijs tinten. De interesse bij Mesdag om het winter- en sneeuweffect vast te leggen zal niet via Roelofs zijn gekomen. Hij hield zich verre van het maken van voorstellingen die zich niet in de lente of zomer afspeelden.²²⁵ Of deze belangstelling voor dit onderwerp bij Mesdag voort heeft in de traditie van de Belgische realisten is lastig te bepalen. Er is tot nu toe zeer weinig onderzoek gedaan naar het Belgische realistische landschap. Laat staan dat dit gebeurd is naar het winterstuk.²²⁶ Eén van de twee doeken die Mesdag in 1870 naar Parijs stuurde om mee te dingen naar een gouden medaille op de Salon was een winterlandschap, *Winterdag in Scheveningen* (1870). Uiteindelijk zou hij de medaille winnen voor zijn andere ingezonden werk: *Les Brisants de la Mer du Nord* (1870).

²²⁵ Plomp 2015, pp. 58-62.

²²⁶ Het meest omvattende recente werk over de geschiedenis van het Belgische landschap in de negentiende eeuw is Robert Hooze's *Het landschap in de Belgische kunst, 1830-1914* (1980). Daarin wordt geen aandacht besteed aan het concept van het winterlandchap.

Slotsom

Vanaf het moment dat Mesdag Brussel verliet in 1869, zou het nog slechts een jaar duren voordat hij internationaal doorbraak; met *Les Brisants de la Mer dur Nord* (1870) (afb. 33) won hij op de Parijse Salon een gouden medaille. Het schilderij met een voorstelling van de branding voor de kust met slecht enkele meeuwen in de lucht en een nietig schip in de uiterste verte werd op de salon pal naast *La Mer oraguese* (1870) (afb. 34) van Courbet gehangen. Dit werk had hetzelfde onderwerp en werd door de jury bij de prijsuitreiking gepasseerd. Hoewel Courbet meerdere versies schilderde, toont ook deze weergave van de branding voor de kust de woestheid van de zee. Maar hier zijn de kust, zee en de lucht duidelijk van elkaar gescheiden vormen. Bij Mesdags voorstelling vloeien de golvende zee en de grijze lucht naadloos in elkaar over. Het land waartegen de golven bij Courbet breken is in Mesdags versie achterwegen gelaten.

Het ontvangen van deze medaille was niet alleen de erkenning op internationaal niveau van Mesdags kunstenaarschap en de start van een succesvol bestaan als schilder, maar ook de bevestiging dat zijn sprong in het diepe om op latere leeftijd zijn schilderdroom na te jagen een juiste keuze was geweest.²²⁷ In de minder dan de drie jaar die hij in Brussel had gependeed, maakte hij de ontwikkeling door van beginnend kunstenaar bekend met de romantische schildertraditie naar een schilder die met een zo objectief en exact mogelijk realisme de directe wereld om hem heen op zijn doeken probeerde vast te leggen. Na kennis te hebben gemaakt met het *en plein air* schilderen in Oosterbeek bij J.W. Bilders was het Roelofs die Mesdag echt naar de natuur leerde kijken en hem de richting wees naar het maken van pure

²²⁷ Toen in 1872 de *Kunstkronijk* een litho van een van zijn werken publiceerde en zijn inzending op de Levende Meesters-tentoonstelling in Den Haag met een gouden medaille werd bekroond, was Mesdag ook officieel in Nederland doorgebroken. De Bodt 1981, p. 79.

natuurobservaties. Van zijn schildersneef Alma Tadema nam Mesdag de harde, precieze en nauwkeurige schilderwijze over.

Tegelijkertijd dompelde Mesdag zich net als menig andere Nederlandse kunstenaar die naar de Belgische hoofdstad – dat ook wel het ‘Parijs in het klein’ genoemd - trok, zich onder in het rijke Brusselse culturele leven. Door zijn lidmaatschap van de Société Libre en deelname aan hun tentoonstellingen vond hij het frame waarmee hij een beter begrip kreeg van wat het realisme inhield als nieuwe kunst. Het was een nieuwe vorm van landschapsschilderkunst voortkomend uit het Franse realisme dat anders was dan het politiek geëngageerde realisme van Courbet. De voorkeur bij deze Belgische realisten lag bij het kijken naar het eenvoudige onderwerp en het plat en objectief, dus zonder opsmuk, weergeven van eigentijdse onderwerpen. Het kunstwerk was een momentopname – de *modernité* – naar de eerlijke visie – *sincérité* – van de kunstenaar.

Na zijn verhuizing naar Den Haag bleef Mesdag in het begin vasthouden aan het precies en bijna droog observeren en weergeven van wat hij zag. Dit blijkt uit de nauwkeurigheid in het schilderwerk van de straatstenen en huizengevels op *Het dorp Scheveningen* (1873) (afb. 35). En het spreekt uit de vreemde hoeken van waaruit hij zijn observaties soms deed zoals wij kennen van enkele Brusselse werken. Een voorbeeld hiervan is *De Westertoren te Amsterdam* (ca. 1870-80) (afb. 36) met de aanblik op de bovenkant van de gevels van de Amsterdamse grachtenpanden waarachter de kerktoren uitsteekt. Gedurende de jaren 1870 zou Mesdag zijn, voor de rest van zijn carrière typerende, lossere toets ontwikkelen. De gedetailleerde weergave van strandtaferelen maakte plaats voor voorstellingen met schepen in alle mogelijke situaties en weersomstandigheden of van alleen de zee. Mesdags streven om de indruk te wekken dat zijn weergave een momentopname was, rechtvaardigde zijn toenemende voorkeur voor simpliciteit en een snelle toets. Dit was een logisch gevolg van het schilderen in de buitenlucht volgens de principes van de School van Barbizon.

Het studieonderwerp van deze scriptie wordt bij deze afgerond maar laat ruimte over voor verder vervolgonderzoek of verdiepende tekstuele en visuele stappen. Zo is proefondervindelijk bij dit onderzoek gebleken dat de Mesdag-oeuvrecatalogus van Johan Poort na dertig jaar wel toe is aan een geüpdatete versie. Ook zou verder onderzoek naar het Belgische realisme en specifiek het Belgische realistische landschap interessant zijn. Hierdoor zal een beter begrip van de opkomst van het realisme in Nederland, de vorming van de Haagse School en de rol die Mesdag daarin heeft gespeeld worden gekregen. In deze scriptie is het werk van zijn Belgische vrienden en medeleden van de Société Libre niet naast het Brusselse werk van Mesdag gelegd. Een dergelijke analyse kan meer kennis opleveren over hun invloed op Mesdag.

Dit onderzoek zou een goede aanzet zijn tot een tentoonstelling waarbij de internationale betrekkingen en uitwisseling benadrukt kunnen worden tussen Nederland, België en Frankrijk in het derde kwart van de 19e eeuw. De indeling van expositie zou de opzet van deze scriptie kunnen volgen. Daarbij zouden de hier behandelde kunstwerken van Mesdag gehangen moeten worden naast werken van de kunstenaars die hem inspireerden, les gaven of behoorden tot dezelfde artistieke cirkel van de Société Libre. Door een dergelijke ‘duo-hanging’ zijn dan de verschillen en overeenkomsten visueel aantoonbaar en wordt de bezoeker uitgenodigd tot goed kijken. De tentoonstelling kan daarbij worden uitgebreid met speciale focus op onder meer de landschapsschilderkunst van de romantiek waar Mesdag mee was opgegroeid en waartegen het realisme zich afzette, de opkomst van het realistische landschap in België afgezet tegen realisme in Frankrijk, het belang van de Société Libre en het Belgische culturele leven van die tijd. Brieven van en aan Mesdag en de pamfletten van de L’Art Libre mogen niet ontbreken. Foto’s die tonen hoe de locaties die Mesdag heeft geschilderd er nu uit zien, zouden een eigentijdse aanvulling zijn. Een mooi sluitstuk van deze tentoonstelling zou dan tenslotte *Les Brisants de*

la Mer zijn naast Courbets *La Mer orageuse* als prelude voor de verdere illustere carrière van Mesdag.

Bronnenlijst

Archivalische bronnen

Archief Museum Panorama Mesdag, Den Haag.

Archief Samuel van Houten, inv. nr. 177, Nationaal Archief, Den Haag.

Nationaal Archief (Den Haag), *Collectie 138 Van Houten*, inv. 177.

Primaire bronnen

Algemeen Handelsblad 1911

Anoniem, 'Bij Sir Lawrence Alma Tadema', *Algemeen Handelsblad*, 9 januari 1911 (avondeditie).

Anoniem 1868

Anoniem, 'De Amsterdamsche tentoonstelling van 1868', *Kunstkronijk N.S. X* (1869), p. 92.

Anoniem 1872

Anoniem, 'Profession de foi', *L'Art Libre – Revue artistique et littéraire*, 1 (1 januari 1872) 2 – 1 (1 december 1872) 22.

Bilders 1876

A.G. Bilders, *Brieven en dagboek*, Leiden 1876.

Busken Huet 1881

Conrad Busken Huet, *Het land van Rubens. Belgische reisherinneringen*, Amsterdam 1881 (tweede druk, oorspronkelijke editie: 1879).

Baudelaire 1866

Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique*, 1866.

Courbet 1861

Gustave Courbet, 'Lettre aux jeunes artistes de Paris', *Le Courrier du dimanche*, 25 december 1861.

Croiset van der Kop 1891

Anna Croiset van der Kop, 'Hendrik Willem Mesdag', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 1 (1891) deel 1, pp. 537-552.

Hagiosimandre

Hagiosimandre, *Tentoonstelling van schilderkunst en andere werken van levende kunstenaar te Amsterdam in 1868, beschouwd door Hagiosimandre*, Amsterdam 1868.

H.H. 1869

H.H., 's.t.', *Journal des Beaux-Arts et de la littérature*, 31 januari, 1869.

J.D.

J. D., 'Een Zeerob', *De Nieuwste Courant*, 9 maart 1901.

Jeltes 1911

H.F.W. Jeltes, *Willem Roelofs; Bijzonderheden betreffende zijn leven en zijn werk*, Amsterdam 1911

Jeltes 1925

H. W. F. Jeltes: 'Brieven van Willem Roelofs aan Mr. P. VerLoren van Themaat (II)', *Oud Holland* 42 (1925), pp. 131-140.

Lemonnier 1872

Camille Lemonnier, 'Pour server de préface au Salon de 1872', *L'Art Libre – Revue artistique et littéraire*, 1 (1 augustus 1872) 16.

Lemonnier 1872

Camille Lemonnier, 'Le Salon', *L'Art Libre – Revue artistique et littéraire*, 1 (1 september 1872) 18.

Siret 1863

Adolphe Siret, 'L'Exposition de Bruxelles (troisième article)', *Journal des Beaux-Arts de la Littérature*, volume 5-6, 15 september 1863.

Stevens 1868

Arthur Stevens, *De la modernité dans l'Art; lettre à M. Jean Rousseau*, Brussel 1868.

Tent. cat. Amsterdam 1868

Tent. cat. Amsterdam (Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten), *Tentoonstelling van schilder- en andere werken van levende kunstenaars te Amsterdam, in den jare 1868*, Amsterdam 1868.

Tent. cat. Groningen 1868

Tent. cat. Groningen (Pictura), *Lijst van schilderijen van levende Nederlandsche meesters*, Groningen 1868.

Tent. cat. Londen 1895

Tent. cat. Londen (The Goupil Gallery), *Collection of Paintings in Oil by H.W. Mesdag*, Londen 1895, p. 4.

Tent. cat./Veilingcat. Den Haag 1917

Tent. cat./Veilingcat. Den Haag (Panorama Mesdag), *Catalogus van Schilderijen en Teekeningen aanwezig in het Panorama Mesdag*, s.l. 1917.

Vosmaer 1882

Carel Vosmaer, *Onie hedendaagsche schilder: Hendrik Willem Mesdag*, Amsterdam 1882.

Secundaire bronnen

Anema 2019

Ulbe Anema, Jeroen Kapelle en Dick van Veelen, *De schilders van de Veluwezoom*, Zwolle 2019.

Arnout 2012

Anneleen Arnout, 'Het adres van de kunst of de kunst van het adres; Locatiepatronen en de verschuivingen op de scène van de Brusselse kunst- en antiekhandel, 1830-1914', *Tijdschrift voor Sociale en Economische Geschiedenis*, 9 (2012) 1, pp. 30-56.

Baetens 2010

Jan Dirk Baetens, 'Vanguard economics, rearguard art: Gustave Coûteaux and the modernist myth of the dealer-critic system', *Oxford art journal* 33 (2010) 1, pp. 25-41.

Barrow 2011

Rosemary J. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, Londen 2011.

De Bodt 1981

Saskia de Bodt, 'Hendrik Willem Mesdag en Brussel', *Oud Holland* 95 (1981) 2, pp. 59-84.

De Bodt 1995

Saskia de Bodt, *Halverwege Parijs: Willem Roelofs en de Nederlandse schilderskolonie in Brussel 1840-1890*, Gent 1995.

De Bodt (tent. cat.) 1995

Saskia de Bodt, *Brussel Kunstenaarskolonie; Nederlandse schilders 1850-1890*, Brussel 1995.

De Bodt 2004

Saskia de Bodt, *Schildersdorpen in Nederland*, Warnsveld 2004

Boime 1986

Albert Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven 1986 (oorspronkelijk uitgegeven in 1976).

Deneckere 2015

Gita Deneckere, 'De taalpolitiek onder Willem I en Leopold I; een review van recent historisch onderzoek', *WT. Tijdschrift over de geschiedenis van de Vlaamse beweging*, vol. 74 (2015) nr. 3, pp. 199-217.

Devos (Laatst geraadpleegd op 28 mei 2021)

Isabelle Devos, *De Cholera-epidemie van 1866 in Brussel: een reconstructie*, <https://www.queteletcenter.ugent.be/cholera/>, (Laatst geraadpleegd op 28 mei 2021).

Van Dijk 2015

M. van Dijk, M. Jonkman en R. Suijver (red.), *Hendrik Willem Mesdag; kunstenaar, verzamelaar, entrepreneur*, Bussum 2015

Van Heteren 2006

Marjan van Heteren en Robert-Jan te Rijdt (red.), *Willem Roelofs; 1822-1897; De adem der natuur*, Bussum 2006

Hooze 1980

Robert Hooze (red.), *Het landschap in de Belgische kunst, 1830-1914*, s.l. 1980.

Jonkman 2017

Mayken Jonkman (red.), *Nederlanders in Parijs 1789-1914; Van Spaendonck, Scheffer, Jongkind, Maris, Kaemmerer, Breitner, Van Gogh, Van Dongen, Mondriaan*, Bussum

Kapelle 2016

Jeroen Kapelle (red.), *Bezield landschap; Leven en werk van Johannes Warnardus Bilders (1811-1890)*, Wageningen 2016

Kossmann 1986

E.H. Kossmann, *De Lage Landen 1780-1980; Twee eeuwen Nederland en België; I, 1780-1914*, Amsterdam en Brussel 1986.

Krul 2007

Wessel Krul, 'Oorsprong, eenvoud en natuur; de bloeitijd van de kunstenaarskolonies 1860-1900', *Bijdragen en Mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden/the low countries historical review* 122 (2007) no. 4, pp. 564-584.

Laoureux 2013

Denis Laoureux (red.), *En Nature; La Société libre des Beaux-Arts; D'Artan à Whistler*, Namen 2013.

Laoureux 2014

Denis Laoureux, 'Constantin Meunier en de kunst om opgemerkt te worden: de inzet van tentoonstellingen' in Francisca Vandepitte (red.), *Constantin Meunier; 1831-1905*, Tielt 2014, pp. 119-139

De Leeuw 1983

Ronald de Leeuw, John Sillevius en Charles Dumas (red.), *De Haagse School; Hollandse Meesters van de 19de eeuw*, Over Wallop 1983

Martens 1976

Mina Martens (red.), *Histoire de Bruxelles*, Toulouse 1976

Meedendorp 1996

Teio Meedendorp en Luuk Pijl, 'Alma-Tadema en de Lage Landen; het kritische continent 1852-1870' in Edwin Becker e.a. (red.), *Sir Lawrence Alma-Tadema*, Zwolle 1996.

Pennock 1996

Hanna Pennock, 'Cousins and colleagues: the lives of Hendrik Willem Mesdag and Lawrence Alma-Tadema', *Van Gogh Museum Journal* (1996), pp. 56-75 (oorspronkelijk uitgegeven in het Nederlands als: 'De levens van twee neven, Hendrik Willem Mesdag en Lourens Alma Tadema', in *Jong Holland* 9 (1993), pp. 8-19).

Plomp 2015

Michiel Plomp, 'Van Jacob van Strij tot Jan Mankes; het winterlandschap in de Nederlandse kunst van de negentiende eeuw', in S. Cobelens, M. Plomp en P. Roelofs, *Echte winters; het winterlandschap in de negentiende eeuw*, Bussum 2015, pp. 33-81.

Poort 1989

Johan Poort, *Hendrik Willem Mesdag 1831-1915; oevrecatalogus*, Wassenaar 1989

Poort 1991

Johan Poort, *Hendrik Willem Mesdag; leven en werk*, Wassenaar 1991.

Poort 1995

J. Poort, *Hendrik Willem Mesdag 1831-1915; oevrecatalogus de schetsen*, Wassenaar 1995.

Poort 1996

Johan Poort, *H.W. Mesdag, de Copieboeken; of De Wording van de Haagse School*, Wassenaar 1996.

Poort 1997

J. Poort, *Hendrik Willem Mesdag 1831-1915; oeuvrecatalogus supplement*, Wassenaar 1997.

Prettejohn 2016

Elizabeth Prettejohn en Peter Trippi (red.), *Alma-Tadema; klassieke verleiding*, Zwolle 2016

Reynaerts 1991

Jenny Reynaerts, 'Van atelier naar academie. Schilders in opleiding, 1850-1900', in Tent. cat. Amsterdam (Van Gogh Museum), *De schilders van Tachtig; Nederlandse schilderkunst 1880-1895*, Zwolle 1991 (ook in Glasgow, The Burrell Collection), pp. 88-107.

Reynaerts 2005

Jenny Reynaerts, 'Eigen', in R. de Leeuw, J. Reynaerts en B. Tempel (red.), *Meesters van de Romantiek; Nederlandse kunstenaars 1800-1850*, Zwolle 2005, pp. 174-175.

Reynaerts 2019

Jenny Reynaerts, *Mirror of Reality; 19th-century painting in the Netherlands*, Brugge 2019.

Röhrl 2013

Boris Röhrl, *World History of Realism in Visual Art 1830 -1990; Naturalism, Socialist Realism, Social Realism, Magic Realism, New Realism and documentary photography*, Hildesheim 2013.

Sas (Laatst geraadpleegd op 29 mei 2021)

Christine Sas, *België en Brussel na 1830*,
https://www.ucl.ac.uk/dutchstudies/an/SP_LINKS_UCL_POPUP/SPs_dutch/PILOOT_BRUSSELS/union.html, (Laatst geraadpleegd op 29 mei 2021).

Sanchez en Seydoux [2004 – 2009]

P. Sanchez en X. Seydoux, *Les Catalogues des Salons [des Beaux-Arts]*, deel X-XV, Parijs 2004 – 2009.

Streng 1995

Toos Streng, *'Realisme' in kunst- en literatuurbeschuwing in Nederland tot 1875*, Amsterdam 1995.

Tent. cat. Brussel 1968

Tent. Cat. Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België), *Vrij en realistisch; De kunstenaars van de Brusselse Société Libre des Beaux-Arts*, Brussel 1968.

Tent. cat. Brussel 2013

Tent. cat. Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België), *Gustave Courbet en België; Realisme, van levende kunst tot vrije kunst*, Milaan 2013.

Vermoolen 1998

Joost Vermoolen, *Genealogie en geschiedenis van het geslacht Mesdag*, Zutphen 1998.

Afbeeldingen



Afbeelding 1

Hendrik Willem Mesdag, *Houtvervoer in het bos*, 1866

Olieverf op doek, 153,3 x 193 cm

Museum Panorama Mesdag, Den Haag, inv.nr. 00136

Afbeelding ontvangen van: Museum Panorama Mesdag, Den Haag



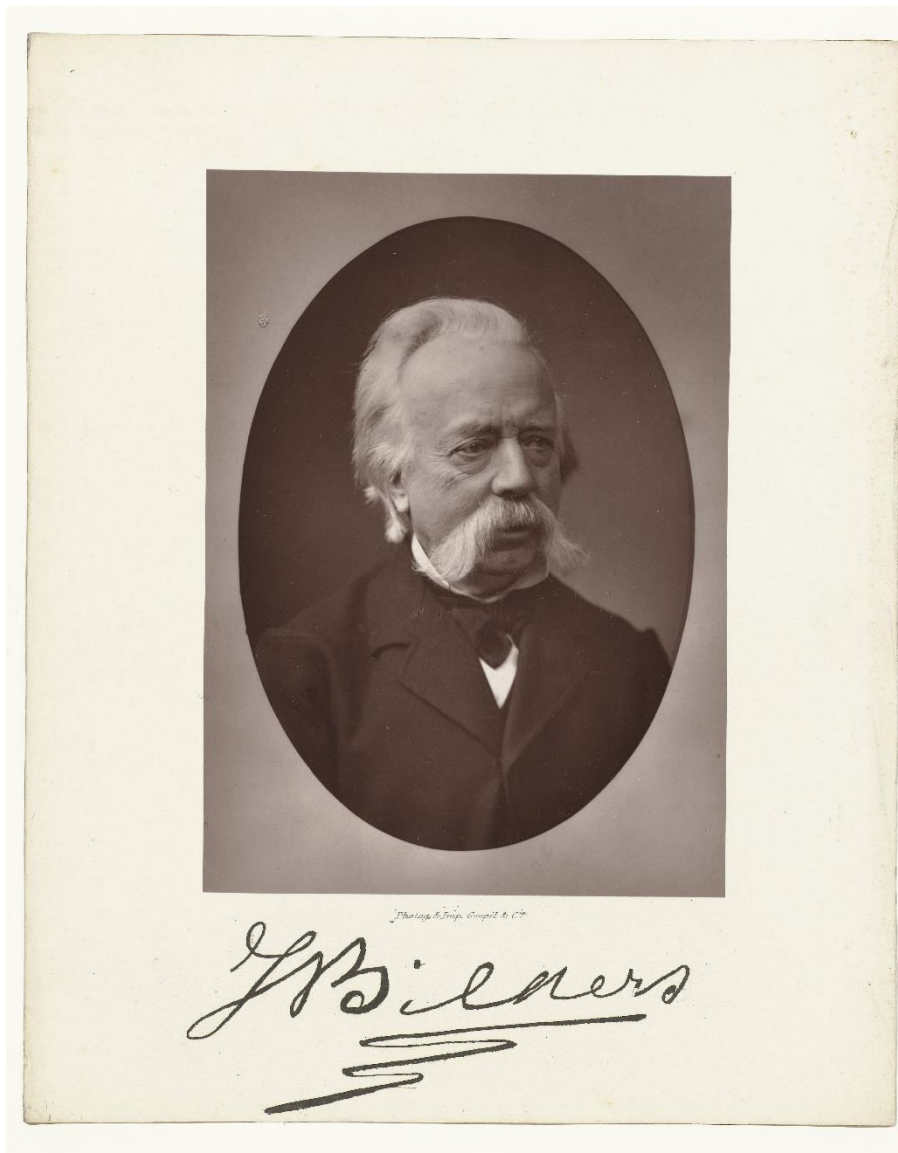
Afbeelding 2

Hendrik Willem Mesdag, *Bosgezicht*, 1866

Olieverf op karton, 46 x 41 cm

Museum Panorama Mesdag, Den Haag, inv.nr. 00148

Afbeelding ontvangen van: Museum Panorama Mesdag, Den Haag



Afbeelding 3

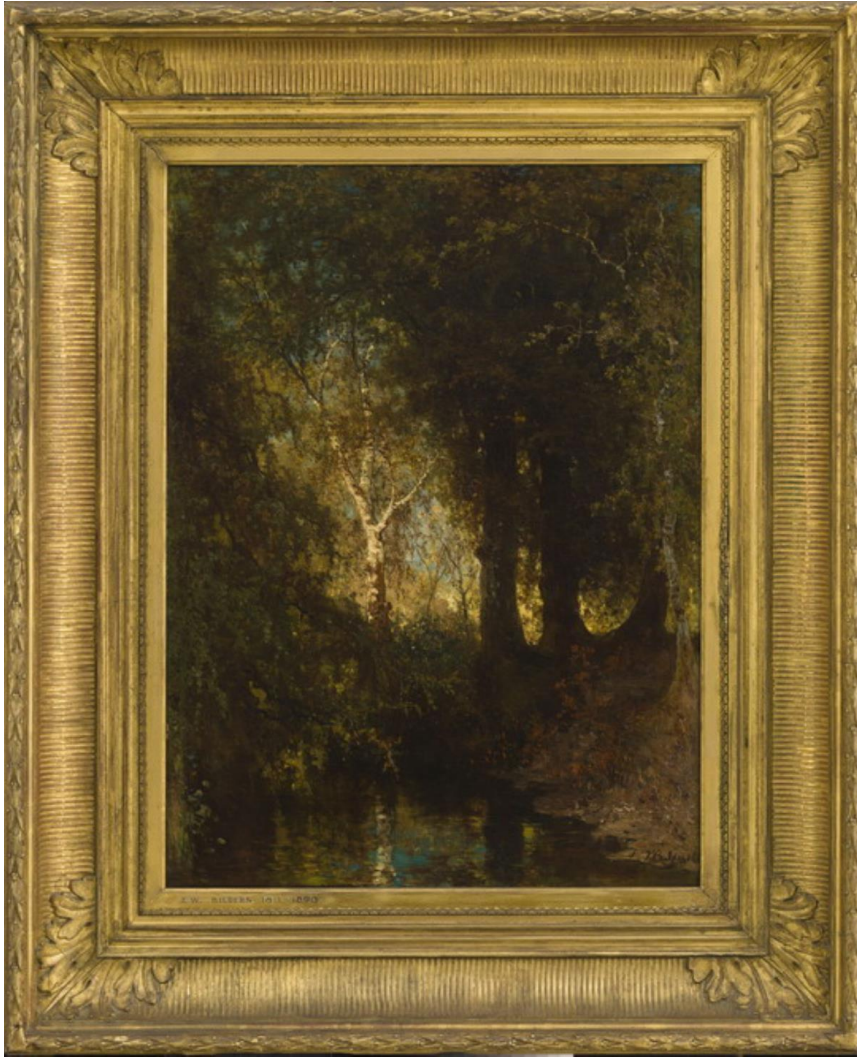
Maurtis Verveer (toegeschreven aan), *Portret van J.W. Bilders*, ca.1881-1885

Woodburytype, papier op karton, 18,5 x 14,9 cm

Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. RP-F-F01425

Herkomst afbeelding: Rijksmuseum, Amsterdam;

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.250953> (geraadpleegd op 21 januari 2022)



Afbeelding 4

Johannes Warnardus Bilders, *'De zich spiegelende berk'*, ca. 1857-1870

Olieverf op paneel, 62 x 45 cm

Museum Arnhem, Arnhem, inv.nr. GM 2080

Herkomst afbeelding: <https://www.museumarnhem.nl/nl/collectie/GM+02080?search=bilders>
(geraadpleegd 13 juli 2021)



Afbeelding 5

Hendrik Willem Mesdag, *Bij de stad Brussel*, 1868
Olieverf op doek, 101,5 x 202 cm
Museum Panorama Mesdag, Den Haag, inv.nr. 00120
Afbeelding ontvangen van: Museum Panorama Mesdag, Den Haag



Afbeelding 6

Hendrik Willem Mesdag, *Omgeving van Brussel*, 1868
Olieverf op doek, 108,4 x 198,4 cm
Museum Panorama Mesdag, Den Haag, inv.nr. 00109
Afbeelding ontvangen van: Museum Panorama Mesdag, Den Haag



Afbeelding 7

Maurits Verveer, *Portret van Willem Roelofs*, ca. 1861-1863

Albuminedruk op papier, 5,8 x 10,5 cm

Amsterdam Museum, Amsterdam, inv. nr. KA 6895.155

Herkomst afbeelding: Hart. Museum/Collectie website Amsterdam Museum, Amsterdam;

<http://hdl.handle.net/11259/collection.76933> (geraadpleegd op 17 augustus 2021)



Afbeelding 8

Willem Roelofs, *Landschap vóór het onweer (Bentheim)*, 1851

Olieverf op doek, 136 x 182 cm

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, inv. nr. 1216

Herkomst afbeelding: RKD, Den Haag;

<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar%5D=Roelofs%2C+Willem&query=&st%20art=12> (geraadpleegd op 16 september 2021).



Afbeelding 9

Willem Roelofs, *Intérieur de forêt (Souvenir de Fontainebleau)*, ca. 1857

Olieverf op paneel, 66 x 100 cm

Collectie J.A.P. van Leeuwen, voormalig Christie's, Amsterdam

Herkomst afbeelding: Christie's, Amsterdam; <https://www.christies.com/en/lot/lot-4367472>
(geraadpleegd op 16 september 2021).²²⁸

²²⁸ Het werk bevindt zich in een privécollectie waardoor een afbeelding van dit werk in hoge resolutie niet beschikbaar is. De hier opgenomen afbeelding van een lagere resolutie komt van de website van Christie's. Veel van de werken van Roelofs uit zijn 'Barbizon'-periode bevinden zich in privécollecties.



Afbeelding 10

Willem Roelofs, *Hollands polderlandschap met koeien en een visser*, s.a.

Olieverf op doek, 44,6 x 69,5 cm

Particuliere collectie, voorheen kunsthandel Simonis Buunk, Ede

Herkomst afbeelding: Simonis Buunk, Ede; <https://www.simonis-buunk.nl/kunstwerk/willem-roelofs-schilderij-hollands-polderlandschap-met-koeien-en-een-visser/6411/>.



Afbeelding 11

Willem Roelofs, *Polderlandschap met eendennesten*, ca. 1866²²⁹

Olieverf op doek, 84,3 x 139,3 cm

Centraal Museum, Utrecht, inv. nr. 21814

Herkomst afbeelding: Wikimedia Commons;

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Polderlandschap_met_eendenesten_Centraal_Museum_21814.jpg (geraadpleegd op 16 september 2021)²³⁰

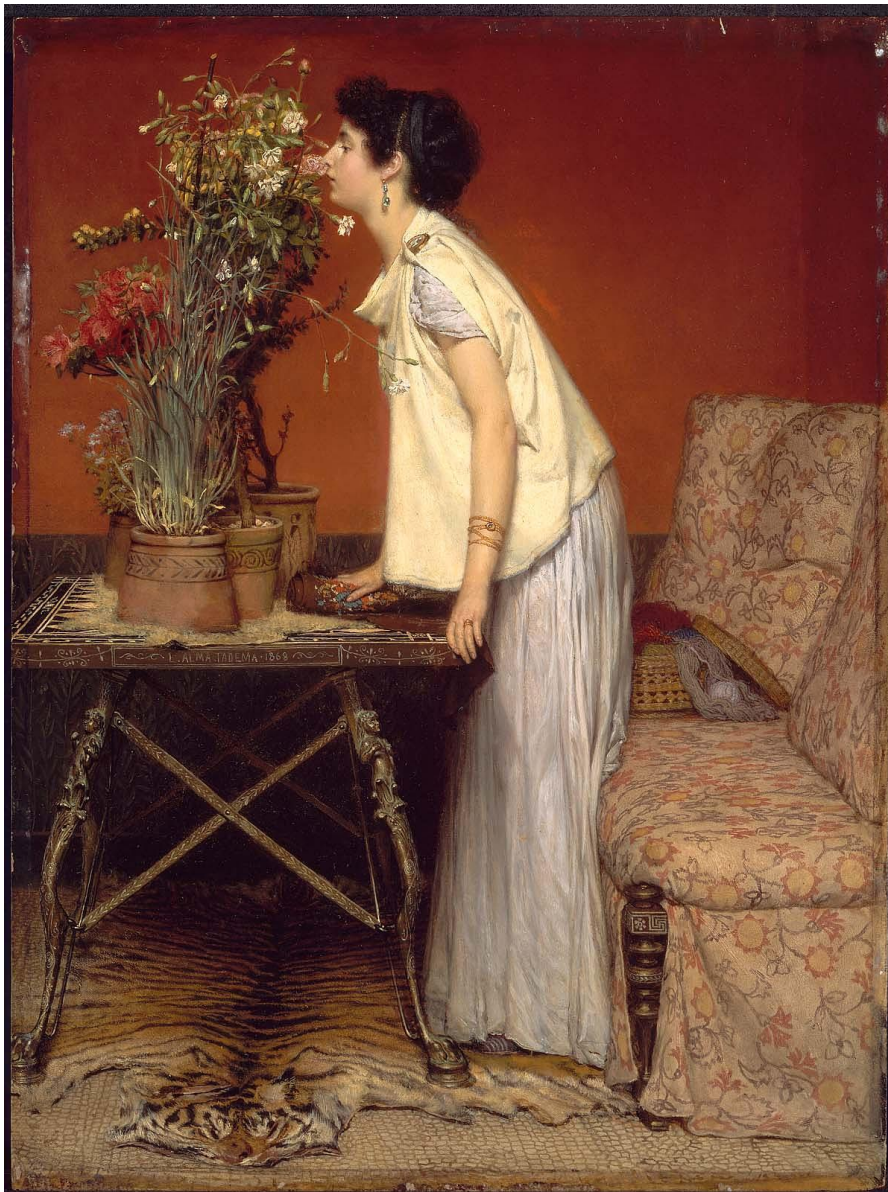
²²⁹ Centraal Museum geeft dit werk de datering 'ca. 1860'. Op basis van een tekening met dezelfde compositie gemaakt tussen oktober 1865 en juli 1866 houden de makers van de catalogus *Willem Roelofs; De adem der natuur* de datering '1866' aan. Voor deze laatste bepaling is hier gekozen. Zie Van Heteren 2006, pp. 108-109 (cat. nr. 16).

²³⁰ Afbeelding van het werk op de collectiewebsite van het Centraal Museum is sepia oranje verkleurd. Daarom is voor de hier gebruikte afbeeldingsbron gekozen.



Afbeelding 12

Joseph Dupont, *Portret van de schilder Laurens Alma Tadema, ten voeten uit*, 1861
Albuminedruk, papier op karton, 10 x 6 cm
Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. RP-F-00-686
Herkomst afbeelding: Rijksmuseum, Amsterdam;
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.60920> (geraadpleegd op 19 juli 2021)



Afbeelding 13

Lourens Alma Tadema, *Vrouw met bloemen*, 1868

Olieverf op paneel, 49,8 x 37,2 cm

Museum of Fine Arts, Boston, inv. nr. 41.117

Herkomst afbeelding: Museum of Fine Arts, Boston; <https://collections.mfa.org/objects/32766>
(geraadpleegd op 20 september 2021)



Afbeelding 14

Lourens Alma Tadema, *Bij het thuiskomen van de markt*, 1865

Olieverf op paneel, 40,5 x 56,8 cm

De Pérez Simón Collectie

Herkomst afbeelding: Theframeblog; <https://theframeblog.com/2017/02/16/lourens-alma-tadema-at-home-in-antiquity-a-review-of-the-exhibition-with-a-general-note-on-his-frames/> (geraadpleegd op 20 september 2021).²³¹

²³¹ Het werk bevindt zich in een privécollectie waardoor een afbeelding van dit werk in hoge resolutie niet beschikbaar. Daarom is voor de digitale herkomstbron van de hier opgenomen afbeelding gekozen.



Afbeelding 15

Lourens Alma Tadema, *Het maken van kransen voor feestelijkheden in een Pompeïsch huis*, 1866
Olieverf op doek, 54 x 69,2 cm

Clark Art Institute, Williamstown (MA), inv. nr. 1982.11

Herkomst afbeelding: Clark Art Institute; [https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/preparations-for-the-festivities-\(the-floral-wreat](https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/preparations-for-the-festivities-(the-floral-wreat) (geraadpleegd op 20 september 2021)



Afbeelding 16

Hendrik Willem Mesdag, *Huisnecht met 'L'Etoile belge'*, 1867

Olieverf op doek, 88 x 69,5 cm

Particuliere collectie

Herkomst afbeelding: afbeelding is ontleend aan Saskia de Bodt, 'Hendrik Willem Mesdag en Brussel', *Oud Holland* 95 (1981) 2, p. 67. Een betere reproductie in kleur is niet te vinden.



Afbeelding 17

Edmond Lambrichs, *Portretten van de leden van de Société Libre des Beaux-Art, s.a.*

Olieverf op doek, 175 x 236 cm

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel, inv. nr. 3352

Herkomst afbeelding: <https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/edmond-lambrichs-portretten-van-de-leden-van-la-societe-libre-des-beaux-arts> (geraadpleegd op 19 juli 2021)

V.l.n.r.: E. Huberti, Ch. De Groux, C. van Camp, F. Bouré, A. Verwée, C. Meunier, L. Dubois. Staand:
E. Lambrichs, L. Artan, F. Rops, J. Raeymakers, J.B. Meunier, E. Smits, T. Baron, H. de la Charlerie.



Afbeelding 18

Willem Roelofs, *Heide bij Kalmthout*, ca. 1869-1869²³²

Olieverf op karton, 21 x 42 cm

Groninger Museum, Groningen, inv. nr. 1969.0048

Herkomst afbeelding: RKD, Den Haag, <https://rkd.nl/nl/explore/images/52165> (geraadpleegd 18 oktober 2021)

²³² Datering ontleend zoals dit werk is opgenomen in Van Heteren 2006, p. 130.



Afbeelding 19

Willem Roelofs, *Wilgenbomen*, ca. 1875-1885

Olieverf op paneel, 30 x 34 cm

Rijksmuseum, Amsterdam, inv. nr. SK-A-3608

Herkomst afbeelding: Rijksmuseum, Amsterdam,

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.9718> (geraadpleegd op 18 oktober 2021)



Afbeelding 20

Hendrik Willem Mesdag, *Klimop*, ca. 1868

Olieverf op doek, 93 x 63 cm

Museum Panorama Mesdag, Den Haag, inv.nr. 00110

Afbeelding ontvangen van: Museum Panorama Mesdag, Den Haag



Afbeelding 21

Hendrik Willem Mesdag, *Oost-Indische kers, tuin te Brussel*, 1867

Olieverf op doek op paneel, 38 x 28 cm

Particuliere collectie

Herkomst afbeelding: RKD, Den Haag, <https://rkd.nl/nl/explore/images/267265> (geraadpleegd op 18 september 2021)



Afbeelding 22

Hendrik Willem Mesdag, *Interieur met trap*, ca. 1867/1868²³³

Olieverf op doek, 104 x 84,2 cm

Museum Panorama Mesdag, Den Haag, inv.nr. 00117

Afbeelding ontvangen van: Museum Panorama Mesdag, Den Haag

²³³ Het werk wordt vermeld in een brief van Mesdag aan de schilder Van Prooijen van 7 november 1867. In de oevrecatalogus van Poort (1989) staat als volgt aangegeven: 'niet gemerkt (1868)'. Daarom is voor de datering 'ca. 1867/1868' gekozen. Zie: Brief van Mesdag aan A.J. van Prooijen, Brussel 7 november 1867, transcriptie door Johan Poort, Archief Museum Panorama Mesdag, Den Haag; en Poort (1989), p. 174.



Afbeelding 23

Hendrik Willem Mesdag, *Vrouw in interieur*, ca. 1868
Olieverf op paneel, 83,5 x 73 cm
Museum Panorama Mesdag, Den Haag, inv.nr. 00142
Afbeelding ontvangen van: Museum Panorama Mesdag, Den Haag



Afbeelding 24

Hendrik Willem Mesdag, *Muren*, ca. 1868

Olieverf op karton, 32,1 x 45,2 cm

Museum Panorama Mesdag, Den Haag, inv.nr. 00150

Afbeelding ontvangen van: Museum Panorama Mesdag, Den Haag



Afbeelding 25

Hendrik Willem Mesdag, *Schoor met boomtoppen*, ca. 1868

Olieverf op karton op paneel, 44,2,1 x 63,5 cm

Museum Panorama Mesdag, Den Haag, inv.nr. 00151

Afbeelding ontvangen van: Museum Panorama Mesdag, Den Haag



Afbeelding 26

Hendrik Willem Mesdag, *Tuingezicht vanuit zijn woning*, ca. 1868
Olieverf op paneel, 43,2 x 41 cm
Museum Panorama Mesdag, Den Haag, inv. nr. 00114
Afbeelding ontvangen van: Museum Panorama Mesdag, Den Haag



Afbeelding 27

De glazen cilinder met daarop de schets door H.W. Mesdag, op de achtergrond het Panorama van Scheveningen. Museum Panorama Mesdag, Den Haag.

Herkomst afbeelding: Museum Panorama Mesdag, Den Haag: <https://www.panorama-mesdag.nl/zien-en-doen/panorama-van-scheveningen/> (geraadpleegd op 1 november 2021)



Afbeelding 28

Hendrik Willem Mesdag, *Een stapel stenen*, 1868

Olieverf op doek, 55,4 x 66,4 cm

Museum Panorama Mesdag, Den Haag, inv.nr. 00144

Afbeelding ontvangen van: Museum Panorama Mesdag, Den Haag



Afbeelding 29

Hendrik Willem Mesdag, *Straat met sneeuw*, 1868
Olieverf op doek, 59 x 92,5 cm
Museum Panorama Mesdag, Den Haag, inv.nr. 00139
Afbeelding ontvangen van: Museum Panorama Mesdag, Den Haag



Afbeelding 30

Hendrik Willem Mesdag, *Sneeuw*, 1868

Olieverf op karton, 42,2 x 56,9 cm

Museum Panorama Mesdag, Den Haag, inv.nr. 00149

Afbeelding ontvangen van: Museum Panorama Mesdag, Den Haag



Afbeelding 31

Hendrik Willem Mesdag, *Een straat*, 1867 of 1868

Techniek onbekend, afmetingen onbekend,

Huidige verblijfplaats onbekend.

Herkomst afbeelding: afbeelding is ontleend aan Hanna Pennock, 'Cousins and colleagues: the lives of Hendrik Willem Mesdag and Lawrence Alma-Tadema', *Van Gogh Museum Journal* (1996), p. 74. Een betere reproductie in kleur is niet te vinden.



Afbeelding 32

Laura Epps (later Gosse), *De hal in Townshend House*, 1873

Olieverf op doek, 46,3 x 30,5 cm

De Mesdag Collectie, Den Haag, inv. nr. 129

Herkomst afbeelding: RKD, Den Haag.

<https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar%5D=Epps%2C+Ellen&query=&start=0>
(geraadpleegd op 9 september 2021).



Afbeelding 33

Hendrik Willem Mesdag, *Les Brisants de la Mer (of Branding op de Noordzee)*, 1870
Olieverf op doek, 90 x 180,5 cm
Van Gogh Museum, Amsterdam, inv.nr. s0494S1999
Herkomst afbeelding: De Mesdag Collectie, Den Haag,
<https://www.demesdagcollectie.nl/nl/collectie/s0494S1999> (geraadpleegd op 17 jul 2022)



Afbeelding 34

Gustave Courbet, *La Mer orageuse (of De Golf)*, 1870
Olieverf op doek, 116,5 x 160 cm
Musée d'Orsay, Parijs, inv. nr. RF 213
Herkomst afbeelding: Musée d'Orsay, Parijs, <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/la-mer-orageuse-928>
(geraadpleegd op 17 juli 2022)



Afbeelding 35

Hendrik Willem Mesdag, *Het Dorp Scheveningen*, 1873

Olieverf op doek, 90 x 180 cm

Museum Panorama Mesdag, Den Haag, inv.nr. 00096

Afbeelding ontvangen van: Museum Panorama Mesdag, Den Haag



Afbeelding 36

Hendrik Willem Mesdag, *De Westertoren in Amsterdam*, ca, 1870-1880

Olieverf op doek, 105 x 75 cm

Museum Panorama Mesdag, Den Haag, inv.nr. 00090

Afbeelding ontvangen van: Museum Panorama Mesdag, Den Haag