



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Het succes van de schilders van de Haagse School: Een onderzoek naar de voorgeschiedenis en receptie van de Haagse School in binnen- en buitenland

Ringeling, Ruben

Citation

Ringeling, R. (2021). *Het succes van de schilders van de Haagse School: Een onderzoek naar de voorgeschiedenis en receptie van de Haagse School in binnen- en buitenland.*

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [License to inclusion and publication of a Bachelor or Master thesis in the Leiden University Student Repository](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3259935>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Het succes van de schilders van de Haagse School
***Een onderzoek naar de voorgeschiedenis en receptie van de Haagse School in
binnen- en buitenland***

Naam: Ruben Ringeling
Docent: Dr. Diederik Smit

Onderzoek: Masterscriptie
Master: History: Politics, Culture & National Identities
Aantal woorden: 17.746
Inleverdatum: 30-12-2021

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Hoofdstuk 1: Voorgeschiedenis van de Haagse School	8
Hoofdstuk 2: Veranderingen in de kunsten vanaf de jaren 1870	16
Hoofdstuk 3: De receptie van de Haagse School	23
Conclusie	36
Geraadpleegde archiefstukken	40
Bibliografie	42

Inleiding

‘It is only in the present century and in the latter half of it that there has been a kind of Dutch Renaissance, that has brought forth any number of strong and virile masters of the brush’.¹ Dit citaat komt uit het Amerikaanse tijdschrift de *San Francisco Call* van 27 september 1896 en spreekt over een ‘renaissance’ in de Nederlandse schilderkunst in de tweede helft van de negentiende eeuw. De schilders die verantwoordelijk waren voor deze wedergeboorte staan bekend als de ‘Haagse School’, een groep schilders die woonachtig of anderszins verbonden was met Den Haag en schilderde in de vernieuwende ‘plein-airstijl’ in navolging van de schilders van Barbizon. Ook de invloed van de Hollandse School is aanwezig in hun schilderijen.² De schilders waren zeer succesvol vooral in Amerika en Groot-Brittannië, zo bracht het schilderij ‘De terugkeer van de kudde’ van Anton Mauve op een Amerikaanse veiling van 1905 meer dan 40.000 dollar op en wordt in veel Britse kranten in lovende bewoordingen gesproken over de ‘modern Dutch Masters’.³ In dit verslag zal worden uitgezocht hoe de Haagse School tot zo een grote hoogte wist uit te stijgen.

Enkele centrale figuren binnen de Haagse School waren Hendrik Willem Mesdag, Jozef Israëls en Anton Mauve. Elk van hen schilderde in zijn eigen genre. Zo schilderde Mesdag de zee en de kust, Israëls visserstaferelen en stond Mauve bekend om zijn schilderijen van vee. Mesdag was lange tijd voorzitter van de Haagse schildersvereniging Pulchri Studio en medeoprichter van de eveneens succesvolle Hollandsche Teekenmaatschappij.⁴ Naast deze sterkhouders van de Haagse School, kan ook Vincent van Gogh worden genoemd als tijdelijk lid van de school. Van Gogh heeft een tijdlang in Den Haag gewerkt en was een leerling van Mauve. Hij was een bewonderaar van de grootste Haagse School-schilders en zijn tijd in Den Haag heeft hem belangrijke lessen geleerd.⁵ Zijn bekendste werken maakte hij echter pas toen hij zich vestigde in Nuenen en later in Frankrijk en bovendien verschilde zijn stijl.⁶

In het begin van de jaren zeventig kwamen veel schilders samen in Den Haag. Een belangrijk ontmoetingspunt was de kunstenaarsvereniging Pulchri Studio.⁷ Voor deze samenkomst in Den Haag zijn enkele oorzaken aan te wijzen. Zo zorgde de Frans-Duitse oorlog van 1870-1871 ervoor dat veel schilders Parijs verlieten en hun inspiratie elders zochten. Den Haag was de enige grote Nederlandse stad die aan de Noordzee was gelegen, waardoor het zee- en duinlandschap juist daar goed kon worden geschilderd. Bovendien was het vissersdorp Scheveningen een uitgelezen plaats om het ‘gewone volk’

¹ Van Dyck Brown, ‘The Greatest of the Modern Dutch painters’, *The San Francisco Call*, 27 september 1896.

² Jenny Reynaerts, *Mirror of reality: 19th-century painting in the Netherlands* (Brussel-Amsterdam 2019) 252; Ingo F. Walther, Rainer Metzger, *Van Gogh: Alle schilderijen* (1995) 77-79.

³ ‘Jefferson Art Sale’, *New York Tribune*, 28 april 1906; Books of the Day’, *London Evening Standard*, 19 april 1900.

⁴ John Sillevs en Anne Tabak, *Het Haagse School boek* (Zwolle 2001) 24.

⁵ Sillevs en Tabak, *Het Haagse School boek*, 142, 360.

⁶ Walther en Metzger, *Van Gogh*, 79.

⁷ Sillevs en Tabak, *Het Haagse School boek*, 24.

te schilderen.⁸

Enkele latere Haagse School-schilders waren bovendien al woonachtig in Den Haag en omdat de meeste schilders elkaar al hadden leren kennen in de verschillende kunstenaarskolonies, is het aannemelijk dat sommige schilders de anderen opriepen ook naar Den Haag te komen. Mesdag en Israëls kenden elkaar bijvoorbeeld uit hun jeugd in Groningen en Van Gogh was naast een leerling van Mauve ook een neef van de vrouw van Mauve.⁹ Zo waren er veel verbindingen tussen de schilders. Ten slotte waren er in Den Haag sinds het midden van de eeuw steeds meer kunsthandelaren gevestigd, waaronder een vestiging van de belangrijke Franse kunsthandel Goupil.¹⁰ Ook kende Den Haag een grote groep welgestelde inwoners, zoals renteniers en ‘Indischgasten’, die zorgden voor een goede afzetmarkt voor de schilderijen.¹¹ In commercieel opzicht was Den Haag daardoor een aantrekkelijke plek.¹²

De Haagse schilders kozen het ongerepte Hollandse kustlandschap en het platteland uit als favoriete onderwerpen voor hun kunstwerken. In dit landschap waren vaak gewone dorpelingen, boeren, vissers en vee te vinden. Ook werden vaak molens, schuren en vissersschepen afgebeeld. Op deze wijze wilden de schilders het echte leven afbeelden en keerden zij zich af van de klassieke kunst, waarin alleen de belangrijkste verhalen, gebeurtenissen en mensen werden afgebeeld. De Hollandse School uit de zeventiende eeuw was een belangrijke inspiratiebron voor nieuwe avant-garde groepen zoals de School van Barbizon en het realisme. De Hollandse meesters waren hun tijd namelijk ver vooruit wat betreft de alledaagse, realistische onderwerpen van hun kunst.¹³ Ook de Haagse School-schilders hebben bepaalde invloeden van de Hollandse School laten doorschemeren in hun kunstwerken en soms zelfs vrij duidelijk inspiratie gehaald uit het werk van een Hollandse meester. Een duidelijke verwijzing naar een werk van een Hollandse meester zorgde wellicht voor extra publiciteit, omdat sommige toeschouwers de invloed zouden herkennen.¹⁴

De Haagse School werd op haar beurt beïnvloed door de vernieuwingsbewegingen in de kunst en nam elementen over die hoorden bij het impressionisme en het realisme, twee vernieuwende kunststromen uit Frankrijk. Het impressionistische liet zich kenmerken door het tijdelijke van de afbeelding (de impressie) en de keuze voor schilderen in de buitenlucht. De Haagse schilders kozen daarop voor een vluchtige toets, of een schetsmatige manier van schilderen zoals critici het noemden.¹⁵ Het realistische element van de Haagse School kwam tot uiting in de bestaande alledaagse taferelen die werden afgebeeld, zonder er dingen bij te verzinnen of aan te veranderen. Ook het schilderen

⁸ Walther en Metzger, *Van Gogh*, 77-79. Sillevs en Tabak, *Het Haagse School boek*, 271-276.

⁹ Dijk, M. van, Jonkman, M. en Suijver, R., *Hendrik Willem Mesdag: Kunstenaar, verzamelaar, entrepreneur* (Bussum 2015) 35; Ian Chilvers, ‘Mauve, Anton’, *The Oxford Dictionary of Art and Artists* (2015).

¹⁰ Sillevs en Tabak, *Het Haagse School boek*, 74-78.

¹¹ Van Dijk, Jonkman en Suijver, *Hendrik Willem Mesdag*, 53.

¹² Reynaerts, *Mirror of reality*, 251-252.

¹³ Ibidem, 252-256; Sillevs en Tabak, *Het Haagse School boek*, 333-337, 342.

¹⁴ Reynaerts, *Mirror of reality*, 252.

¹⁵ Sillevs en Tabak, *Het Haagse School boek*, 50.

vanuit de eigen overtuiging of emotie hoorde hierbij. Dit laatste punt was van belang omdat veel schilders van de zichtbare werkelijkheid het verwijt kregen slechts na te bootsen en dus zielloze kunst te maken. Ten slotte kan worden opgemerkt dat de Haagse schilders er voor kozen vooral authentieke oudhollandse taferelen en landschappen af te beelden, maar vernieuwing in het landschap, zoals de Scheveningse haven en spoorlijnen, veelal buiten beschouwing lieten. Hierdoor hadden de schilderijen van de Haagse School ook een nostalgisch element.¹⁶

In dit onderzoek zal worden gekeken naar het succes van de Haagse School. De hoofdvraag luidt: hoe valt het succes van de Haagse School te verklaren? Daarbij zal aandacht worden besteed aan de culturele veranderingen in Nederland en Europa in de tweede helft van de negentiende eeuw. Zo zal er onder meer worden gekeken welke invloed het cultureel nationalisme van die tijd en de veranderende kunstmarkt hadden op de schilderkunst in Nederland.

Historiografie

Wat dit onderzoek relevant maakt en anders dan eerdere onderzoeken naar de Haagse School is het bredere perspectief. Anders dan veel andere onderzoeken zal dit onderzoek niet kiezen voor ofwel een kunsthistorisch perspectief ofwel een louter historische blik. In dit verslag is getracht beide tradities te combineren. Door de ontwikkelingen in de kunstgeschiedenis in een bredere historische, culturele en sociaaleconomische context te plaatsen hoop ik een verklaring te bieden voor het opvallende succes dat de Haagse School in de tweede helft van de negentiende eeuw genoot. Hieronder zullen enkele studies worden toegelicht die aan de basis hebben gestaan van dit onderzoek.

Enkele werken die ingaan op de Haagse School vanuit een kunsthistorisch perspectief, zijn: *Het Haagse School* boek van John Sillevs en Anne Tabak, *Realismus in der Bildenden Kunst: Europa und Nordamerika 1830 bis 2000* van Boris Röhl en *Gerard Bilders en het Geldersch Barbizon* van Jolanda Hoogervorst.¹⁷ In *Het Haagse School* boek wordt ingegaan op het ontstaan van de Haagse School en mogelijke redenen voor het succes van die school worden genoemd. Ook wordt een overzicht gegeven van de belangrijkste Haagse School-schilders. In *Realismus in der Bildenden Kunst: Europa und Nordamerika 1830 bis 2000* wordt ingegaan op het ontstaan van de schilderijstijl genaamd het realisme en hoe die stijl in de twintigste eeuw verder ontwikkelde. In *Gerard Bilders en het Geldersch Barbizon* wordt ingegaan op de schilderskolonie te Oosterbeek. Een belangrijke ontmoetingsplaats van veel latere Haagse School-schilders.

Om het ontstaan van de Haagse School goed te kunnen verklaren zal vrij uitvoerig worden ingegaan op de voorgeschiedenis. Hier zijn verschillende werken met een cultureel-historische blik voor gebruikt. Daaruit komt onder meer naar voren hoe de Haagse School ontstond in een tijd van kunstzinnige vernieuwing in Europa en verder profiteerde van de groei van de kunsthandel, het

¹⁶ Reynaerts, *Mirror of reality*, 252-256.

¹⁷ John Sillevs en Anne Tabak, *Het Haagse School* boek (Zwolle 2001); Boris Röhl, *Realismus in der Bildenden Kunst: Europa und Nordamerika 1830 bis 2000* (Berlijn 2013); Jolanda Hoogervorst, *Gerard Bilders en het Geldersch Barbizon* (Arnhem 1998).

verenigingsleven en de populariteit van de Hollandse School. Werken die worden gebruikt om de voorgeschiedenis te beschrijven zijn onder andere het werk *Romanticism* van Léon Rosenthal, dat ingaat op de periode van de Romantiek, het werk *Mirror of reality: 19th-century painting in the Netherlands* van Jenny Reynaerts, dat de schilderkunst van de negentiende eeuw beschrijft met daarbij veel historische context en *Geschiedenis van Nederland: van de Opstand tot heden* door Friso Wielenga, dat de Nederlandse geschiedenis waaronder de negentiende eeuw beknopt weergeeft.¹⁸

Voor de beschrijving van het overheidsbeleid aangaande de kunsten in de negentiende eeuw zal gebruik worden gemaakt van de boeken *Overheid en kunst in Nederland* van Emanuel Boekman en *Uit de schilderswereld: Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw* van Chris Stolwijk.¹⁹ Beide boeken gaan uitvoerig in op het *laissez-faire* beleid van de overheid in het midden van de negentiende eeuw. Over de gevolgen van dit beleid verschillen de meningen. Boekman wijst vooral op de negatieve invloed van de overheid. Hij heeft kritiek op de nalatigheid van de overheid en de bevolking in grote delen van de negentiende eeuw. Stolwijk daarentegen wijst juist op het succes van particuliere initiatieven, zoals kunstverenigingen, en de bloei van de kunsthandel in deze periode.²⁰ Het werk *Ons fatsoen als natie: Victor de Stuers 1843-1916* van Jos Perry zal worden gebruikt in de beschrijving van Victor de Stuers, een bepalend persoon bij de verandering van het kunstbeleid.²¹

Over het verband tussen nationalisme en kunst in de negentiende eeuw is vanuit verschillende invalshoeken geschreven. Niek van Sas kiest in zijn bijdrage in *De Gouden Eeuw in perspectief*, over het cultureel nationalisme in Nederland, voor een *bottom-up* benadering.²² Hij kijkt naar veranderingen in de samenleving en focust op de invloed van individuen en verenigingen. De invloed van musea en andere instituties op nationalisme is beschreven in *National Galleries: The art of making nations* van historicus Simon Knell.²³ De auteur van dit werk hanteert een *top-down* perspectief en vergelijkt de verschillende Europese landen om de groei van nationalisme in Europa te beschrijven. Ook Eric Storm vergelijkt verschillende Europese landen in zijn artikel 'Art History'.²⁴ Hij ziet overeenkomsten in de manier waarop kunst wordt gedefinieerd per natiestaat in Europa in de negentiende eeuw. DaCosta Kaufmann ten slotte gaat op een meer theoretische manier in op de manier waarop kunst en geografie invloed op elkaar uitoefenen in zijn werk *Toward a Geography of Art*. Zo vraagt hij zich af of kunst

¹⁸ Léon Rosenthal, *Romanticism* (New York 2012); Jenny Reynaerts, *Mirror of reality: 19th-century painting in the Netherlands* (2019); Friso Wielenga, *Geschiedenis van Nederland: Van de Opstand tot heden* (Amsterdam 2012).

¹⁹ Emanuel Boekman, *Overheid en kunst in Nederland* (1939) (Amsterdam 1989); Chris Stolwijk, *Uit de schilderswereld: Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw* (Leiden 1998).

²⁰ Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 26-27, 94-99.

²¹ Jos Perry, *Ons fatsoen als natie: Victor de Stuers 1843-1916* (Amsterdam 2004).

²² Niek van Sas 'Nationaliteit in de schaduw van de Gouden Eeuw: Nationale cultuur en vaderlands verleden 1780-1914', in: F. Grijzenhout en H. van Veen, *De Gouden Eeuw in perspectief: Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd* (Heerlen 1992) 161-187.

²³ Simon Knell, *National Galleries: The art of making nations* (New York 2016).

²⁴ Eric Storm, 'Art history', in: Mishkova, D., Trencsényi, B., *European Regions and Boundaries: A Conceptual History* (New York en Oxford 2017) 372-394.

het product is van een bepaald gebied, of dat kunst mede het beeld van het gebied bepaalt.²⁵

In recente onderzoeken naar de rol van het landschap in relatie tot nationalisme en kunst wordt de Haagse School soms ook als voorbeeld genoemd. Zo duidt Wessel Krul in zijn artikel 'De Haagse School en het nationale landschap' de verbinding tussen kunst en landschap en beschrijft ook de Haagse School in dit licht.²⁶ Volgens hem is in de kunstwerken van de Haagse School de invloed van het idee van het 'nationaal landschap' zichtbaar.

Bronnen en opzet

Naast bovengenoemde secundaire literatuur, baseert dit onderzoek zich ook op primair bronnenmateriaal. Negentiende-eeuwse kranten- en tijdschriftartikelen uit binnen- en buitenland, om precies te zijn Groot-Brittannië, de Verenigde Staten, Frankrijk en Nederland, vormen de basis van het bronnenonderzoek. Deze artikelen zijn door het onderzoek heen gebruikt om de informatie uit secundaire literatuur van onderbouwing te voorzien of om bepaalde thema's van illustraties te voorzien. Verder zijn kranten en tijdschriften gebruikt om inzicht te krijgen in de receptie van de Haagse School in het binnen- en buitenland. Uit dit bronnenmateriaal komen namelijk verschillende redenen voor het succes van de Haagse School naar voren. Zo wordt vooral duidelijk dat de Haagse School in het buitenland werd gezien als een voortzetting van de Hollandse School. Onder meer artikelen uit de volgende tijdschriften worden geanalyseerd: de *New York Tribune*, *The London Evening News*, het *Journal des artistes* en de *Haagsche Courant*.

Daarnaast zijn er verschillende 'schildersbrieven' ingezien in het Haags Gemeentearchief. Dit zijn correspondenties tussen schilders en andere personen binnen de kunstsector in Nederland en in Den Haag in het bijzonder. Ook de schildersbrieven zijn door het onderzoek heen gebruikt. Net als de artikelen dienen zij als onderbouwing voor bevindingen uit de secundaire literatuur en bieden inzicht in de receptie van de Haagse School. Zo komen brieven langs van de volgende Haagse School-schilders: Hendrik Willem Mesdag, Bernard Blommers en Willem Maris.

Wat betreft de opzet van het onderzoek is in deze studie gekozen voor een thematische indeling. In het eerste hoofdstuk zal worden ingegaan op veranderingen in de schilderkunst in Europa in de periode voorafgaand aan de Haagse School en onder meer het overheidsbeleid in de negentiende eeuw zal worden behandeld. In het tweede hoofdstuk zal stil worden gestaan bij de rol van de overheid, kunsthandel en schildersverenigingen in Nederland. Ook zal in worden gegaan op de verbintenis van nationalisme en schilderkunst. In het derde en laatste hoofdstuk zal het onderzoek naar de receptie en waardering van de Haagse School in binnen- en buitenland worden weergegeven. Artikelen die het succes van de Haagse School in de eerdergenoemde landen kunnen verduidelijken, zijn geanalyseerd, om zo terugkerende thema's te achterhalen. Bovendien zijn de verschillende uitkomsten per land met elkaar vergeleken.

²⁵ Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art* (Chicago 2004).

²⁶ Wessel Krul, 'De Haagse School en het nationale landschap', *BMGN* 121:4 (2006) 620-649.

Hoofdstuk 1: Voorgeschiedenis van de Haagse School

In dit hoofdstuk zullen de jaren voorafgaand aan het ontstaan van de Haagse School worden geschetst, grofweg de periode vanaf 1800 tot 1870. Eerst zullen de algemene ontwikkelingen in de Europese kunstgeschiedenis worden besproken, daarna zal worden ingezoomd op de situatie in Nederland. Er zal onder meer stil worden gestaan bij ontwikkelingen in de schilderkunst en bij de rol die de overheid in deze periode op het gebied van de kunsten speelde.

Nieuwe kunststijlen

De Haagse School kan tot het realisme gerekend worden. De wortels van het realisme liggen in de Romantiek. Als reactie op de Verlichting in het algemeen en het classicisme in het bijzonder, was de Romantiek een revolutionaire beweging in kunst van de negentiende eeuw. De beweging ontstond in Duitsland als voortzetting van de *Sturm und Drang* beweging. Deze beweging had zich in de tweede helft van de achttiende eeuw gekeerd tegen enkele aspecten van de Verlichting, zoals de literaire normen en andere klassieke tradities. De kunstnormen bleven echter georiënteerd op de Klassieke Oudheid.²⁷

De Romantiek daarentegen was een aanjager van veranderingen in de schilderkunst. Romantische schilders toonden interesse in de veranderende ervaringen van de realiteit. De aandacht voor het gevoel maakte de persoonlijke overtuiging van de schilder belangrijker dan het verhaal achter het werk. Hierdoor werden meer banale onderwerpen tot kunst verheven en stonden historische schilderijen niet per se meer aan de top van de pikorde. Afbeeldingen van het gewone leven werden in staat geacht beter de gevoelens van de auteur over te brengen. De hang naar het platteland en de natuur als reactie op de verstedelijking en de Verlichting maakten landschapskunst (bovendien) mogelijk. Hierbij speelde ook de gedachte dat de mens in de natuur beter tot zijn recht zou komen. Bossen en meren kalmeerden de geest, zo was de overtuiging, en zorgden voor inspiratie. Ten slotte richtte de Romantiek zich op het verleden en de oorsprong van landen en volkeren, en in het bijzonder op de middeleeuwen. De romantici meenden dat deze periode door voorgaande generaties ten onrechte tot een dieptepunt van de Europese geschiedenis was verklaard. Deze aandacht voor het verleden zou een voedingsbron zijn voor nationalisme en historisme.²⁸

De opkomst van het realisme is te plaatsen in een bredere ontwikkeling van nieuwe kunststijlen in de negentiende eeuw.²⁹ Sinds het midden van de achttiende eeuw was de klassieke stijl de dominante kunststijl geweest. Met de klassieke stijl wordt kunst bedoeld die is gebaseerd op kunst uit de klassieke oudheid en waarbij een bepaald verhaal centraal staat (uit de (klassieke) mythologie, de Bijbel, of de vaderlandse geschiedenis). Al vanaf de periode van de Renaissance had men

²⁷ Léon Rosenthal, *Romanticism*, 7-8.

²⁸ Léon Rosenthal, *Romanticism*, 11-30, 50-52; Sillevius en Tabak, *Het Haagse School boek*, 33, 36-37.

²⁹ Marc Adang en Marie-Sophie van Steenderen, 'Kunstkritiek en kunstwereld in de negentiende eeuw', *Boekmancahier* (1999) Jaargang 11, nummer 40, 8-14.

teruggegrepen op de klassieke stijl. Hierna ontstonden de stromingen barok en rococo, waarna kunst met een verbinding met die uit de Klassieke Oudheid, in de achttiende eeuw opnieuw toonaangevend werd in een beweging die het (neo)classicisme wordt genoemd. Tot het midden van de negentiende eeuw was het classicisme dominant, al werd soms een uitzondering gemaakt.³⁰ Zo werd de romantische kunst van Eugène Delacroix bijvoorbeeld wel geaccepteerd op de Franse Salon.

De Salon was de tweejaarlijkse tentoonstelling van levende meesters in Parijs die werd georganiseerd door de Académie des Beaux-Arts. Delacroix daagde de Academie op subtiële wijze uit, en week slechts deels af van de klassieke stijl, bijvoorbeeld in zijn debuut op de Salon *Dante et Vergile* in 1822. In de tweede helft van de negentiende eeuw kwamen nieuwe stromingen op die voor ingrijpendere veranderingen in de kunst zorgden. Deze stromingen zullen het classicisme voorbij streven in populariteit en urgentie, met als meest bepalende uitdager: het realisme.³¹

De grondlegger van de school van het realisme, de Fransman Gustave Courbet, koos er tot ongenoegen van veel classici voor, om de normen van de klassieke school te trotseren. In een bekend werk van hem, de *Begravenis te Ornans* uit 1849, hield hij weliswaar de traditionele compositie aan maar gaf hij onbelangrijke personen het podium. Courbets realistische stroming zou uiteindelijk succesvol blijken en dat had alles te maken met het tijdstip.³² In 1848 werd Frankrijk weer een Republiek en mede hierdoor nam de interesse in Hollandse kunst uit de zeventiende eeuw een hoge vlucht. Al in de achttiende eeuw hadden filosofen en kunstcritici, zoals Goethe, aandacht gehad voor enkele Hollandse meesters.³³ Pas in Frankrijk in de tweede helft van de negentiende eeuw echter, werd heel de Hollandse School populair. Onder meer de invloedrijke Franse schrijver Théophile Thoré-Bürger schreef een lovend boek over de Hollandse School waarin Nederland werd geprezen om haar goede Republikeinse kwaliteiten en haar zelfstandige kunst.³⁴ Zo viel de lof voor de realistische school samen met lof voor de Hollandse School uit de zeventiende eeuw. De Haagse School zou bij veel buitenlandse recensenten profiteren van de positieve waardering van Nederlandse kunst in het algemeen. Later in dit verslag zal dit punt worden verduidelijkt aan de hand van Nederlandse en buitenlandse recensies van de Haagse School.³⁵

Naast het realisme, was ook de vluchtigere manier van schilderen een kenmerk dat de nieuwe kunststromingen in de negentiende eeuw met elkaar deelden. In het bijzonder het impressionisme

³⁰ H.W. Janson, *History of Art* (1990), vertaling J.F. Kliphuis, schutblad achterin, 381, 555-557.

³¹ Adang en Van Steenderen, 'Kunstkritiek en kunstwereld in de negentiende eeuw', 8-14, aldaar 9-11.

³² James Malpas, *Realism*, 9-11.

³³ '3.2 Goethe and Dutch Art', <https://gersongermany2.rkd.nl/3-area-river-main/32-goethe-and-dutch-art/#fn3>, laatst geraadpleegd 21-12-2021.

³⁴ Thoré-Bürger, T., *Musées de la Hollande: Amsterdam et la Haye. Études sur l'école hollandaise* (Brussel-Parijs 1858) ix-x; Van Sas 'Nationaliteit in de schaduw van de Gouden Eeuw', in: Grijzenhout en Van Veen, *De Gouden Eeuw in perspectief*, 161-187, aldaar 168-177; Wessel Krul, *Realism, Renaissance and Nationalism*, in: Henk Veen en Bernard Ridderbos, *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research* (Amsterdam 2004) 252-290, aldaar 261-262.

³⁵ Boris Röhl, *Realismus in der Bildenden Kunst: Europa und Nordamerika 1830 bis 2000* (Berlijn 2013) 7, 13-17; Rosenthal, *Romanticism*, 7-8; Malpas, *Realism*, 9-11.

blonk hierin uit. Deze invloedrijke stroming ontstond in Frankrijk in de tweede helft van de negentiende eeuw. Impressionisten benadrukten het tijdelijke van ieder moment en ieder beeld. Vaak kozen zij ervoor het weer, jaargetijden of het moment van de dag een plaats te geven in hun kunstwerk. De impressionistische schilders stonden daarnaast bekend om hun vluchtige toets: de werken werden immers geschilderd op het moment zelf en in de buitenlucht.³⁶

Wanneer we het over het impressionisme in Frankrijk hebben, verdient in het bijzonder de School van Barbizon onze aandacht. Deze School staat bekend als de voorbereider van het impressionisme en had een grote invloed op de Haagse School. Zo schreef de *Opregte Haarlemsche Courant* in 1896, dat het de ‘*école de Barbizon*’ is waaraan ook ‘*onze school (...) haar nieuwe frissche kracht ontleend hebben*’.³⁷ In Barbizon, een dorp gelegen in de bossen van Fontainebleau nabij Parijs, ontstond rond het midden van de negentiende eeuw een kunstenaarskolonie waar het schilderen in de open lucht werd geoefend. De uitvindingen van de ‘draagbare ezel’ en de verftube hadden deze nieuwe manier van schilderen mogelijk gemaakt.³⁸ Veel van de schilders van de latere Haagse School en de bekendste impressionistische schilders, zoals Claude Monet, leerden hier het schilderen in de natuur en leverden zo een belangrijke bijdrage aan de definitieve doorbraak van de landschapsschilderkunst en het impressionisme.³⁹ Willem Roelofs was een van de latere Haagse School-schilders die ervaring opdeed in Fontainebleau. Zo meldde *Het nieuws van den dag* in 1898 over Roelofs:

‘Een ander tijdperk van zijn kunstenaarsloop-baan is de Barbizon-tijd, toen Roelofs, geprikkeld door de breede, krachtige opvatting van de Franschen Rousseau, Dupré, Danbigni en Diaz, zich deze tot voorbeeld stelde. Toen toog hij naar Fontainebleau, en trachtte in de ziel der nieuwe leer door te dringen’.⁴⁰

Veel van de Haagse Schilders kwamen bovendien met elkaar in contact in de kunstenaarskolonie in Oosterbeek op de Veluwe. Ook hier werden landschappen geschilderd in de openlucht.⁴¹ Samen met onder meer de schilderskolonies in de omgeving van Düsseldorf en Brussel hadden deze plaatsen een vormende invloed op de bekendste schilders van de tweede helft van de negentiende eeuw, niet alleen als oefenplekken maar ook als plaatsen om een netwerk op te bouwen.

³⁶ Locher, J.L., *Vormgeving en structuur: Over kunst en kunstbeschouwing in de negentiende en twintigste eeuw* (Amsterdam 1974) 29-31.

³⁷ F.C. Jr., ‘Tentoonstelling van Fransche Kunst te ’s-Gravenhage’, *Opregte Haarlemsche Courant*, 31-12-1896.

³⁸ Jenny Reynaerts, *Mirror of reality*, 188-190.

³⁹ Vincent Pomarède, *L'école de Barbizon: Peindre en plein air avant l'impressionnisme* (Parijs 2002) 9-10, 255.

⁴⁰ Interim, ‘Verkoop van W. Roelofs, in Pulchri Studio.’, *Het nieuws van den dag: Kleine courant*, 2 februari 1898.

⁴¹ Jolanda Hoogervorst, *Gerard Bilders en het Geldersch Barbizon* (Arnhem 1998) 3, 5.

Deze kolonies werden later ook gezien als een betere manier van leven voor mensen en leidden tot toerisme.⁴²

Kunst en nationalisme

Door middel van kunst kan de illusie van de natie op een overtuigende manier worden verspreid schrijft historicus Simon Knell in zijn boek *National Galleries*.⁴³ Anders dan in verhalen vraagt kunst aan de toeschouwer dat hij of zij zich identificeert met het kunstwerk. Zo kan op subtielere wijze een gevoel met het nationale of de nationale identiteit worden opgeroepen. Wereldwijd zijn er daarom in de negentiende eeuw nationale musea opgericht als plaatsen waar de nationale identiteit door kunst kan worden ervaren. In het geval van Nederland is de bouw van het Rijksmuseum in 1885 een goed voorbeeld. Met de komst van het Rijksmuseum werd kunst breder toegankelijk en werden kunstwerken in een nationaal kader geplaatst. In dit museum kregen Rembrandt en andere schilders uit de Gouden Eeuw een centrale positie.⁴⁴ Het Rijksmuseum was vooral een reactie op het culturele nationalisme dat ontstond in de jaren zeventig, maar het heeft op zijn beurt het nationalisme ook weer verder aangewakkerd.

Daarnaast werden kunsttradities sinds het begin van de negentiende eeuw meer en meer op basis van de eigen verdiensten beoordeeld en niet alleen meer in vergelijking met de kunst uit de Klassieke Oudheid. Van invloed op deze ontwikkeling was de opkomst van het historisme. Uitgangspunt van het historisme was dat ieder gebied – meestal een natiestaat – een uniek karakter had. Zo werd het in de loop van de achttiende eeuw gebruikelijk om de kunsttradities in Europa per natie in te delen en aldus ontstond ook het idee van de Hollandse School. Voor deze tijd werd er vaak nog gesproken over lokale kunstschole, zoals ‘de School van Haarlem’ en van bepaalde meesters en diens leerlingen, zoals ‘de leerlingen van Rembrandt’. In de nationale kunstschole werd echter gezocht naar unieke nationale aspecten zodat de schole te onderscheiden waren van die van andere landen. Kunstenaars met een eigen en vernieuwende schilderstijl werden gepresenteerd als ‘nationaal schilder’, om zo de natie als uniek te kunnen presenteren.⁴⁵ Ook zou de nationale identiteit zichtbaar moeten zijn in de kunstwerken.⁴⁶ Verderop in dit onderzoek zal in worden gegaan op de nationale elementen die recensenten herkenden in de Hollandse School, die door sommigen als het perfecte voorbeeld van een nationale schilderschool werd gezien.

De populariteit van de ‘Hollandse School’ viel samen met de nationale eenwording van Nederland. Sinds het einde van de achttiende eeuw bestond in Nederland bij velen, vooral onder de burgerij in de Hollandse steden, het verlangen naar een gemeenschappelijk vaderland en een gedeeld ‘vaderlands gevoel’. Nederlanders uit gebieden in het oosten, zuiden of noorden van de Nederlanden

⁴² Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 14-17, 225-226.

⁴³ Simon Knell, *National Galleries: The art of making nations* (New York 2016).

⁴⁴ Knell, *National Galleries*, 23-25, 93.

⁴⁵ Eric Storm, ‘Art history’, in: Mishkova, D., Trencsényi, B., *European Regions and Boundaries: A Conceptual History* (New York en Oxford 2017) 372-394, aldaar 378-382.

⁴⁶ Knell, *National Galleries*, 33, 64.

voelden zich minder geroepen een nationaal bewustzijn eigen te maken. Dit maakt duidelijk, dat wat er onder ‘Nederlands’ werd verstaan toch vooral overeenkwam met de Hollandse identiteit.⁴⁷

In 1798 was de eenheidsstaat tot stand gekomen en dat bracht een ‘politiek en economisch moderniseringsproces op gang’ dat de natievorming bevorderde. Tijdens de tijd van de inlijving bij Frankrijk ging het idee van het vaderland bovendien hand in hand met verzet tegen Frankrijk. Na de herwonnen onafhankelijkheid van Nederland in 1813 en de vereniging met de Zuidelijke Nederlanden in 1815 werd een gemeenschappelijk nationalisme gezocht voor de beide gebieden. Deze onderneming faalde evenwel jammerlijk en nadat België zich in 1830 onafhankelijk verklaarde, moest de Nederlandse nationale identiteit opnieuw worden vormgegeven.⁴⁸

Uiteindelijk zou pas in de tweede helft van de negentiende eeuw het Nederlands nationalisme echt tot bloei komen. Dit had verschillende oorzaken. Door de komst van de telegraaf kwam een beter communicatienetwerk tot stand en door verbeteringen in het openbaar vervoer werden verschillende Nederlandse regio’s met elkaar en het westen verbonden. Verder ontstonden debatgroepen en groeide het aantal dagbladen, waarin het mogelijk werd over nationale thema’s te discussiëren. Ook groeide het postnetwerk. Met de eerste ‘Prinsessedag’ in 1885 werd het koningshuis op succesvolle wijze geïntegreerd in het nieuwe nationalisme en de inhuldiging van Wilhelmina in 1898 betekende een voorlopig hoogtepunt van nationale gevoelens. Men kan dan ook stellen dat aan het einde van de eeuw het nationaal gevoel stevig verankerd was geraakt in de Nederlandse maatschappij.⁴⁹

De kunsthandel en de kunstenaarsverenigingen

In de negentiende eeuw groeide het belang van de kunsthandel in Nederland. De kunsthandel was gedurende de achttiende eeuw haast verdwenen, maar werd in de negentiende eeuw professioneler en internationaler. In Den Haag waren er in 1865 slechts vijf kunsthandelaren, maar dertig jaar later was het aantal gestegen naar dertien. Bij kunsthandelaren konden de Haagse schilders exclusieve tentoonstellingen organiseren ook in de buitenlandse filialen van bijvoorbeeld kunsthandelaar Goupil.⁵⁰ De overheid organiseerde sinds 1807 landelijke tentoonstellingen van levende meesters. Lodewijk Napoleon had hier het startsein voor gegeven met tweejaarlijkse tentoonstellingen van Nederlandse kunstenaars. In de eerste helft van de negentiende eeuw waren deze tentoonstellingen zeer populair. Veel burgers gingen zich interesseren in de moderne kunst, maar na enkele decennia liepen de bezoekersaantallen weer terug. Vanaf 1850 nam evenwel het aantal kunstschilders toe en ook het aantal kunstverenigingen. Mede door de onverschilligheid van de overheid en grote delen van de bevolking waren schilders genoodzaakt om samen te werken en zelf verenigingen op te richten.⁵¹

⁴⁷ Wielenga, *Geschiedenis van Nederland*, 266-272;

⁴⁸ Ibidem, 201, 207-209

⁴⁹ Ibidem, 266-272.

⁵⁰ Sillevius en Tabak, *Het Haagse School boek*, 74-78.

⁵¹ Boekman, *Overheid en kunst*, 11-35; Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 20-32; Trudy de Wit, *De Kunstkronijk over de eigentijdse kunst* (scriptie UU Utrecht 2011-2012).

De kunstenaarsverenigingen die werden opgericht hadden enkele voordelen voor de schilders. Ten eerste diende de kunstvereniging als sociaal vangnet. Armere kunstenaars werden in een kunstenaarsvereniging soms door oudere kunstenaars bijgestaan. Hiernaast konden kunstenaars op andere wijzen financieel voordeel halen uit een schildersvereniging. Op de tentoonstellingen die door de eigen vereniging werden georganiseerd, kon de schilder namelijk bekendheid vergaren en zo financiële vooruitgang boeken. Ook konden schilders hier de basis leggen voor samenwerkingen en nieuwe contacten aangaan. Veel schilders probeerden lid te worden van meerdere verenigingen om zo de eigen carrière een boost te geven. Na enige tijd ontstonden er ook nieuwe verenigingen van schilders die bij andere verenigingen buiten de boot vielen of niet werden toegelaten, of juist van schilders die een meer exclusieve gesloten vereniging voor ervaren schilders wilden.⁵² Zo werd bijvoorbeeld De Nederlandsche Etsclub opgericht in 1885 door een groep jonge kunstenaars waar de tachtigers Willem Witsen en Jan Veth deel van uitmaakten.⁵³ Zelf schreef Willem Witsen er het volgende over:

‘In een tijd als de onze dat het samenwerken der jongeren zóó gewenscht en zóó zeldzaam is, is het van niet geringe beteekenis dat deze jonge club, uit slechts enkele, meest weinig bekende krachten samengesteld, in 't publiek optreedt met werk dat getuigt van wil, kracht en leven’.⁵⁴

Het hebben van een eigen vereniging met eigen tentoonstellingsruimte heeft schilders tevens in staat gesteld voor de eigen belangen op te komen en enige controle op de markt voor eigentijdse kunst uit te oefenen. Binnen de kunstenaarsverenigingen was de macht namelijk in handen van de kunstenaars zelf. De belangrijkste kopers van de kunst werden verzocht zich in te schrijven bij de vereniging als ‘kunstlievend lid’.⁵⁵ Zo hield de vereniging nauw contact met de mogelijke klanten.

Kunstbeleid en sociaal-economische ontwikkelingen

Aan het begin van de negentiende eeuw hadden de koningen Lodewijk Napoleon en Willem I geprobeerd de Nederlandse kunstproductie te centraliseren, door bijvoorbeeld tekenscholen en kunstacademies op te richten. Verder schaften Lodewijk Napoleon en later ook Willem I grote schilderijencollecties aan. Deze investeringen in de Nederlandse kunst creëerden een landelijke infrastructuur die de oudere lokale structuur verving.⁵⁶

Willem I investeerde veel geld in de handel en industrie van de Nederlanden en stortte zich in

⁵² Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 99-101, 111-112.

⁵³ J.W. Schulte Nordholt, ‘Witsen, Willem Arnoldus (1860-1923)’, <http://resources.huysens.knaw.nl/bwn1880-2000/lemmata/bwn3/lemmata/bwn3/witsen>, laatst gewijzigd 12-11-2013, laatst geraadpleegd 29-11-2021.

⁵⁴ W.J.v.W. (pseudoniem van Willem Witsen), ‘Schilderkunst’, *De Nieuwe Gids*, Jaargang 2, Deel 1 (1887); ‘Willem Witsen’, <https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=willem+witsen&start=0>, laatst gewijzigd 22-01-2020, laatst geraadpleegd 2-12-2021.

⁵⁵ Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 102-104.

⁵⁶ Ibidem, 25.

tallose grootschalige infrastructurele bouwprojecten. Toen de Zuidelijke Nederlanden in 1830 echter in opstand kwamen koos de koning er bovendien voor een kostbare oorlog te voeren en vervolgens jarenlang de onafhankelijkheid van België te ontkennen. Deze vele investeringen en oorlogen van Willem I hebben er uiteindelijk toe geleid dat de Nederlandse staat bijna bankroet ging en de overheid flink bezuinigde op investeringen in de kunsten. Willem II die in 1840 zijn vader als koning opvolgde was weliswaar een liefhebber van kunst, maar hij zou vooral privé-investeringen doen.⁵⁷ De tijd dat de staat in kunst investeerde, was voorlopig voorbij.

In Nederland verslechterden de leefomstandigheden voor veel mensen in deze periode door de stijgende voedselprijzen, economische malaise en onder meer epidemieën. Door de politieke en economische malaise werd Nederland in de jaren dertig en veertig van de negentiende eeuw resoluut naar de tweede rang van het internationale toneel verwezen. Pas vanaf 1850 begon in Nederland de industrie op gang te komen en begon ook de migratie naar de stad toe te nemen. Tussen 1860 en 1900 nam het reële loon toe en economische groei ontstond rond 1870. Mede door een landbouwcrisis die nog meer mensen naar de stad joeg en de economische groei in Duitsland, groeide de Nederlandse economie de laatste decennia van de negentiende eeuw verder door. Tussen 1900 en 1913 wist de Nederlandse economie verder tot bloei te komen mede door de economische ontwikkeling in Nederlands-Indië, die het gevolg was van de economische en militaire expansie aldaar.⁵⁸

De Haagse School ontstond zo vlak voor een periode van economische groei en in een periode waarin Nederland zich opnieuw moest uitvinden. Nederland ging een neutrale koers varen en koos ervoor de vrijhandel centraal te stellen. Nederland was tevreden met de nieuwe kleine, maar onafhankelijke en neutrale positie. Nederlands-Indië bleef behouden en een zogenaamde ‘ethische politiek’ ontstond. Dit kwam erop neer dat Nederland zichzelf ging zien als voorbeeldnatie, die andere landen en gebieden, zoals Nederlands-Indië, kon helpen modern te worden. Met deze houding werd het gebrek aan macht als het ware gecompenseerd. Het idee dat Nederland een voorbeeld kon zijn voor andere landen ontstond waarschijnlijk mede doordat de Nederlandse staatsinrichting en manier van leven in het buitenland vanaf het midden van de negentiende eeuw steeds uitvoeriger werd geprezen vooral in Frankrijk en de Verenigde Staten. Er ontstond kortom meer zelfvertrouwen in Nederland in de tweede helft van de negentiende eeuw, dat samenging met economische groei, verstedelijking, industrialisering, koloniale expansie en culturele bloei.⁵⁹

Stromingen die het overheidsbeleid beïnvloedden

Een belangrijke oorzaak voor het *laisser-faire* beleid van de overheid met betrekking tot kunst vanaf de jaren veertig was, naast de economische malaise, de groeiende invloed van het liberalisme in de Nederlandse politiek. De liberale visie op het staatsbeleid kenmerkte zich door het bevorderen van

⁵⁷ Ibidem, 76.

⁵⁸ Wielenga, *Geschiedenis van Nederland*, 229-265.

⁵⁹ Wielenga, *Geschiedenis van Nederland*, 229-265.

‘zelfstandige kunstenaars’. De staat wilde de kunstenaar zoveel mogelijk vrij en onafhankelijk houden, en zorgde er enkel voor dat kunstenaars zich konden ontplooiën. Zo investeerde de overheid wel in scholing, kocht zij kunstwerken aan en bevorderde zij de reizen van talentvolle kunstenaars naar klassieke centra van kunst in het buitenland. Deze liberale opvatting van Thorbecke en andere geestverwanten oogstte lange tijd weinig kritiek en kon zo snel een positie verwerven als het heersende denkbeeld ten aanzien van kunst in Nederland in het midden van de negentiende eeuw.⁶⁰

De terughoudendheid van de overheid ten aanzien van kunst werd bovendien bevorderd door de dominantie van het calvinisme. De orthodox-protestanten, die tot het midden van de negentiende eeuw nog zeer bepalend waren voor de publieke opinie, stonden namelijk vrij onverschillig tegenover de kunsten. Net als de liberalen zagen zij geen grote rol voor de overheid weggelegd.⁶¹

Sinds de vereniging van de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden in 1815 waren de katholieken in Nederland begonnen aan een proces van emancipatie en brachten zij nieuwe ideeën naar voren wat betreft het kunstbeleid. In katholieke kerken bleef kunst een belangrijk onderdeel van de inrichting en liturgie. Verder hadden de katholieken een andere visie op de middeleeuwen, omdat het katholicisme toen nog de leidende religie in de Nederlanden was. Anders dan de liberalen en calvinisten waren veel katholieken meer begaan met kunst en vooral de verkwanseling van historische gebouwen was velen van hen een doorn in het oog. Ook bij hen leefde weliswaar het idee dat de kunsten vooral op eigen benen moesten staan en dat de overheid de kunstenaar zoveel mogelijk vrij moest laten, maar zij zagen vooral wat betreft het behoud van het cultureel erfgoed een grotere rol voor de overheid weggelegd. Zo was het in dit licht niet verrassend dat een katholieke bestuurder, in de persoon van Victor de Stuers, in de jaren zeventig een doorbraak zou forceren in het overheidsbeleid aangaande de kunsten, vooral door te focussen op de monumentenzorg.⁶²

⁶⁰ Boekman, *Overheid en kunst*, 40-48; Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 76-77.

⁶¹ Boekman, *Overheid en kunst*, 48-57.

⁶² Boekman, *Overheid en kunst*, 57-63.

Hoofdstuk 2: Veranderingen in de kunsten vanaf de jaren 1870

In de periode 1830 tot 1865 komt de Nederlandse kunstproductie geleidelijk weer op gang. Hiervoor zijn verschillende oorzaken aan te wijzen. Er ontstonden particuliere initiatieven zoals de oprichting van nieuwe schildersverenigingen en ook de kunsthandel maakte een sterke groei door in Nederland. Het aantal kunstschilders nam toe, evenals de prijs van kunstwerken. Dit laatste punt hangt samen met de groei van de Nederlandse economie in deze periode. Mensen hadden meer geld en waren ook vaker bereid dat aan kunst uit te geven. Ook kwam vanaf de jaren vijftig de Nederlandse kunstkritiek op gang en groeide de interesse in Nederlandse kunst in het buitenland.⁶³

De populariteit van de Hollandse School

In verschillende Europese landen werd kunst in de negentiende eeuw een belangrijk instrument om een nationale identiteit te cultiveren. Naast historiestukken werd de landschapsschilderkunst het best in staat geacht om de nationale karaktertrekken van ieder land herkenbaar in beeld te brengen. De Nederlandse kunst uit de zeventiende eeuw gold in dit opzicht als het meest treffende voorbeeld.⁶⁴ De Hollandse School was realistisch, burgerlijk en nationaal door de herkenbare landschappen en de vele gewone burgers die werden afgebeeld. Vooral in Frankrijk was er een groeiende waardering voor deze Nederlandse kunst uit de zeventiende eeuw. Daar werd als gevolg van het ontstaan van de stroming van het ‘realisme’ in de tweede helft van de negentiende eeuw, het zogenaamd ‘nationaal landschap’ populair. Met een nationaal landschap werd bedoeld een landschap dat het unieke van een bepaalde natie in beeld bracht. Zo werden in Engeland de landschappen uit de werken van John Constable, die zich bevonden in de omgeving van Suffolk, gezien als ‘zonder meer Engels’.⁶⁵ In Frankrijk gingen de Normandische kust en het *Ile-de-France* staan voor Frankrijk als geheel en niet slechts een bepaalde regio. In Nederland werd het Hollandse weidelandschap als typisch Nederlands bestempeld. Het verband tussen het Nederlandse polderlandschap en de kunst kwam bijvoorbeeld naar voren in *Les maîtres d'autrefois: Belgique, Hollande* van Eugène Fromentin uit 1876. Hij schreef hierin dat hij de Nederlandse kunst graag samen met het landschap waarin het werd geschilderd wilde zien, omdat het landschap in de schilderkunst zichtbaar was en *vice versa*.⁶⁶

Internationale erkenning was een belangrijke voorwaarde om een bepaald persoon tot nationale kunstenaar te verheffen. De internationale waardering van Rembrandt lijkt voor Nederlanders bijvoorbeeld een reden te zijn geweest om de schilder, na eeuwen van onverschilligheid,

⁶³ Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 25-27; Conrad Busken-Huet, *Het land van Rembrandt: Studiën over de Noordnederlandsche beschaving in de zeventiende eeuw* (Haarlem 1882-1884) 540-542; Boekman, *Overheid en kunst*, 63-66.

⁶⁴ Busken-Huet, *Het land van Rembrandt*, 534-535. Storm, ‘Art history’, in: Mishkova, D., Trencsényi, B., *European Regions and Boundaries*, 372-394, aldaar 376-381.

⁶⁵ Wessel Krul, ‘De Haagse School en het nationale landschap’, *BMGN* 121:4 (2006) 620-649, aldaar 620-622.

⁶⁶ Krul, ‘De Haagse School en het nationale landschap’, *BMGN* 121:4 (2006) 620-649, aldaar 620-622; Eugène Fromentin, *Les maîtres d'autrefois: Belgique, Hollande* (Parijs 1876) 155-163, 172-177.

op een voetstuk te plaatsen.⁶⁷ Pas vanaf de jaren zeventig stond de Nederlandse schilderkunst uit de zeventiende eeuw in hoog aanzien in eigen land en schreven auteurs steeds vaker op een lovende manier over de Hollandse School, zoals in *Het land van Rembrand*, het bekende werk van Conrad Busken-Huet uit 1882. In het boek wordt de schilderkunst beschreven als de bekroning van de Gouden Eeuw, als hetgeen dat de eeuw haar glans geeft.⁶⁸

Onder kunstcritici en schrijvers is het idee van een bloeitijd van de Nederlandse schilderkunst in de zeventiende eeuw al vanaf het einde van de achttiende eeuw wijdverspreid, ook werd er al sindsdien gediscussieerd over de ‘Nederlandse School’ en bijbehorende karakteristieken. In de Nederlandse kunst bleef men ook schilderen op een meer realistische wijze dan in andere landen in de tijd van het classicisme, alleen met weinig succes.⁶⁹ Pas in het laatste kwart van de negentiende eeuw werd de Hollandse school pas echt gevierd in Nederland en dit keer met succes nagevolgd door de schilders van dat moment: de Haagse School.

De populariteit van de Hollandse School bereikte alle lagen van de bevolking in Nederland. Hierdoor ontstond een soort integraal nationalisme dat zichtbaar was in festivals en boeken over Rembrandt. Dit was bijzonder, omdat voorheen cultureel nationalisme vooral een bezigheid was geweest van de elite. Het toenemende nationalisme ging samen met toenemend zelfvertrouwen in de eigen kunsten. In Nederland groeide het besef dat de Hollandse School een goede schildersschool was en dat hierdoor de Hollandse schilders (op betere wijze) zouden moeten worden nagevolgd en hun werk beter bewaard. In dezelfde tijd klonken, ook vanuit het buitenland, de eerste loftuitingen voor de Haagse School. Hierdoor raakte vooral in de jaren zeventig en tachtig, zowel de oude als de moderne Nederlandse kunst in relatief korte tijd zeer bekend. Was zij enkele jaren nog onbekend of zelfs omstreden, in het laatste kwart van de negentiende eeuw genoot de Nederlandse kunst plots grote populariteit.⁷⁰

Verandering van het kunstbeleid

Mede ten gevolge van de populariteit van Nederlandse kunst in het buitenland ontstond in Nederland een mentaliteitsverandering. Waar voorheen kunst en cultuur geen overheidstaak werden bevonden, groeide vooral in de jaren zeventig de druk op de overheid van verschillende kanten om werk te maken van de kunstvoorzieningen in Nederland.⁷¹ Zo werd in 1840 het tijdschrift de *Kunstchronijk* opgericht dat als doel had het bevorderen van de schone kunsten. Ook een Maatschappij ter bevordering der

⁶⁷ Simon Knell, *National Galleries* (New York 2016) 33-34.

⁶⁸ Conrad Busken-Huet, *Het land van Rembrand: Studiën over de Noordnederlandsche beschaving in de zeventiende eeuw* (Haarlem 1882-1884) 481-483, 540-541, 559-560.

⁶⁹ Paul Knolle, “Het kunstkarakter onze schildernatie”. Nationale en internationale oriëntatie bij het stimuleren van de ‘Hollandse School’, 1750-1820’, *Documentatieblad Werkgroep Achttiende Eeuw* 24:1 (1992) 121-139.

⁷⁰ Boekman, *Overheid en kunst*, 64-69; Van Sas, ‘Nationaliteit in de schaduw van de Gouden Eeuw’, in: Grijzenhout en Van Veen, *De Gouden Eeuw in perspectief*, 161-187; Rick Honings, Gijsbert Rutten en Ton van Kalmthout, *Language, Literature and the Construction of a Dutch National Identity (1780-1830)* (Amsterdam 2018) 10-11.

⁷¹ Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 75-100; Boekman, *Overheid en kunst*, 63-66.

Schone Kunsten ontstond in 1840, maar dat bleef slechts enkele jaren bestaan. In 1863 werd kritiek vanuit België op de nalatige zorg voor de kunsten in Nederland in het Nederlandse tijdschrift de *Kunstchronijk* overgenomen.⁷²

Twee Katholieke schrijvers waren verder van doorslaggevend belang voor de verandering in het kunstbeleid van de Nederlandse overheid, Alberdingk Thijm en vooral Victor de Stuers. Beiden richtten zich tegen ‘wandalisme’ (het vernietigen van monumenten) en zetten zich in voor meer esthetische architectuur in Nederland. Thijm begon al in 1847 een rubriek over ‘wandalisme’ in het tijdschrift *De Spectator*. De kritiek op specifiek het vandalisme had als oorsprong waarschijnlijk de briefwisseling tussen Victor Hugo en de Comte de Montalembert genaamd *Du Vandalisme en France* uit 1833.⁷³

De Stuers begon zich in te zetten voor het behoud van monumenten en kunst al op jonge leeftijd, namelijk vanaf 1867. In 1868 schreef hij zijn eerste kritische stuk op het kunstbeleid met de naam ‘Wandalismus’ in *De Nederlandsche Spectator*. Anders dan Thijm zal hij al snel successen boeken na zijn publicatie van ‘Holland op zijn smalst’ in 1873 in *De Gids* waarin hij verontwaardiging uitte op onder meer ‘wansmaak, wanbeheer en ‘wandalisme’’. De Stuers richtte zich zowel op de bevolking als de volksvertegenwoordiging en prikkelde gevoelens van schaamte zowel als trots in zijn artikelen. Ook wees hij op het economisch belang van kunstbehoud.⁷⁴

Achteraf gezien lijkt Victor de Stuers de overheid het laatste zetje te hebben gegeven. Zijn eerdergenoemde publicatie ‘Holland op zijn smalst’ werd symbool voor een nieuwe fase in de Nederlandse omgang met de eigen kunst en ander cultureel erfgoed, zoals historische monumenten. Het tijdstip voor de publicatie van het artikel was ook perfect gekozen. Onder zowel de Nederlandse bevolking als de volksvertegenwoordiging leefden op dat moment sterke nationale sentimenten, onder meer vanwege de groeiende dreiging van buurland Pruisen. De overheid ging meer geld uitgeven aan kunstbehoud. Zo werd een nieuwe afdeling van het ministerie van Binnenlandse Zaken opgericht, die het beleid wat betreft ‘Kunsten en Wetenschappen’ ging bepalen en De Stuers werd hier voorzitter van. Verder geeft de bouw van het Rijksmuseum het toegenomen belang van de kunsten bij de overheid weer.⁷⁵

Toch was deze wijziging in het overheidsbeleid niet een van de belangrijkste redenen voor het

⁷² Trudy de Wit, *De Kunstchronijk* over de eigentijdse kunst (2011-2012) 16-19; w. (waarschijnlijk afkorting van Thobias van Westrheene), ‘De kunst en de volksvertegenwoordiging in Nederland’, *Kunstchronijk* (1863); ‘Tobias van Westrheene Wz’, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=Tobias+van+Westrheene&start=0>, laatst geraadpleegd 2-12-2021, laatst gewijzigd 18-10-2017; Tobias van Westrheene, ‘De tafereelen uit de geschiedenis der ontwikkeling van het Nederlandsche volk. In de kunstzaal der Maatschappij Arti et Amicitiae te Amsterdam’, *Kunstchronijk* (1863).

⁷³ Charles de Montalembert, *Du Vandalisme en France : lettre à M. Victor Hugo* (1833) ; Tibbe, L., ‘Wandalisme’: J.A. Alberdingk Thijm signaleert gaten in het maatschappelijk weefsel’, *De negentiende eeuw* 29 (2005) 73-92.

⁷⁴ Perry, *Ons fatsoen als natie*, 78-95.

⁷⁵ Perry, *Ons fatsoen als natie*, 55-105; Boekman, *Overheid en kunst*, 68-70; Van Sas ‘Nationaliteit in de schaduw van de Gouden Eeuw’, in: Grijzenhout en Van Veen, *De Gouden Eeuw in perspectief*, 161-187; Wielenga, *Geschiedenis van Nederland*, 260-262.

succes van de Haagse School. Deze verandering vond namelijk pas plaats toen veel van de Haagse School-schilders al opgeleid en gevestigd waren. De tentoonstellingen van hedendaagse kunst die de overheid organiseerde waren daarom bijvoorbeeld van minder belang dan de tentoonstellingen in de eigen kunstenaarsvereniging Pulchri Studio of tentoonstellingen die werden georganiseerd door de kunsthandel. Verder werd het Rijksmuseum gebouwd om de oude meesters te eren en pas in 1885. Wel heeft dit museum de interesse van veel Nederlanders voor de Hollandse School en indirect ook de Haagse School, waarschijnlijk aangewakkerd.⁷⁶

Kunstenaarsverenigingen en kunsthandel

De Haagse schilders kwamen, zoals gezegd, samen in de vereniging Pulchri Studio. Deze vereniging was in 1847 opgericht in Den Haag. De vereniging stond bekend om de gezellige bijeenkomsten die er werden georganiseerd en zette, anders dan de Amsterdamse vereniging Arti et Amicitiae, minder in op een deftig imago. De schilders van Arti presenteerden zich als nette heren, die in niets konden worden vergeleken met de vaak ongemanierde schilders uit de zeventiende eeuw. De Haagse schilders waren echter minder bang te worden vergeleken met de zeventiende-eeuwse schilders en hielden zo nu en dan liederlijke bijeenkomsten.⁷⁷ Zo is in een uitgave van Het Vaderland uit 1898 te lezen dat in Pulchri Studio tableaux vivants werden gehouden, een ‘gecostumeerd bal’ en dat er verjaardagen werden gevierd.⁷⁸ Lange tijd werd de vereniging voorgezeten door Hendrik Willem Mesdag, namelijk van 1889 tot 1907. Onder zijn leiding werden de feestavonden open gesteld voor het grote publiek, waardoor er zelfs een avond werd georganiseerd in de Haagse dierentuin en optochten door de stad werden gehouden, waar veel mensen op af kwamen. Bovendien had Mesdag meteen na zijn aantreden als voorzitter ervoor gekozen om Pulchri Studio onder te brengen in een ander pand, dat hij samen met zijn broer Taco in 1890 kocht. Dit pand was gelegen tegenover het Binnenhof en had een kolossale in het oog springende voorgevel, tevens waren er ruimere tentoonstellingszalen in het pand, waar schilderijen minder vaak boven elkaar moesten worden gehangen. De daadwerkelijke verhuizing vond plaats in 1901. Mesdag zorgde als een van de meest vermogende Haagse schilders zelf voor een deel van de kosten van de vereniging, waar kleinere schilders vervolgens van konden profiteren.⁷⁹ Er waren nog meer redenen voor de groei van Pulchri tijdens het voorzitterschap van Mesdag. Mesdag onderhield banden met het koningshuis en met verschillende schrijvers en journalisten, die lid waren van Pulchri Studio en zo de naam van de vereniging verspreidden. Ook maakte Mesdag gebruik van zijn vriendschap met Jozef Israëls en zijn beroemde achterneef de schilder Laurens Alma Tadema, door ze bijvoorbeeld te noemen in aanbevelingsbrieven.⁸⁰

⁷⁶ Perry, *Ons fatsoen als natie*, 55-105; Boekman, *Overheid en kunst*, 68-70; Van Sas, ‘Nationaliteit in de schaduw van de Gouden Eeuw’, in: Grijzenhout en Van Veen, *De Gouden Eeuw in perspectief*, 161-187.

⁷⁷ Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 103-106.

⁷⁸ “Pulchri Studio”, *Het Vaderland*, 5 november 1898.

⁷⁹ Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 97-117.

⁸⁰ Van Dijk, Jonkman en Suijver, *Hendrik Willem Mesdag*, 112-119, 122.

De oprichting van de exclusieve Hollandsche Teeken-Maatschappij in 1876 in Den Haag hielp enkele leden van Pulchri Studio een grotere bekendheid te verwerven. De Teeken-Maatschappij werd opgericht door de belangrijkste schilders van Pulchri Studio te weten Bernard Blommers, Johannes Bosboom, Jozef Israëls, Hendrik Willem Mesdag, Jacob Maris, Willem Maris, Anton Mauve, Philip Sadée en Johannes Stortenbeker. Deze schilders worden tegenwoordig gezien als de grootste schilders van de Haagse School en hun lidmaatschap van de Hollandsche Teeken-Maatschappij heeft daar ongetwijfeld aan bijgedragen. Met het woord ‘teekening’ werd in de negentiende eeuw een aquarel of een waterverftekening aangeduid en dit waren ook precies de kunstwerken die de leden van de vereniging maakten. De aangesloten leden van de Teeken-Maatschappij kozen ervoor als groep werk naar buiten te brengen en hielden strenge toelatingseisen in acht. Slechts één keer per jaar hielden de schilders van de Teeken-Maatschappij een tentoonstelling. Het aantal schilders dat aan de tentoonstelling mocht deelnemen was klein, zodat er niet te veel werken werden tentoongesteld en slechts één keer per jaar hielden de schilders van de Teeken-Maatschappij een tentoonstelling. Op deze wijze hadden de tentoonstellingen een exclusief karakter. Het doel van de Teeken-Maatschappij was verder het bevorderen van de aquarel als serieuze kunstvorm. Aquarellen waren goedkoper dan olieverfschilderijen maar moeilijker te maken. De vereniging slaagde in haar doel, want ze werd zeer succesvol de eerste decennia van haar bestaan. Mede door de nauwe band die er bestond met de kunsthandel Goupil & Cie, werden de schilders ook in het buitenland bekend.⁸¹

De Franse kunsthandel Goupil was de belangrijkste kunsthandel in Den Haag. Deze kunsthandel was in 1827 opgericht in Parijs door Henri Rittner en Adolf Goupil en had dependances verspreid over Europa en de Verenigde Staten, waaronder vanaf 1861 een vestiging in Den Haag. Goupil ging veel verbindingen aan met de schilders van de Haagse School en presenteerde naast werken van Haagse schilders ook zo nu en dan werken van Franse schilders van de School van Barbizon. Niet alleen de Haagse School profiteerde van de kunsthandel, maar Goupil had haar succes ook grotendeels te danken aan de Haagse School.⁸²

De nauwe band tussen de Haagse School en Goupil blijkt ook uit enkele krantenberichten die rond het overlijden van Anton Mauve en Jacob Maris verschenen. Zo staat in een artikel in de *Haagsche Courant* van 6 februari 1889, dat naar aanleiding van de onthulling van een grafteken ter ere van Anton Mauve, bij de firma Goupil een van Mauve’s kunstwerken werd getoond ‘met een krans bedekt’.⁸³ Na het overlijden van Jacob Maris werden enkele van zijn etsen getoond in de etalage van

⁸¹ Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 107; Nanne Walenberg, *De Hollandsche Teekenmaatschappij: Een aquarel aan de muur* (MA scriptie Kunstgeschiedenis UU, Utrecht 2011) 1-14.

⁸² F. C. jr., ‘Tentoonstelling van Fransche Kunst te ’s-Gravenhage.’, *Opregte Haarlemsche Courant*, 31 december 1896; Reynaerts, *Mirror of reality*, 250-253; ‘archief Kunsthandel Goupil&Cie. (Den Haag)’, <https://rkd.nl/nl/explore/collections/355>, laatst geraadpleegd 20-12-2021; Sillevius en Tabak, *Het Haagse School boek*, 74-78.

⁸³ *Haagsche Courant*, 6 februari 1889.

Goupil.⁸⁴ Verder bezat Goupil de exclusieve reproductierechten van de werken van Jozef Israëls.

Naast Goupil was ook de Amsterdamse firma E.J. van Wisselingh & Co een belangrijke partner van de Haagse School, die onder meer werk van de schilders exposeerde in de Verenigde Staten.⁸⁵

Door de samenwerking met de kunsthandel wisten de Haagse School-schilders bij vlagen veel geld op te halen, maar echt blij waren ze er volgens henzelf ook niet om. Zo hekelde Anton Mauve zo nu en dan de druk van kopers op zijn schilderwerk en noemde hij zijn atelier 'the great factory', omdat hij zo vaak dezelfde thema's moest schilderen en onder tijdsdruk.⁸⁶ Kunstrecensenten bekritiseerden die schilders die steeds hetzelfde onderwerp schilderden en wezen op de commercialisering van de schilderkunst. Voor veel schilders was het echter niet een vrijwillige keus, doordat het schilderen van zelfgekozen onderwerpen juist voor armoede kon zorgen.⁸⁷

De voordelige samenwerking tussen de kunsthandel en de Haagse School komt ten slotte mooi naar voren in de gang van zaken rond een tentoonstelling in de Verenigde Staten in 1895. De firma Boussod-Valadon et Cie (opvolger van Goupil) nam alle kosten voor het vervoer en onder meer de assurantie van de 110 schilderijen voor haar rekening, met slechts als voorwaarde 'dat de leden een netto prijs voor hun werken opgaven'. Zo werd een tentoonstelling gehouden in het filiaal van Boussod in New York van in dit geval aquarellen van de schilders van de Hollandsche Teekenmaatschappij.⁸⁸

Haagse School en nationalisme in de praktijk

Het is de vraag in hoeverre de Haagse schilders ook 'Nederlandse' kunstwerken wilden maken. Ze schilderden op realistische wijze landschappen die op hen een bepaald gevoel van schoonheid overbrachten. Zo schreef Willem Maris bijvoorbeeld in een brief aan de journalist Herman Leonard Berckenhoff dat hij niet 'zoo maar' een schets kan maken, maar 'dat moet zoo toevallig eens gebeuren, als men buiten eens iets heel moois gezien heeft, en verf en kwasten grijpt om 't even weer te geven'.⁸⁹ De reden voor de Haagse schilders om veranderingen in het landschap achterwege te laten was dus vooral dat ze waren gegrepen door de schoonheid van de natuur, die in elk geval volgens sommige schilders werd bedreigd door onder meer verstedelijking.

Een goed voorbeeld van een Haagse School-schilder met weerzin tegen veranderingen in het landschap was Hendrik Willem Mesdag. Sinds zijn jeugd was hij geïntrigeerd door het Nederlandse

⁸⁴ A.C.E., 'In Memoriam', *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant*, 10 augustus 1899; Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 130-144, 220-221.

⁸⁵ Sillevis en Tabak, *Het Haagse School boek*, 25-29, 132.

⁸⁶ Etha Fles, 'Anton Mauve and the Modern Dutch school, 1838-1888', *The Magazine of art* (London-New York 1896) aldaar 71-75.

⁸⁷ Reynaerts, *Mirror of reality*, 250-252; Sillevis en Tabak, *Het Haagse School boek*, 29; Stolwijk, 14-17, 225-229, 229; Hoogervorst, *Gerard Bilders en het Geldersch Barbizon*, 3-5, 11-16.

⁸⁸ Walenberg, *De Hollandsche Teekenmaatschappij*, 22.

⁸⁹ Haags Gemeentearchief, 8001-01 Schildersbrieven - Bijzondere Collecties - OV 2 784; F. J. van den Branden, J.G. Frederiks, *Biographisch woordenboek der Noord- en Zuidnederlandsche letterkunde (1888-1891)*, 54-55.

kustlandschap en visserstaferelen. Het duinlandschap bij Scheveningen trof hem daarbij als buitengewoon mooi en authentiek. Toen bij Scheveningen veranderingen in het landschap werden aangekondigd, zoals het afbreken van de Seinpostduin en de aanleg van een binnenhaven, was Mesdag hier faliekant tegen. De Seinpostduin gaf een prachtig uitzicht over Scheveningen en de duinen en zou plaats moeten maken voor een hotel. Mesdag was zo gegrepen door het Scheveningse landschap dat hij het besloot te vereeuwigen in zijn bekende *Panorama van Scheveningen* uit 1881.⁹⁰ Ook Anton Mauve had een hekel aan het stadsleven en de moderne maatschappij en vermeed die zo veel mogelijk. In plaats daarvan schilderde hij landschappen en hij hield van de natuur. De natuur maakte hem vrolijk en voorkwam dat hij aanvallen van depressie kreeg.⁹¹

Doordat de schilderijen van de Haagse meesters desondanks niet alleen natuurlijk en realistisch maar vaak ook nationalistisch lijken te zijn, is het goed een onderscheid te maken tussen theorie en praktijk. De Haagse schilders hebben zelf niet als doel gehad nationale kunst te maken, maar de politieke en culturele context heeft wel invloed gehad op de schilders. Zo schrijft Wessel Krul in zijn artikel 'De Haagse School en het nationale landschap': 'zij gingen met hun tijd mee, en kwamen tegemoet aan de verwachtingen van hun critici en hun kopers'.⁹² Hierdoor ging de ontwikkeling van realistische landschapskunst hand in hand met de ontwikkeling van het weergeven van het nationale gevoel. De schilders hebben zich niet onttrokken aan maatschappelijke ontwikkelingen en zodoende past de Haagse School binnen het fenomeen 'het nationaal landschap' en nationale kunst.⁹³

Verder was de aandacht voor het platteland door de Haagse schilders ook een gevolg van maatschappelijke veranderingen. Stad en platteland kwamen nauwer tot elkaar in de negentiende eeuw. Door het betere openbaar vervoer konden stedelingen de stad afwisselen met het leven in buitenhuizen en het platteland was een bron van toerisme. Hiernaast bestond onder stedelingen nostalgie naar het vaak kort ervoren verlaten platteland, waardoor schilderijen van het platteland in trek waren.⁹⁴ De waarde van de schilderijen van de Haagse School in een tijd van verstedelijking wordt besproken in een krantenartikel uit 1889, dat gaat over de onthulling van een grafmonument ter ere van Anton Mauve. Een van de sprekers bij deze plechtigheid was een zekere heer Vermeulen, die vertelde dat een vriend van hem had gezegd dat men 'Bij het bezichtigen van Mauve's werk (...) onwillekeurig uit het gewoel der stad' wordt 'verplaatst naar de stille, vrije en schoone natuur'.⁹⁵ Hier komt het onderscheid tussen de stad en het platteland naar voren en enkele voordelen van de natuur ten opzichte van de stad worden genoemd.

⁹⁰ Van Dijk, Jonkman en Suijver, *Hendrik Willem Mesdag*, 38, 43-50.

⁹¹ Etha Fles, 'Anton Mauve and the Modern Dutch school', 71-75.

⁹² Krul, 'De Haagse School en het nationale landschap', 620-649, aldaar 620-623.

⁹³ Krul, 'De Haagse School en het nationale landschap', 620-649, aldaar 620-623, 629-631.

⁹⁴ Reynaerts, *Mirror of reality*, 218-222.

⁹⁵ *Dagblad van Zuidholland en 's Gravenhage*, 6 februari 1889.

Hoofdstuk 3: De receptie van de Haagse School

De Haagse School brak definitief door in de jaren zeventig van de negentiende eeuw. In de jaren daarvoor wisten enkele schilders, waaronder Jozef Israëls, weliswaar al zelfstandig roem te vergaren, maar de Haagse schilders werden pas als groep gezien in het laatste kwart van die eeuw. Van invloed voor de doorbraak was de Wereldtentoonstelling in Wenen in 1873. Deze toonde een groot aantal schilderijen van de Nederlandse schilders in één zaal. De toeschouwers en critici werden er gegrepen door de overeenkomsten in stijl en onderwerpskeuze van de Hollandse schilders. Zo werd de Haagse School voor het eerst opgemerkt in het buitenland.⁹⁶

Vanaf de jaren zestig bestond er in Nederland al een meer positieve blik op de eigen schilders, zo blijkt uit een artikel uit 1863 van Tobias van Westrheene. Van Westrheene schrijft hierin over een wedergeboorte van de Nederlandse kunst kijkende naar de schilders van de kunstenaarsvereniging *Arti et Amicitiae*. In de Hollandse School uit de zeventiende eeuw vonden deze schilders de inspiratie voor dit nieuwe leven, volgens hem.⁹⁷ In een artikel in hetzelfde tijdschrift, over de Nederlandse inzending van kunst op de wereldtentoonstelling van Londen van 1862 wordt er ook positief geschreven over enkele van de latere Haagse School-schilders, zoals Israëls en Bosboom. Maar deze schilders worden nog niet gezien als behorend tot een zelfde schildergroep. Ook een verbinding met de Hollandse School wordt in dit artikel niet gelegd en tevens is er geen sprake van enthousiasme.⁹⁸

In een ander artikel over de tentoonstelling van Nederlandse kunst in Londen in de *Kunstkronijk* van 1863 wordt een Engelse recensie van de Nederlandse kunst in vertaling overgenomen. In deze recensie wordt opgemerkt dat de Nederlandse schilders actief zijn gebleven in dezelfde genres als de schilders uit de zeventiende eeuw en worden er vergelijkingen tussen enkele Hollandse meesters uit de zeventiende eeuw en schilders uit de negentiende eeuw. Het werk ‘Schipbreukelingen’ van Israëls, dat ook zijn vroege doorbraak in het buitenland betekende, wordt bijvoorbeeld uitgelicht. Deze en andere recensies laten zien dat al in de jaren zestig een begin werd gemaakt met de vergelijking tussen de moderne Nederlandse schilders en de oude Hollandse meesters en ook het idee van de wederopstanding van de Nederlandse kunst komt er al in naar voren. Dergelijke opvattingen zullen na de wereldtentoonstelling in Wenen in 1873 met meer enthousiasme worden uitgedragen. Dan wordt in een Frans tijdschrift geschreven over ‘een kleine groep schilders die aangroeit aan de Hollandse kust’.⁹⁹ De invloedrijke criticus Jacob van Santen Kolff zou deze gedachte vier jaar later uitwerken en de naam ‘Haagsche School’ bedenken, nadat hij in 1875 al had gesproken

⁹⁶ Sillevius en Tabak, *Het Haagse School boek*, 18-21.

⁹⁷ Tobias van Westrheene, ‘De tafereelen uit de geschiedenis der ontwikkeling van het Nederlandsche volk. In de kunstzaal der Maatschappij *Arti et Amicitiae* te Amsterdam’, *Kunstkronijk* (1863).

⁹⁸ ‘De Nederlandsche kunst op de wereldtentoonstelling te Londen’, *Kunstkronijk* (1863) 55-56.

⁹⁹ ‘Een Engelsch oordeel over Nederlandsche kunst’, *Kunstkronijk* (1863); Sillevius en Tabak, *Het Haagse School boek*, 17-25; René Ménard, ‘Exposition de Vienne’, *Gazette des Beaux-Arts* VIII (1873) 203-206.

over een ‘Schevenings genre’.¹⁰⁰

Van Santen Kolff gaf zijn invloedrijke verhandeling over de Haagse School en de moderne Nederlandse landschapskunst in artikelen in het kunsttijdschrift *De Banier* in 1875 en 1877. Santen ziet Scheveningen als het decor van de Haagse School. Daar schilderen de meeste Haagse School-schilders met groot bewustzijn van de natuur. Santen gaat in zijn artikelen in op karakteristieken van de Nederlandse kunst die terugkomen bij de Haagse School-schilders. Zo ontbreekt ‘alles wat zich in de richting van de allegorie, symboliek of het kerkelijke beweegt’ en ‘zoo is ’t altijd bij ons geweest’. Verder schrijft hij ‘onze meesters waren en zijn allen volbloed realisten’ om vervolgens aan te geven hoe bij de Nederlandse schilders ‘de allergewoonste alledaagsheid tot sfeer der ware kunst wordt verheven, zoodra zij, door een *kunstenaar* (...) wordt gezien en weergegeven’. De Nederlandse School vindt Santen op dit punt ‘ongeevenaard’.¹⁰¹

Santen Kolff geeft verder aan dat het belangrijk is dat de realistische schilder iets vertelt met zijn kunstwerk en zich niet beperkt tot het precies weergeven van het onbeduidende. Hierom heeft hij kritiek op de banale onderwerpen van veel schilderijen van zeventiende-eeuwse Hollandse schilders. Bij de Haagse School bekritiseerde Santen ook onbeduidende onderwerpen in de kunst, maar bij de grootste Haagse School-schilders zag hij het idee van de in een kunstwerk uitgebeelde sensatie van schoonheid terugkomen, waardoor hun kunstwerken toch belangrijk genoeg zijn om te bekijken. Enkele Haagse School-schilders (en ook Jan Steen) kunnen op grote waardering rekenen door hun veelzijdige onderwerpen voor hun schilderijen.¹⁰² Zijn artikelen in *De Banier* zijn het begin van steeds meer positieve recensies van de moderne Nederlandse schilders in Nederland.¹⁰³

Kunstrecensent François Pieter ter Meulen geeft een jaar voor het baanbrekende artikel van Van Santen Kolff nog een oude visie op de Nederlandse schilderkunst in een artikel in *De Gids* van 1874. In dit artikel schrijft Ter Meulen dat het belangrijker is dat een schilder zijn eigen gevoel of ideaal in het kunstwerk brengt, in plaats van een ideaal of verhaal uit te beelden dat niet van hemzelf is. De Hollandse meesters ziet hij als voorbeeld voor zijn opvatting, want die schilders staan volgens hem namelijk ver verheven boven de hedendaagse schilders.¹⁰⁴ Deze negatieve bestempeling van de moderne Nederlandse schilders, zou in de loop van de jaren zeventig en tachtig steeds minder gebruikelijk worden. Zo velden bijvoorbeeld enkele recensenten behorend tot de Tachtigers eind jaren tachtig een positief oordeel over de Haagse School, die ze zagen als een vernieuwende en realistische beweging. Zo prees Jan Veth onder het pseudoniem J. Staphorst in een artikel uit *De Nieuwe Gids* van

¹⁰⁰ Jacob van Santen Kolff, ‘Over de nieuwe richting in onze schilderkunst, naar aanleiding der jongste tentoonstelling te Amsterdam’, *De Banier*. Jaargang 3, deel 1 (1877) 222-253, 349-399; Santen Kolff, ‘Een blik in de Hollandsche schilderschool onzer dagen’, *De Banier*. Jaargang 1, deel 2 (1875) 258-276, 306-337.

¹⁰¹ Van Santen Kolff, ‘Een blik in de Hollandsche schilderschool onzer dagen’, 258-276, 306-337; Santen Kolff, ‘Over de nieuwe richting in onze schilderkunst’, 222-253, 349-399.

¹⁰² Van Santen Kolff, ‘Een blik in de Hollandsche schilderschool onzer dagen’, 258-276, 306-337.

¹⁰³ Van Dijk, Jonkman en Suijver, *Hendrik Willem Mesdag*, 40-43.

¹⁰⁴ François ter Meulen, ‘De maatstaf der kunst’, *De Gids* (1874).

1887 de onafhankelijkheid en het eigenzinnige van Matthijs Maris.¹⁰⁵ Hij schrijft dat ‘deze geniale Nederlander toen reeds aan een eigen genre van kunst (deed), dat bestemd was door slechts zeer weinigen begrepen te worden’.¹⁰⁶ In *De Nieuwe Gids* van 1888 schrijft Jan Veth over Mauve: ‘de formule der toen jonge Hollandsche stemmingskunst, die, thans tot volle kracht gekomen in Mauve een harer groote figuren verloren heeft. Hij was een verstandig dreamer, een soort van zeer-weinig-mystiesch-gezinde, zeer Hollandsche Arcadiër’.¹⁰⁷ Hier wordt Mauve een ‘Hollandsche’ landschapsschilder genoemd en een van de schilders die bijdroeg aan de wederopstanding van de Hollandse kunst in de tweede helft van de negentiende eeuw. Deze nadruk op het ‘Hollandse’ van de Haagse School keerde in de buitenlandse receptie ook veelvuldig terug, als een manier om de Haagse School zowel in de grotere School te plaatsen van de Hollandse School en om de Haagse School neer te kunnen zetten als erfgenamen van de oude Hollandse meesters.

Groot-Brittannië

In een brief die Mesdag schreef aan de schilder David Bles staat te lezen, dat de nieuwe Londense kunstgalerij ‘Grosvenor Gallery’ Hollandse kunst wil tentoonstellen en om die reden contact heeft gelegd met de schilders van de Haagse School, in elk geval met Mesdag.¹⁰⁸ Hierop vraagt Mesdag aan David Bles in de brief of hij ‘mooie Hollandsche tekeningen’ wil inzenden.¹⁰⁹ Mesdag geeft hier duidelijk aan wat men in het buitenland waardeerde aan de Haagse School: het ‘Hollandse’ van de kunst. Dit wordt ook ondersteund door verschillende andere bronnen

In een opstel over Mesdag door Eleanore d’Esterre Keeling in het Britse tijdschrift *The Leisure Hour*, dat is samengevat weergegeven in *Het Bataviaasch Nieuwsblad* van 21 juni 1895, wordt gesproken over ‘Hollandsche doeken’.¹¹⁰ De schrijfster ziet in de kunst van Mesdag en Mauve een voortzetting van de kunst uit de Gouden Eeuw: ‘Hollandsche doeken van den tegenwoordigen tijd doen denken, dat Rembrandt en Gerard Dou nog aan het werk zijn’. Zo wordt de Haagse School in dit artikel gezien als een voortzetting van de Hollandse School. In het landschap bij Scheveningen vond ze de schilderijen van Mesdag terug.¹¹¹ Dit laatste punt doet denken aan het eerdergenoemde werk *Les maîtres d’Autrefois* van Fromentin, waarin staat beschreven hoe de schilderijen van de Hollandse School zichtbaar zouden zijn in het landschap bij Scheveningen. Volgens Fromentin was Scheveningen namelijk onveranderd door de moderne tijd, waardoor de oude meesters er als het ware

¹⁰⁵ ‘Jan Veth’, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/80823>, laatst gewijzigd 15-10-2018, laatst geraadpleegd 26-11-2021.

¹⁰⁶ Jan Veth (onder pseud. J. Staphorst), *De Nieuwe Gids*. Jaargang 2. Deel 1 (1887) 461-463.

¹⁰⁷ Jan Veth (onder pseud. van J. Staphorst), *De Nieuwe Gids*, Jaargang 3. Deel 2 (1888) 1-3.

¹⁰⁸ ‘David Bles’, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=david+bles&start=0>, laatst gewijzigd 30-9-2019, laatst geraadpleegd 20-12-2021.

¹⁰⁹ Schildersbrief uit het Haags Gemeentearchief, 8001-01 Schildersbrieven - Bijzondere Collecties - OV 2, 815, 27.

¹¹⁰ ‘The Leisure Hour’, <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupid?key=olbp63893>, laatst geraadpleegd 26-11-2021.

¹¹¹ ‘H. W. Mesdag’, *Bataviaasch Nieuwsblad*, 21 juni 1895.

nog aan het schilderen hadden kunnen zijn.¹¹²

In een artikel over de hierboven genoemde Grosvenor Gallery in het Engelse tijdschrift *Graphic* van 10 januari 1880 worden de schilderijen van de Haagse School gezien als het hoogtepunt van de tentoonstelling. Verder wordt er gewezen op de unieke nationale kwaliteit van de Haagse School: ‘Essentially national in character, the modern school of Dutch landscape is distinct from that of any other country’. Ook zijn de schilders waarheidsgetrouw: ‘these Dutchmen aim chiefly at general and comprehensive truth’. De Nederlandse schilders moeten bovendien niet worden verward met de ‘clique’ van Franse schilders ‘impressionists as they are called – who hide their ignorance (...) and suppress all the details they are unable to draw’.¹¹³ Ook de hedendaagse Engelse schilders zijn volgens de auteur niet in staat algemene waarheden in hun kunstwerken te laten zien op een wijze zoals de Nederlanders dat wel kunnen.¹¹⁴

In een stukje in de Schotse *Evening Telegraph* van 1909 worden vergelijkingen getrokken tussen de oude Hollandse meesters en de nieuwe en ook tussen het oude Holland en de tegenwoordige tijd: ‘The village feasts and the Kermesses in Holland have been painted by Teniers and Jan Steen, and are still as lively, nor have the peasants changed their clothes’, zo schrijft de krant. De auteur ziet echter minder vaak vrolijke kostuums en dit keert terug in de schilderijen van Jozef Israëls waarin ‘the gaiety of the old Dutch masters is replaced by a quiet domesticity’.¹¹⁵

In de *London Evening Standard* van 19 april 1900 wordt Jozef Israëls als volgt omschreven: ‘Josef Israels is the greatest of modern Dutch Masters – a painter who understands the characteristics of the natives of Holland in all the poetry and pathos of their simple life of toil’.¹¹⁶ Zo wordt Israëls hier een moderne Hollandse meester genoemd, waarbij de link tussen de oude Hollandse meesters en de nieuwe duidelijk is. Verder kent Israëls het nationaal karakter van de Hollanders en kan Nederland zo waarheidsgetrouw afbeelden. Hiermee is ook het nationale karakter van de Nederlandse kunst, waar in het buitenland vaak op in wordt gegaan, kort benoemd.

Ook in twee andere artikelen wordt Israëls uitgelicht als de grootste hedendaagse Nederlandse schilder. In de *Liverpool Mercury* van 13 november 1882 wordt Israëls vergeleken met Rembrandt en ook enkele karakteristieken van de Hollandse School komen voorbij (waaronder eerlijkheid): ‘Out of this simple subject, the artist, by the truthful air of character imparted to the figures, and also by his subtle and Rembrandtesque treatment of light and shade, has made a powerful picture’.¹¹⁷ In het artikel ‘A Dutch Painter’ in het Schotse nieuwsblad *Edinburgh Evening News* van 29 oktober 1894 wordt duidelijk dat Jozef Israëls in Groot-Brittannië werd gezien als belangrijkste schilder van de Haagse School. Die schildergroep wordt als volgt geïntroduceerd: ‘The little group of Dutch artists, whose

¹¹² Eugène Fromentin, *De laatste grote schilderschool (Maitres d'Autrefois)* (1877) 1-10.

¹¹³ ‘The Grosvenor Gallery’, *Graphic*, 10 januari 1880.

¹¹⁴ ‘The Grosvenor Gallery’, *Graphic*, 10 januari 1880.

¹¹⁵ ‘Literary Extracts’, *Evening Telegraph*, 6 juli 1909.

¹¹⁶ *London Evening Standard*, 19 april 1900.

¹¹⁷ *Liverpool Mercury*, 13 november 1882.

names are closely associated with Josef Israels, and who show a curious variation from the Dutch masters'.¹¹⁸ In beide artikelen is de verbinding tussen de Hollandse School en de Haagse School dus opnieuw aanwezig.

In een editie van *The Magazine of Art* uit 1896 is een artikel opgenomen van de Nederlandse schilderes en kunstcritica Etha Fles genaamd 'Anton Mauve and the modern Dutch School, 1838-1888'. Fles woonde enige jaren in een huis naast dat van Mauve in Laren en was goed met hem bevriend.¹¹⁹ In het artikel komen enkele van de bovenstaande punten opnieuw voorbij. De Hollandse School heeft volgens haar de fundering gelegd voor de 'modern school'. Hierna benoemt ze de vermeende karaktertrekken van de Hollandse School die volgens haar zijn overgenomen door de Haagse School, zoals 'the love of freedom' en waarheidsgetrouwheid. Hiernaast noemt ze ook kort een verschil tussen de Haagse School en de Hollandse meesters: 'The purely objective treatment of the old Dutch School, and its solid realism, are now blended with a personal interpretation of life and nature'. Ze benadrukt hierna echter dat de schilders een 'family likeness' hebben en tot hetzelfde land behoren.¹²⁰

In Groot-Brittannië was men kortom enthousiast over de Haagse School en de gedachte dat de Britten deze school zelf ontdekt hadden, maakte het wellicht, in deze tijd van groeiend nationalisme, makkelijker voor de Britse kunstcritici om zich lovend uit te spreken over de Nederlandse kunst.¹²¹ Zo schreef Etha Fles in het bovenstaande artikel over Anton Mauve: 'it is to the credit of England that she has taught Holland the worth of her greatest painters'.¹²² Volgens een Schotse auteur was men er in Schotland overigens nog eerder bij dan de Engelsen. Zo schrijft de *Edinburgh Evening News* van 29 oktober 1894: 'The little group of Dutch artists (...) was already familiar in Scotland (and especially in Edinburgh) before its fame was secure in London'.¹²³

Engelse schrijvers schreven hiernaast lovend en verzoenend over Nederland zelf en waren geïnteresseerd door de Nederlandse geschiedenis. Zo schrijft de auteur van het artikel 'Dutch Pictures' uit 1881 'who has not heard of Leyden?', waarna hij ingaat op de geschiedenis van deze stad. Verder noemt hij Leiden 'a genuine bit of old Holland' en raad hij iedere reiziger aan vanuit Den Haag vooral ook Leiden te bezoeken. Nederland komt in dit artikel en anderen naar voren als een land dat op de belangstelling van Engelsen kan rekenen in de negentiende eeuw.¹²⁴ Voor velen was een schilderij met een Nederlands landschap, het dichtste bij dat ze konden komen bij Nederland. In Amerikaanse

¹¹⁸ 'A Dutch Painter', *Edinburgh Evening News*, 29 oktober 1894.

¹¹⁹ 'Etha Fles', <https://rkd.nl/nl/explore/artists/28278>, laatst geraadpleegd 13-11-2021, laatst gewijzigd 16-08-2021; 'Leven voor de kunst. Etha Fles, een portret', <https://www.matrijs.com/Leven-voor-de-kunst.-Etha-Fles-een-portret.html>, laatst geraadpleegd 13-11-2021.

¹²⁰ Etha Fles, 'Anton Mauve and the Modern Dutch school, 1838-1888', *The Magazine of Art* (London-New York 1896) aldaar 71-75.

¹²¹ Sillevius en Tabak, *Het Haagse School boek*, 17-25.

¹²² Etha Fles, 'Anton Mauve and the Modern Dutch school'.

¹²³ 'A Dutch Painter', *Edinburgh Evening News*, 29 oktober 1894.

¹²⁴ 'OUR THREE DAYS' EXCURSION TO HOLLAND', *The Ipswich Journal*, 17 september 1881; 'DUTCH PICTURES: By a Rambling Philosopher', *Leeds Mercury*, 15 oktober 1881.

artikelen die hieronder zullen worden onderzocht, komt de fascinatie met Nederland nog sterker naar voren.

De Verenigde Staten

Als introductie voor de receptie van de Haagse School in Amerika kan worden gekeken naar hoe in verschillende Nederlandse kranten werd bericht over een tentoonstelling van ‘Hollandsche schilderijen’ op de werelddtentoonstelling in Chicago van 1893. Daar waren drie zalen beschikbaar gesteld voor werken van vooral Haagse School-schilders. Ook zouden er lezingen over ‘Hollandsche kunst’ worden gegeven.¹²⁵ Over het vervoer van de schilderijen naar de Verenigde Staten werd in verschillende kranten bericht, wat de bijzonderheid ervan aangeeft. Het is niet verrassend dat Mesdag de directeur van Pulchri Studio was ten tijde van deze tentoonstelling, want hij heeft zich ingezet voor het bekendmaken van de Haagse School in het buitenland.¹²⁶ De hier genoemde tentoonstelling en de lezingen wijzen op interesse vanuit de Verenigde Staten voor Nederlandse kunst, waaronder kunst van de Haagse School. In de volgende artikelen zal deze interesse naar voren komen.

In een artikel in *The Wichita Daily Eagle* van 1893 komt interesse in Nederlandse kunst en de Haagse School naar voren. In het artikel over de tentoonstelling in Chicago worden de namen van enkele Haagse School-schilders genoemd als behorend tot de ‘Dutch school’. Deze school is populair in Amerika en andere delen van de wereld zo schrijft de auteur: ‘It is the charm of an original style that wins us to the Dutch school’. ‘To the Dutch there is nothing so permanently interesting as themselves, and rendered so truthfully, so fascinatingly, they became of interest to the world’. Hierna worden enkele gemene delers in de Nederlandse kunst langsgegaan, zoals terugkerende landschappen en het ontbreken van sensatie.¹²⁷

In het ‘illustrated supplement’ van de krant de *New York Tribune* van 10 augustus 1902, wordt een link gelegd tussen de Haagse School en de Hollandse School: ‘In no other country in Europe have so many artists of the present day followed a definite tradition with such unanimity or with such success’. Met ‘tradition’ wordt bedoeld op de Hollandse School. Deze traditie werd gevolgd door enkele Haagse School-schilders, waarbij Mauve als een betere schilder wordt beoordeeld dan Mesdag. Hij had namelijk poëzie in zijn kunstwerken en Mesdag niet.¹²⁸

Ook in een artikel in *The Indianapolis journal* wordt lovend geschreven over een Haagse School schilder, wederom Mauve, die hier een ‘great modern Dutch master’ wordt genoemd. In de recensie van Mauve komen vervolgens enkele karaktertrekken langs die horen bij de Nederlandse schilderkunst in het algemeen zoals eerlijk en integer. Verder wordt hij ‘artist-poet’ genoemd,

¹²⁵ ‘Pulchri’, *Haagsche Courant*, 18 februari 1893; *Arnhemsche Courant*, 7 april 1893; *Haagsche Courant*, 24 januari 1893.

¹²⁶ Van Dijk, Jonkman en Suijver, *Hendrik Willem Mesdag*, 93-95.

¹²⁷ ‘Dutch pictures at Chicago’, *The Wichita Daily Eagle*, 19 oktober 1893.

¹²⁸ ‘Mesdag: A gifted member of the modern Dutch School’, *New York Tribune*, 10 augustus 1902.

waarmee opnieuw naar de poëzie in zijn werk wordt verwezen.¹²⁹

De populariteit van de Haagse School en in het bijzonder Anton Mauve komt ook naar voren in beschrijvingen van kunstveilingen. Op een veiling beschreven in een artikel in *The Sun* van 18 januari 1917 brengen werken van Nederlandse kunstenaars het meeste op. Het gaat in dit geval om werken van Laurence Alma-Tadema en Jacob Maris, die werden verkocht voor respectievelijk 19.000 en 17.000 dollar. Zij overklasten hiermee Anton Mauve en Jozef Israëls, van wie ook werken werden verkocht op de veiling. In het verslag van de veiling staat nog vermeld dat een grote groep schilderijen van Monet werden verkocht voor aanzienlijke bedragen en dat dit betekent dat ‘the appreciation of the school of impressionism is now general’. Alsnog werd er gelachen om een werk van Monet genaamd ‘Lily Pond’, omdat enkele toeschouwers dachten dat het werk op zijn kop hing. Het geeft wel aan dat het lang heeft geduurd voordat de schilders van het impressionisme populair werden bij kunsthandelaren en dat de Haagse School dus lange tijd weinig concurrentie heeft gehad van deze schilders.¹³⁰

In een drietal andere artikelen waarin wordt geschreven over veilingen brengen schilderijen van Mauve alle keren het meeste geld op. Ook schilderijen van Israëls en Jacob Maris worden op de veilingen voor veel geld verkocht.¹³¹ In de *New-York tribune* van 28 april 1906 wordt bijvoorbeeld een kunstveiling beschreven waar een werk van Anton Mauve het hoogste bedrag opbrengt, namelijk 40.000 dollar voor ‘The Return of the Flock’. Ook het een na duurste schilderij daarna is van zijn hand en werd verkocht voor 28.100 dollar. Het derde schilderij is van Jozef Israëls.¹³² Je kan dus gerust stellen dat Nederlandse schilders populair waren op Amerikaanse veilingen begin twintigste eeuw.

In een brief van de Haagse School-schilder Bernard Blommers uit 27 april 1905 aan de schilderes en kunstkritica Grada Hermina Marius wordt geschreven over de Amerikaanse acteur Joseph Jefferson.¹³³ Jefferson was een liefhebber van Hollandse kunst getuige zijn verzameling van schilderijen van onder meer Anton Mauve en Rembrandt. Bovendien had Jefferson een model van een Hollandse molen in zijn tuin en wilde hij naar Nederland afreizen om Jozef Israëls te ontmoeten.¹³⁴

Het gegeven dat kunstliefhebbers als Jefferson, Fromentin en d’Estelle Keeling Nederland wilden bezoeken, had onder meer te maken met de magie van realistische kunst. In tegenstelling tot andere kunststijlen, was realistische kunst ook in het echt te zien. Als gevolg hiervan werd reizen naar Nederland met de primaire reden om kunstwerken in het landschap te ontdekken, populair. In een recensie in het tijdschrift *New York Tribune* van 18 november 1900 wordt stilgestaan bij het realistische karakter van de Nederlandse kunst. De auteur schrijft dat de schilderijen zichtbaar zijn in

¹²⁹ ‘Pictures with simple names’, *The Indianapolis Journal*, 12 december 1894.

¹³⁰ ‘15.900 paid for picture by Monet’, *The Sun*, 18 januari 1917.

¹³¹ ‘Happenings of the week in Missouri’, *The Taney County republican*, 25 januari 1917; ‘The Waggaman Sale’, *The Evening Star*, Deel 1, 28 januari 1905.

¹³² ‘Jefferson Art Sale’, *New York Tribune*, 28 april 1906.

¹³³ ‘Grada Hermina Marius’, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/89072>, laatst gewijzigd 1-11-2021, laatst geraadpleegd 20-12-2021.

¹³⁴ B.J. Blommers aan G.H. Marius, 8001-01, Overige verzamelingen 2 – Schildersbrieven, i151, 27 april 1905.

het Nederlandse landschap en andersom. 'It is (...) Holland, you see in the art of Holland'. Als Nederlandse realistische kunst in het buitenland wordt gewaardeerd, moet dat betekenen dat het Nederlandse landschap of Nederland in het algemeen te boek staat als mooi of pittoresk. Dit is ook het geval, zo schrijft de auteur: 'You get the atmosphere of the country and you get its color; you get, above all, the charm that sets it apart from all the other countries of Europe' en 'It is to see the country in all its freshness and quiet beauty'.¹³⁵

In twee artikelen in de Amerikaanse tijdschriften *The San Francisco Call* en *The Jewish South* worden ten slotte op vergelijkbare wijze lovende biografieën geschetst van Jozef Israëls. In beide artikelen wordt ingezoomd op zijn huis en zijn manier van leven, om duidelijk te maken dat het een hele normale Nederlandse man was. Zo leeft hij in een heel gewoon huis, aan een typisch Nederlandse straat en begint hij zijn dag met een wandeling. Verder wordt ingegaan op de armoede die hij heeft meegemaakt. Een mogelijke reden voor de auteurs om aandacht te besteden aan zijn leven is, dat Israëls zo kan gelden als voorbeeld van het ideaal van de Amerikaanse droom: van armoede naar beroemdheid of rijkdom. Door in te gaan op zijn gewone dagritme en woonhuis, in plaats van op zijn kunstwerken, wordt tevens een nieuwe manier gevonden om hem als typisch Nederlandse schilder te betitelen.¹³⁶

In *The San Francisco Call* wordt verder geschreven dat de Nederlandse kunst in de tweede helft van de negentiende eeuw 'a kind of Dutch Renaissance' doormaakte en Israëls wordt gezien als pionier, oftewel voorloper, in deze renaissance. De herkomst van deze wedergeboorte ligt volgens de auteur in de School van Barbizon.¹³⁷ In *The Jewish South* wordt Israëls de beste levende schilder van het moment genoemd en net als Rembrandt zou hij inspiratie hebben gehaald uit de Joodse cultuur van Amsterdam.¹³⁸ In beide artikelen wordt Israëls bovendien vergeleken met de Franse schilder Millet.

Opvallend is dat de naam 'Haagsche school', toch al in 1877 door Jacob van Santen Kolff geïntroduceerd, niet terugkomt in Engelstalige tijdschriften.¹³⁹ Daar spreekt men over 'the Modern Dutch School(s)' waaruit blijkt dat de Haagse School tot dezelfde groep werd gezien als de Hollandse School. Voor het succes van de Haagse School op de kunsthandel heeft waarschijnlijk meegespeeld dat schilderijen van de Hollandse School en de School van Barbizon minder voorradig waren dan werken van de Haagse School, waardoor de Haagse School voor een groter publiek beschikbaar was.¹⁴⁰ De Haagse School en de Hollandse School waren verder populair omdat zij vooral het platteland en een pre-industriële manier van leven afbeeldde. In de VS en Groot-Brittannië waren industrialisering en grootschalige landbouw eind negentiende eeuw reeds zeer vergevorderd, waardoor

¹³⁵ 'Dutch painting: Sketches of some of the modern artists', *New York Tribune*, 18 november 1900.

¹³⁶ 'Josef Israels.', *The Jewish South*, 19 januari 1894; Van Dyck Brown, 'The Greatest of the Modern Dutch Painters', *The San Francisco Call*, 27 september 1896.

¹³⁷ Van Dyck Brown, 'The Greatest of the Modern Dutch Painters'.

¹³⁸ 'Josef Israels.'.

¹³⁹ Van Santen Kolff, 'Over de nieuwe richting in onze schilderkunst', 222-253 en 349-399, aldaar 223.

¹⁴⁰ Sillevius en Tabak, *Het Haagse School boek*, 28-29; Jenny Reynaerts, *Mirror of reality*, 250.

ook hier nostalgie naar het oude platteland ontstond. Tevens bracht de industrie in beide landen veel miljonairs voort die zo geld en interesse hadden in de Hollandse landschapskunst.¹⁴¹

Voor de interesse in de Verenigde Staten in de Haagse School bestond er ten slotte nog een belangrijke reden. In het laatste kwart van de negentiende eeuw waren veel Amerikanen in de ban geraakt van Nederland. Men sprak zelfs van ‘Holland Mania’. Waar Nederlanders eerst, mede als gevolg van Britse propaganda, bekend stonden als een lui en gierig volk, werden zij nu gezien als dapper en eerlijk en misschien wel belangrijker, als grondleggers van de Verenigde Staten. Vooral in 1876, wanneer het honderdjarig bestaan van de Verenigde Staten gevierd wordt, wordt Nederland door veel Amerikanen omarmd als een voorbeeldig land, waarmee de VS een hechte, historische band hebben. Nederlandse volksverhalen worden in Amerika uitgegeven en allerlei clichés over Nederland worden dan in korte tijd erg populair.¹⁴² Ook werd er in Amerika, als gevolg van abolitionisme en emancipatie van minderheden, meer nadrukkelijk gezocht naar een historische en culturele legitimering van de Amerikaanse cultuur. Zo kwamen veel conservatieve Amerikanen uit bij de Nederlandse *settlers*. Nederland ging staan voor goede conservatieve waarden, zoals het protestantse geloof en democratie. Als gevolg werden, net als door Jefferson, Nederlandse symbolen, zoals klompen en molens aangeschaft. Ook bezochten veel Amerikanen Nederland. Er ontstond zelfs een kleine Amerikaanse schilderskolonie in Nederland waar geïdealiseerde schilderijen van Nederlanders in klederdracht werden gemaakt.¹⁴³

Frankrijk

Anders dan in de Angelsaksische wereld, was men in Frankrijk minder gecharmeerd van de Haagse School. Daar schreef men liever over de oude Hollandse meesters als voorbereiders van de School van Barbizon. Zo laat onder meer een tentoonstellingscatalogus uit 1921 geschreven door museumdirecteur en kunsthistoricus Léonce Bénédict zien, dat vooral de (oude) Hollandse School populair was in Frankrijk.¹⁴⁴ In het voorwoord van dit boek genaamd *Exposition hollandaise: Tableaux, aquarelles et dessins anciens et modernes* schrijft Bénédict in lovende bewoordingen over de Hollandse meesters. Zo spreekt hij over ‘le culte que nous avons voué de longue date à leurs artistes’. Hij noemt Thoré en Fromentin als belangrijke invloed in de bekendheid van de Hollandse School in Frankrijk. Verder ziet hij de schilders als de inspiratie voor de vernieuwingen in de Franse kunst in de negentiende eeuw: ‘ces grands inspireurs, honneur de nos musées, qui ont fécondé et

¹⁴¹ Van Dijk, Jonkman en Suijver, *Hendrik Willem Mesdag*, 93-95.

¹⁴² Lotte van der Linden, ‘HOLLAND MANIA: DE AMERIKAANSE VOORLIEFDE VOOR “HOLLANDSE” CLICHÉS’, <https://isgiedenis.nl/nieuws/holland-mania-de-amerikaanse-voorliefde-voor-hollandse-cliches>, laatst geraadpleegd 23-11-2021.

¹⁴³ Reynaerts, *Mirror of reality*, 256.

¹⁴⁴ Théophile Thoré-Bürger, *Amsterdam et la Haye. Études sur l'école hollandaise* (Brussel-Parijs 1858); Eugène Fromentin, *De laatste groote schilderschool : Critische kunstbeschouwing van onze oude Hollandsche meesters (Les maîtres d'Autrefois)*, 104-105; Mathilde Arnoux, ‘BÉNÉDITE, Léonce’, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/benedite-leonce.html>, laatst gewijzigd 5 februari 2019, laatst geraadpleegd 21-12-2021.

renouvelé notre École?'. Voor deze lof voor de Hollandse School vanuit Frankrijk - zelfs nog in 1921 - valt wellicht een zelfde reden te geven als voor het enthousiasme van de Britse pers voor de Haagse School: het waren Franse auteurs die de Hollandse School in de jaren zestig en zeventig van de negentiende eeuw op de kaart zetten. Het was kortom een Franse prestatie dat de Hollandse School niet alleen in Frankrijk maar ook in de rest van de wereld geliefd was geworden. Zo schrijft Bénédicté bijvoorbeeld over Rembrandt 'ce visionnaire miraculeux (...) n'a jamais été mieux comprise que chez nous et de notre temps'. Oftewel, in Frankrijk in de tweede helft van de negentiende eeuw werd Rembrandt pas echt goed begrepen.¹⁴⁵

De Haagse School wordt anders dan in de Engelstalige bronnen wel 'l'école de la Haye' genoemd in plaats van de 'moderne Hollandse school'. Volgens Léonce Bénédicté is de Haagse School minder bekend in Frankrijk, maar over enkele schilders van die school is hij wel complimenteuz. Hij ziet in de schilderijen van Haagse School-schilders zowel de invloed van hedendaagse Franse schilders als de oude Hollandse meesters. Ook hij begint zijn verhandeling over de schilders van de Haagse School met Jozef Israëls, die hij net als de Engelstalige schrijvers in verband brengt met 'notre Millet' en met Rembrandt. Deze vergelijkingen met de grootste Franse landschapsschilder en de grootste Hollandse meester gelden als onderbouwing voor het genie van Israëls. Millet en andere Franse 'sociaal-romantische' schilders van de 'School van 1830' (oftewel de School van Barbizon, die actief was tussen 1830 en 1870) werden pas algemeen gewaardeerd in de jaren zeventig in Frankrijk.¹⁴⁶ Israëls gold als Nederlands bekendste sociaal-romantische schilder, die zo schilderde in navolging van Millet. Jongkind en Van Gogh behandelt hij vervolgens apart, want zij hebben een belangrijk deel gehad aan de evolutie van de moderne Franse schilderkunst. Bénédicté zegt er in het geval van deze schilders nadrukkelijk bij dat zij 'hollandais de naissance' waren, om te verduidelijken dat de twee schilders weliswaar Nederlands zijn door geboorte, maar ook kunnen worden gezien als halve Fransmannen. Dit geeft wel aan dat de Franse kunstcritici meer waardering hadden voor schilders die in Frankrijk geboren waren of verbleven hadden.¹⁴⁷

In Franse artikelen en boeken komt het onderscheid tussen de grote waardering voor de Hollandse School en de mindere waardering van de Haagse School nadrukkelijk terug. Een onderscheid dat, zoals gezegd, in Groot-Brittannië en de Verenigde Staten niet werd gemaakt. Zo wordt in de catalogus *Musée Mesdag : Catalogue, des tableaux, des dessins, des eaux-fortes et des objets d'art* uit 1911 geschreven dat het Museum Mesdag vooral interessant is door de collectie werken van Franse landschapsschilders en hiernaast worden studies uit 'la période de Rembrandt' genoemd. In een artikel in het Franse tijdschrift *Journal des artistes* van 2 oktober 1898 wordt de Hollandse School uitgebreid en positief beschreven, terwijl de schilders van de Haagse School louter

¹⁴⁵ Léonce Bénédicté, *Exposition hollandaise: Tableaux, aquarelles et dessins anciens et modernes* (Den Haag 1921) Avant-Propos en Préface (geen paginanummers).

¹⁴⁶ Walther en Metzger, *Van Gogh*, 67.

¹⁴⁷ Bénédicté, L., *Exposition hollandaise*, Avant-Propos en Préface (geen paginanummers).

in neutrale bewoordingen worden geïntroduceerd.¹⁴⁸

Ook in een artikel in hetzelfde *Journal des artistes* van twee jaar later wordt een tentoonstelling in Amsterdam met hedendaagse kunst voorafgegaan door een uitgebreide positieve behandeling van de Hollandse School. De invloed van de werken van Thoré en Fromentin is hier duidelijk merkbaar. Zo schrijft de auteur, criticus Roger Marx, over de ‘Maîtres d’Autrefois’ (de titel van het boek van Fromentin) en: ‘c’est que la nature n’a point changé, c’est que la campagne calme (...) inspirera toujours les peintres’.¹⁴⁹ Fromentin ging uitgebreid in op het Nederlandse landschap en zag daarin de belangrijkste oorzaak voor de overeenkomsten in de Nederlandse kunst. Hierna gaat Marx voor het eerst in op een van de schilders die te zien is op de tentoonstelling. Wederom is het Jozef Israëls die wordt uitgelicht en ook de benaming ‘maître’ krijgt. De auteur noemt hierna Isaac Israëls als ook een talentvolle schilder met dezelfde achternaam.¹⁵⁰

De Franse landschapsschilders hebben volgens Marx invloed uitgeoefend op de Nederlanders en Belgen. Zij hebben de oude manier van schilderen losgelaten en zijn meebewogen met de nieuwe stijl die was ‘geopend’ door Corot, Daubigny en Rousseau. Hierna is hij helder in zijn oordeel over de grootste Haagse School-schilders: ‘MM. Gabriel, Mesdag, Mauve, Maris et Bastert ne peuvent pas, sans aucun doute, être comparés à de tels maîtres, mais leurs œuvres sont intéressantes’. Marx eindigt zijn recensie met het wegzetten van de Duitse kunst. Die is volgens hem inférieur en ‘les plus médiocres’. De Fransen daarentegen hebben op de tentoonstelling in Amsterdam ‘remporté la une victoire complète’. Zo komt er in dit Franse artikel een competitief beeld naar voren van de tentoonstellingen, agitatie tussen Frankrijk en Duitsland en verder Frans patriottisme.¹⁵¹

In een artikel uit 1882 wordt uitgebreid ingegaan op Israëls, ‘le chef de l’école de son pays’. Opnieuw wordt Israëls vergeleken met Rembrandt: ‘pour le jeu du clair-obscur, pour ce je ne sais pas quel goût du mystère enveloppant qui marque sa peinture, il paraît tenir de Rembrandt’ en ook met Jan Steen. Ook wordt over hem geschreven: ‘Tout en lui est original et hollandais’ en ‘c’est un maître de Hollande’. In dit vrij vroege artikel uit 1882 wordt de toon gezet wat betreft de waardering voor Israëls in Frankrijk.¹⁵² Het Nederlandse van zijn kunst wordt hier gewaardeerd, net als in de Engelstalige pers. Zo wordt Israëls door veel Franse journalisten in verband gebracht met de Hollandse School, onder meer door hem te vergelijken met Rembrandt of hem Hollands te noemen.

Bij andere Haagse School-schilders komt deze vergelijking met de Hollandse School veel minder vaak terug. In een artikel van 15 januari 1899 door Georges Meusnier wordt Mesdag wel vergeleken met de Hollandse meesters. Zo schrijft hij over Mesdag als een waardige zoon van

¹⁴⁸ E.M., ‘Les Artistes hollandais. Anton Mauve (1838-1888)’, *Journal des artistes*, 2 oktober 1898.

¹⁴⁹ ‘Marx, Roger’, <https://www.vangoghmuseum.nl/nl/prenten/persoon/29163/marx-roger?v=1>, laatst geraadpleegd 21-12-2021.

¹⁵⁰ Roger Marx, ‘L’Exposition d’Amsterdam’, *Journal des artistes*, 31 augustus 1883.

¹⁵¹ Roger Marx, ‘L’Exposition d’Amsterdam’, *Journal des artistes*, 31 augustus 1883.

¹⁵² M. Fourcaud, ‘Revue de la Presse’, *Journal des artistes*, 13 juli 1882.

‘Ruysdaël, de Van de Velde, des Bakhuysen’.¹⁵³ Mesdag was dan ook een van de Haagse School-schilders die zijn naam wist te vestigen in Frankrijk getuige zijn gouden medaille voor het schilderij ‘Les Brisants de la Mer du Nord’ dat werd tentoongesteld op de Franse Salon.¹⁵⁴ Daarnaast was het zeegezicht populair in Frankrijk en dat was het genre waarin Mesdag schilderde.¹⁵⁵ In het artikel worden ook andere prestaties van Mesdag opgesomd, al oogt de lijst meer een curriculum vitae dan de overtuiging van de auteur. Nadat de auteur, die zichzelf G.M. noemt, wat waarschijnlijk staat voor Georges Meusnier, verschillende buitenlandse schilders heeft opgenoemd, geeft hij aan dat de Franse landschapsschool ook wat hem betreft onbetwist superieur is.¹⁵⁶

In een passage over een tentoonstelling van aquarellen aan de Boulevard des Capucines 41 door dezelfde Franse schrijver Georges Meusnier in het *Journal des artistes* van 25 oktober 1908 wordt de Haagse School gezien als een voortzetting van de Hollandse School, zoals we dat eerder hebben gezien in de Britse en Amerikaanse pers.¹⁵⁷ Naast Jozef Israëls worden ook de schilders Bernard Blommers en Pieter ter Meulen genoemd. Zo schrijft de auteur: ‘c’est sa très belle tenue et le respect profond qu’y montrent ces artistes modernes de la saine tradition des écoles de Hollande’. De auteur wijst hier op de traditie van de Hollandse School die in ere wordt gehouden door middel van de moderne Nederlandse kunst. Hierna benoemt de auteur een aantal thema’s in de Hollandse kunst, zoals de liefde voor de natuur en het zonder virtuositeit overbrengen van emoties.¹⁵⁸ Meusnier sluit met deze recensie van moderne Nederlandse kunst dus meer aan bij de recensies in de Engelstalige pers. Hij ziet wel overeenkomsten tussen de Hollandse School en de Haagse School en is ook positiever over de Haagse schilders, maar hij is in Frankrijk een van de weinigen. Een van de redenen voor de mindere recensie voor de Haagse School in Frankrijk is de nationalistische bril waardoor Fransen in deze tijd naar de kunsten keken. Ook was er in Frankrijk sprake van een bepaalde mate van dedain voor ‘noordelijke’ kunst, die volgens hen niet anders dan realistisch kon zijn.¹⁵⁹

Kortom, in Frankrijk was men over het algemeen van mening dat de Hollandse School verheven was boven de Haagse School en dat de twee scholen in kwalitatief opzicht onvergelijkbaar waren. Er was volgens de meeste Fransen geen sprake van een terugkeer naar de Hollandse School, maar van een groep Nederlandse schilders uit Den Haag die de nieuwe Franse stijl volgde. Veelzeggend is hierbij dat niet wordt gesproken over een moderne Hollandse School, maar over een Haagse School. De enige schilder die gemiddeld een positieve waardering krijgt in de kranten die hierboven zijn bekeken en ook wordt vergeleken met de Hollandse meesters, is Jozef Israëls. Hij schilderde in het juist in de jaren zestig en zeventig populair geworden sociaal-romantische

¹⁵³ Francois H. de Plancoet, ‘Exposition Mesdag’, *Journal des artistes*, 15 januari 1899.

¹⁵⁴ Sillevius en Tabak, *Het Haagse School boek*, 256.

¹⁵⁵ Van Dijk, Jonkman en Suijver, *Hendrik Willem Mesdag*, 63-65.

¹⁵⁶ G.M., ‘Le musée Mesdag à La Haye’, *Journal des artistes*, 22 april 1906.

¹⁵⁷ ‘Georges Meusnier’, <https://data.bnf.fr/fr/15436801/georges-meusnier/>, laatst geraadpleegd 16-11-2021.

¹⁵⁸ Georges Meusnier, ‘41. Boulevard des Capucines’, *Journal des artistes*, 25 oktober 1908.

¹⁵⁹ Van Dijk, Jonkman en Suijver, *Hendrik Willem Mesdag*, 63-69.

schildergenre. Ook al was Mesdag succesvol op de Franse Salon, in de onderzochte krantenartikelen komt een ambivalent beeld naar voren, wat betreft de recensie van zijn werk.¹⁶⁰ Volgens de Fransen is de Franse landschapsschool daarentegen wel te vergelijken met de Hollandse School en moet die school worden gezien als opvolger van de Hollandse School. Franse journalisten schrijven om deze reden nauwelijks over de Haagse School. De oude Hollandse School is de enige school die op waardering uit Frankrijk mag rekenen.

In de Engelstalige wereld werd niet benadrukt dat de Haagse School minder goed was dan de Hollandse School. Er werd enkel gewezen op de overeenkomsten tussen beide scholen en het Nederlandse element in de kunst. Dit betekende overigens niet dat de Amerikaanse of Engelse schrijvers de Franse invloed ontkenden. Deze werd zo nu en dan zelfs expliciet genoemd bijvoorbeeld in een lovend stuk over Israëls.¹⁶¹

Hierbij speelde mee dat er in Groot-Brittannië en de VS geen moderne landschapsscholen waren en er daardoor minder sprake was van chauvinisme. Voor de Fransen waren de Haagse School-schilders daarentegen de concurrenten van de schilders van de School van Barbizon, die pas in de laatste decennia van de negentiende eeuw populair werden in Frankrijk.

Het is overigens niet zo dat schrijvers in Amerika en Groot-Brittannië alleen waardering hadden voor de Haagse School. De Franse landschapsschool genoot evenzeer populariteit. Anders dan in Frankrijk bestond er in deze landen echter niet een keuze tussen de twee, maar waren beide schilderscholen populair. Dit blijkt onder meer uit de opbrengsten van Amerikaanse veilingen. Ook wordt in een artikel uit 1913 over kunsthandelaren in New York geschreven over de populariteit van de School van Barbizon en Engelse schilders uit de 18^e-eeuw.¹⁶² In Groot-Brittannië was de Franse landschapsschool goed vertegenwoordigd bij kunsthandelaren.¹⁶³

Zo was de Haagse School populair in binnen- en buitenland zeker tot aan de Eerste Wereldoorlog.¹⁶⁴ Enkele overeenkomsten tussen de Franse en Engelstalige bronnen is de waardering van Israëls als navolger van Rembrandt en Millet en de positieve waardering van de Hollandse School. Verder was er in alle drie de landen veel aandacht voor Nederland als een land dat een voorbeeld was als nationale staat, onder meer door de ‘nationale kunst’, het kenmerkende landschap en de burgerlijke cultuur.

¹⁶⁰ Van Dijk, Jonkman en Suijver, *Hendrik Willem Mesdag*, 63-73.

¹⁶¹ Van Dyck Brown, ‘The Greatest of the Modern Dutch Painters’, *The San Francisco Call*, 27 september 1896.

¹⁶² ‘New Art Palace of New York’, *The Times Dispatch*, 13 april 1913, 49-50.

¹⁶³ ‘Jean François Millet’, *Daily News*, 30 juli 1900.

¹⁶⁴ Jan van der Lubbe, *François Pieter ter Meulen en de Haagse School* (Bodegraven 1999) 55-61.

Conclusie

In dit onderzoek is in drie hoofdstukken geanalyseerd hoe de Haagse School succesvol wist te worden. In het eerste hoofdstuk is gekeken naar de periode voorafgaand aan het ontstaan van de Haagse School. Brede ontwikkelingen in de kunsten in Europa zijn behandeld en er is ingegaan op het kunstbeleid van de Nederlandse overheid. Verder is gekeken naar de opkomst van de kunsthandel en kunstenaarsverenigingen in Nederland. Ook werd stilgestaan bij de invloed van kunstenaarskolonies en maatschappelijke ontwikkelingen in negentiende-eeuws Nederland zijn beschreven. In het tweede hoofdstuk is gefocust op veranderingen bij de Nederlandse overheid vanaf 1870 en op de kunsthandel en particuliere initiatieven in de kunstsector in Nederland. Ook is gekeken naar de verbinding tussen nationalisme en de Haagse School. In het derde hoofdstuk is de receptie van de Haagse School in binnen- en buitenland onderzocht aan de hand van primaire bronnen.

Het onderzoek naar de receptie van de Haagse School in het buitenland geeft enkele belangrijke redenen voor het succes van de Haagse School in het buitenland en daarmee ook in Nederland. De Haagse School werd vergeleken met de Hollandse School uit de zeventiende eeuw en die laatste school was sinds het midden van de negentiende eeuw juist in populariteit gestegen. Het duurde lang voordat deze Hollandse kunst in het buitenland op waardering kon rekenen, omdat de Hollandse School vrij radicaal tegenover de klassieke school stond. De Hollandse School was hierom lange tijd verguisd maar in de tweede helft van de negentiende eeuw werd de school juist om haar realisme geprezen. Landschapschilderkunst en andere realistische kunst werden niet langer gezien als gevoelloos. Als het werk mooi was, betekende dat dat er een bepaalde sensatie van de schilder achter schuilging. Zo werden onderwerpen uit het dagelijks leven, zoals landschappen en gewone mensen, geschilderd, in plaats van bijvoorbeeld mythologische verhalen.

Redenen voor de populariteit van de Hollandse School zijn onder meer te vinden in de populariteit van de Nederlandse Republiek. Veel Fransen waren geïnteresseerd geworden in de Nederlandse Republiek in de tijd dat Frankrijk zelf een Republiek werd. In Amerika werd in de jaren zeventig van de negentiende eeuw het idee populair dat de Amerikaanse Republiek mede geïnspireerd was op de Nederlandse Republiek, vooral ten tijde van het honderdjarig bestaan van de Verenigde Staten. Hiernaast beschouwde Frankrijk zichzelf als herontdekker van de Hollandse School en waardeerde de Hollandse meesters als de voorlopers van de eigen moderne schilderscholen. In het chauvinistische Frankrijk van eind negentiende eeuw is deze nationale trots als ontdekker van de Hollandse School en de link met de moderne Franse Scholen waarschijnlijk belangrijk geweest in de waardering voor deze school. Zo wordt ook positiever geschreven over Van Gogh en Jongkind door hun tijd in Frankrijk. In Groot-Brittannië en de Verenigde Staten werd op een verzoenende manier over Nederland geschreven. In deze landen wees men vooral op de overeenkomsten tussen het Nederlandse volk en de Engelsen of Amerikanen. Zeker in Amerika won het idee, dat de Nederlandse *settlers* uit de zeventiende eeuw de belangrijkste oorsprong van het Amerikaanse volk was aan

populariteit. Zo werd gewezen op een historische band, waarbij Nederland ging staan voor de goede oude waarden, die in het moderner wordende Amerika moesten worden behouden in de tijd van emancipatie na de afschaffing van slavernij. Zo werden Nederlandse folklore en nostalgische schilderijen van Nederlanders in klederdracht populair.

Het idee van een nationale school en van nationale landschappen werd in de tweede helft van de negentiende eeuw zeer populair en de Hollandse School, waaronder de Haagse, werd gezien als een goed voorbeeld. De onderwerpen van de Haagse School waren namelijk gegrepen uit het gewone leven en de landschappen waren voor de toeschouwer herkenbaar Nederlands. Zo werden Hollandse weidelandschappen gezien als het Nederlandse nationale landschap en kon kunst dienen als manier om mensen te laten delen in een nationaal gevoel en nationaal besef te verkrijgen. De Haagse School werd in Groot-Brittannië en de Verenigde Staten veelzeggend ‘Modern Dutch School’ genoemd, in plaats van ‘The Hague School’. Verder zagen de Britten zich als ontdekkers van de Haagse School, wat waardering voor de Haagse School vergemakkelijkte in een tijd van nationalisme. In Frankrijk werd niet gewezen op de overeenkomsten tussen de Haagse en de Hollandse School en hiervoor zijn enkele redenen te bedenken.

In het al dan niet aanwezig zijn van concurrentie zijn redenen te vinden voor het succes van de Haagse School in het buitenland. In Frankrijk kon de Haagse School op minder lovende recensies rekenen, mede doordat men in Frankrijk een eigen groep landschapsschilders had die werden gezien als navolgers of opvolgers van de Hollandse School. De Hollandse School was in Frankrijk wel heel populair, wat ook blijkt uit enkele boeken over de Hollandse School die op dat moment verschenen, maar werd los gezien van de Haagse School. Er waren geen grote Engelse of Amerikaanse landschapsscholen en de Franse landschapsschilders waren al wat ouder, waardoor in de Angelsaksische wereld positieve recensies van de Haagse School overal te vinden waren. Ten tijde van de Haagse School was er weliswaar de opkomst van het impressionisme, maar deze stroming had lang de tijd nodig om door te breken op de kunstmarkt van Amerika, zo bleek uit de resultaten op Amerikaanse veilingen. De Haagse School was vernieuwend, maar niet zodanig dat het de wellicht wat conservatieve kopers van kunst afschrikte. Ook was de kunst van de Haagse School relatief betaalbaar en voorradig, vergeleken met de schilders van de School van Barbizon en de Hollandse School uit de zeventiende eeuw. In Nederland was er aanvankelijk nog wat reserve in de beoordeling van de Haagse School, maar nadat er vanuit het buitenland steeds meer positieve geluiden kwamen, werd men ook in Nederland enthousiaster.

Bovendien werden de afbeeldingen van het platteland gewaardeerd omdat door industrialisering en verstedelijking het platteland, ofwel verder weg was geraakt, ofwel veranderde. Er werden bijvoorbeeld wegen aangelegd en spoorlijnen die door het platteland gingen. Verder hadden veel mensen het platteland achtergelaten voor de stad. Vooral in Engeland en Amerika was daardoor veel vraag naar werken van de Haagse School. Daar was de industrialisering veel verder gevorderd dan in Nederland en groeide de economie en de kunsthandel. Deze twee landen waren hierdoor

economisch daadkrachtig en een belangrijke afzetmarkt voor de Haagse School.

Als we inzoomen op de Nederlandse overheid kunnen andere oorzaken voor het succes worden aangewezen. De Haagse School schilders hebben weinig steun gekregen van de overheid, omdat deze vond dat de schilders zelf voor hun geld moesten zorgen. Veel schilders kwamen hierdoor in geldnood en schilderden soms met tegenzin schilderijen voor de markt om geld te verdienen. Zo was de Haagse School een van de eerste schildergroepen die in opdracht van de internationale markt schilderde en dit was bepalend voor hun succes. Sommige schilders genoten wel een opleiding van de overheid, maar dit was volgens henzelf niet bevorderlijk voor de eigen individualiteit of originaliteit. In plaats daarvan leerden veel schilders in kunstenaarskolonies hun eigen stijl kennen. Daar werd geschilderd in de open lucht en was alle tijd en ruimte om te oefenen en ervaring op te doen. Verder richtten de schilders kunstenaarsverenigingen op, die dienden als sociaal vangnet.

In de tweede helft van de negentiende eeuw kwam Nederland uit een periode van economische malaise en begon de visie op kunst te veranderen. Waar het eerst werd gezien als een onafhankelijke en wellicht onbelangrijke sector, kwamen er stemmen op om meer werk te maken van de kunstvoorziening in Nederland. Vooral in de jaren zeventig nam de druk op de overheid vervolgens toe, mede door toedoen van Alberdingk Thijm en de invloedrijke bestuurder en publicist Victor de Stuers. Zo ging de overheid in de jaren zeventig overstag. Van deze verandering bij de overheid heeft de Haagse School niet direct profijt gehad, want de Haagse School was al doorgebroken voordat de overheid de eerste beleidswijzigingen aankondigde. De verandering van het kunstbeleid staat echter voor een bredere mentaliteitsverandering in Nederland waar de Haagse School waarschijnlijk wel baat bij heeft gehad.

Het nationaal bewustzijn steeg en dit ging samen met historisch besef en trots om het cultureel erfgoed. Zo ontstond wijdverspreid cultureel nationalisme in Nederland en de roep van onder af om Nederlandse kunst en monumenten beter te beschermen. Deze ontwikkeling heeft waarschijnlijk ook invloed gehad op de zienswijze op hedendaagse Nederlandse kunst. De betere bescherming van cultureel erfgoed ging namelijk hand in hand met meer aandacht voor het verkrijgen van nieuwe kunst. Verder werd vooral kunst uit de Gouden Eeuw in deze periode populair. Dit blijkt onder meer uit de lof voor Rembrandt en de oprichting van het Rijksmuseum waar de Hollandse School centraal stond. Maar deze aandacht voor de Hollandse School heeft ook in Nederland waarschijnlijk interesse in de Haagse School vergemakkelijkt, als een moderne variant met aantoonbare overeenkomsten.

Verder moet kort worden ingegaan op het promotiewerk van de schilder Hendrik Willem Mesdag. Hij heeft vanaf het begin van zijn voorzitterschap van de kunstenaarsvereniging Pulchri Studio de Haagse School bekend gemaakt, door gebruikt te maken van zijn netwerk van schilders, schrijvers, journalisten en kunsthandelaren in binnen- en buitenland en bovendien met het koningshuis. Zo werd meer werk van de Haagse School in het buitenland tentoongesteld en werd meer over de school geschreven. Ook werden onder zijn leiding optochten georganiseerd en de vereniging vestigde zich in een groter pand met een ruimere tentoonstellingszaal, wat op waardering kon rekenen

van de pers.

Ten slotte waren de Haagse School schilders ook echt een collectief en hielden hierdoor een bepaalde mate van onafhankelijkheid. Ze schilderden binnen dezelfde vereniging en hielden gemeenschappelijke tentoonstellingen. Enkele van de bekendste Haagse Schilders wisten hiernaast nog tot een grotere hoogte uit te stijgen wegens het succes van hun aquarellen.

Geraadpleegde archiefstukken

Haags Gemeentearchief, 8001-01 Schildersbrieven - Bijzondere Collecties - OV 2, i151, 27 april 1905.

Haags Gemeentearchief, 8001-01 Schildersbrieven - Bijzondere Collecties - OV 2, i784.

Haags Gemeentearchief, 8001-01 Schildersbrieven - Bijzondere Collecties - OV 2, i815, 27.

Primaire bronnen

A.C.E., 'In Memoriam', *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant*, 10 augustus 1899.

'A Dutch Painter', *Edinburgh Evening News*, 29 oktober 1894.

Arnhemsche Courant, 7 april 1893.

'Books of the Day', *London Evening Standard*, 19 april 1900.

Bénédite, L., *Exposition hollandaise: Tableaux, aquarelles et dessins anciens et modernes* (Den Haag 1921) Avant-Propos en Préface (geen paginanummers).

Dagblad van Zuidholland en 's Gravenhage, 6 februari 1889.

'De Nederlandsche kunst op de wereldtentoonstelling te Londen', *Kunstkronijk* (1863).

'Dutch painting: Sketches of some of the modern artists', *New York Tribune*, 18 november 1900.

'Dutch pictures at Chicago', *The Wichita Daily Eagle*, 19 oktober 1893.

'DUTCH PICTURES: By a Rambling Philosopher', *Leeds Mercury*, 15 oktober 1881.

'Een Engelsch oordeel over Nederlandsche kunst', *Kunstkronijk* (1863).

E.M., 'Les Artistes hollandais. Anton Mauve (1838-1888)', *Journal des artistes*, 2 oktober 1898.

F. C. Jr., 'Tentoonstelling van Fransche Kunst te 's-Gravenhage.', *Opregte Haarlemsche Courant*, 31 december 1896.

Fles, E., 'Anton Mauve and the Modern Dutch school, 1838-1888', *The Magazine of Art* (London-New York 1896).

Fourcaud, M., 'Revue de la Presse', *Journal des artistes*, 13 juli 1882.

G.M., 'Le musée Mesdag à La Haye', *Journal des artistes*, 22 april 1906.

Haagsche Courant, 6 februari 1889.

Haagsche Courant, 24 januari 1893.

'Happenings of the week in Missouri', *The Taney County republican*, 25 januari 1917.

'H. W. Mesdag', *Bataviaasch Nieuwsblad*, 21 juni 1895.

Interim, 'Verkoop W. Roelofs, in Pulchri Studio', *Het nieuws van den dag: Kleine courant*, 2 februari 1898.

'Jean François Millet', *Daily News*, 30 juli 1900.

'Jefferson Art Sale', *New York Tribune*, 28 april 1906.

'Josef Israels.', *The Jewish South*, 19 januari 1894.

'Literary Extracts', *Evening Telegraph*, 6 juli 1909.

Liverpool Mercury, 13 november 1882.

London Evening Standard, 19 april 1900.

Marx, R., 'L'Exposition d'Amsterdam', *Journal des artistes*, 31 augustus 1883.

Ménard, R., 'Exposition de Vienne', *Gazette des Beaux-Arts* VIII (1873).

'Mesdag: A gifted member of the modern Dutch School', *New York Tribune*, 10 augustus 1902.

Meulen, F. ter, 'De maatstaf der kunst', *De Gids* (1874).

Meusnier, G., '41. Boulevard des Capucines', *Journal des artistes*, 25 oktober 1908.

'New Art Palace of New York', *The Times Dispatch*, 13 april 1913.

'OUR THREE DAYS' EXCURSION TO HOLLAND', *The Ipswich Journal*, 17 september 1881.

'Pictures with simple names', *The Indianapolis Journal*, 12 december 1894.

Plancoet, F.H. de, 'Exposition Mesdag', *Journal des artistes*, 15 januari 1899.

"Pulchri Studio", *Het Vaderland*, 5 november 1898.

'Pulchri', *Haagsche Courant*, 18 februari 1893.

'The Grosvenor Gallery', *Graphic*, 10 januari 1880.

'The Waggaman Sale', *The Evening Star*, Deel 1, 28 januari 1905.

Van Dyck Brown, 'The Greatest of the Modern Dutch Painters', *The San Francisco Call*, 27 september 1896.

Van Santen Kolff, J., 'Een blik in de Hollandse Schilderschool onzer dagen' *De Banier*. Jaargang 1, deel 2 (1875) 258-276, 306-337.

Van Santen Kolff, J., 'Over de nieuwe richting in onze schilderkunst, naar aanleiding der jongste tentoonstelling te Amsterdam', *De Banier*. Jaargang 3, deel 1 (1877) 222-253, 349-399.

Veth, J., (onder pseud. J. Staphorst), *De Nieuwe Gids*. Jaargang 2. Deel 1 (1887).

Veth J., (onder pseud. J. Staphorst), *De Nieuwe Gids*, Jaargang 3. Deel 2 (1888) 1-3.

Walenberg, N., *De Hollandsche Teekenmaatschappij: Een aquarel aan de muur* (MA scriptie Kunstgeschiedenis UU, Utrecht 2011).

w. (waarschijnlijk afkorting van Tobias van Westrheene), 'De kunst en de volksvertegenwoordiging in Nederland', *Kunstkronijk* (1863).

Westrheene, T. van, 'De tafereelen uit de geschiedenis der ontwikkeling van het Nederlandsche volk. In de kunstzaal der Maatschappij Arti et Amicitiae te Amsterdam', *Kunstkronijk* (1863).

'15.900 paid for picture by Monet', *The Sun*, 18 januari 1917.

Bibliografie

- Adang, M. en Steenderen, M.S. van, 'Kunstkritiek en kunstwereld in de negentiende eeuw', *Boekmancahier* 40, 8-14.
- 'Archief Kunsthandel Goupil&Cie', (Den Haag), <https://rkd.nl/nl/explore/collections/355>, laatst geraadpleegd 20-12-2021.
- Arnoux, M., 'BÉNÉDITE, Léonce', <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/benedite-leonce.html>, laatst gewijzigd 5 februari 2019, laatst geraadpleegd 21-12-2021.
- Boekman, E., *Overheid en kunst in Nederland (1939)* (Amsterdam 1989).
- Branden, F.J. van den en Frederiks, J.G., *Biographisch woordenboek der Noord- en Zuidnederlandsche letterkunde(1888-1891)*.
- Busken-Huet, C., *Het land van Rembrandt Studiën over de Noordnederlandsche beschaving in de zeventiende eeuw* (Haarlem 1882-1884).
- 'David Bles', <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=david+bles&start=0>, laatst gewijzigd 30-9-2019, laatst geraadpleegd 20-12-2021.
- Dijk, M. van, Jonkman, M. en Suijver, R., *Hendrik Willem Mesdag: Kunstenaar, verzamelaar, entrepreneur* (Bussum 2015).
- 'Etha Fles', <https://rkd.nl/nl/explore/artists/28278>, laatst geraadpleegd 13-11-2021, laatst gewijzigd 16-08-2021.
- Fromentin, E., *Les maîtres d'autrefois: Belgique, Hollande* (Parijs 1876).
- Haakma, S.R., 'Leven voor de kunst. Etha Fles, een portret', <https://www.matrijs.com/Leven-voor-de-kunst.-Etha-Fles-een-portret.html>, laatst geraadpleegd 13-11-2021.
- Honings, R., Rutten, G. en Kalmthout, T. van, *Language, Literature and the Construction of a Dutch National Identity (1780-1830)* (Amsterdam 2018).
- Hoogervorst, J. *Gerard Bilders en het Geldersch Barbizon* (Arnhem 1998).
- H.W. Janson, *History of Art* (1990), vertaling J.F. Klijhuis
- 'Jan Veth', <https://rkd.nl/nl/explore/artists/80823>, laatst gewijzigd 15-10-2018, laatst geraadpleegd 26-11-2021.
- Kaufmann, T. DaCosta, *Toward a Geography of Art* (Chicago 2004).
- Knell, S., *National Galleries: The art of making nations* (New York 2016).
- Knolle, P., "'Het kunstkarakter onzer schildernatie". Nationale en internationale oriëntatie bij het stimuleren van de 'Hollandse School', 1750-1820', *Documentatieblad Werkgroep Achttiende Eeuw* 24:1 (1992) 121-139.
- Krul, W.E., 'Realism, Renaissance and Nationalism', in: Henk Veen en Bernard Ridderbos, *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research* (Amsterdam 2004) 252-290
- Krul, W.E., 'De Haagse School en het nationale landschap', *BMGN* 121:4 (2006) 620-649.

- ‘Léon Boussod’, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/Boussod%2C%20L%C3%A9on>, laatst gewijzigd 2-3-2011, laatst geraadpleegd 11-10-2021.
- Linden, L. van der, ‘HOLLAND MANIA: DE AMERIKAANSE VOORLIEFDE VOOR “HOLLANDSE” CLICHÉS’, <https://isgiedenis.nl/nieuws/holland-mania-de-amerikaanse-voorliefde-voor-hollandse-cliches>, laatst geraadpleegd 23-11-2021.
- Locher, J.L., *Vormgeving en structuur: over kunst en kunstbeschouwing in de negentiende en twintigste eeuw* (Amsterdam 1974).
- Lubbe, J. van der, *François Pieter ter Meulen en de Haagse School* (Bodegraven 1999).
- Malpas, J., *Realism* (Londen 1997).
- ‘Marx, Roger’, <https://www.vangoghmuseum.nl/nl/prenten/persoon/29163/marx-roger?v=1>, laatst geraadpleegd 21-12-2021.
- Montalembert, C. de, *Du Vandalisme en France : Lettre à M. Victor Hugo* (1833).
- Perry, J., *Ons fatsoen als natie: Victor de Stuers 1843-1916* (Amsterdam 2004).
- Pomarède, V., *L’ecole de Barbizon: Peindre en plein air avant l’impressionnisme* (Parijs 2002).
- Reynaerts, J., *Mirror of reality: 19th-century painting in the Netherlands* (2019).
- Röhl, B., *Realismus in der Bildenden Kunst: Europa und Nordamerika 1830 bis 2000* (Berlijn 2013).
- Rosenthal, L., *Romanticism* (New York 2012).
- Sas, N. van, ‘Nationaliteit in de schaduw van de Gouden Eeuw: Nationale cultuur en vaderlands verleden 1780-1914’, in: F. Grijzenhout en H. van Veen, *De Gouden Eeuw in perspectief: Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd* (Heerlen 1992) 161-187.
- Stolwijk, C., *Uit de schilderswereld: Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw* (Leiden 1998).
- Storm, E., ‘Art history’, in: Mishkova, D., Trencsényi, B., *European Regions and Boundaries: A Conceptual History* (New York en Oxford 2017) 372-394.
- Thoré-Bürger, T., *Musées de la Hollande: Amsterdam et la Haye. Études sur l’école hollandaise* (Brussel-Parijs 1858).
- Tibbe, L., ‘Wandalisme’: J.A. Alberdingk Thijm signaleert gaten in het maatschappelijk weefsel’, *De negentiende eeuw* 29 (2005) 73-92.
- ‘Tobias van Westrheene Wz’, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=Tobias+van+Westrheene&start=0>, laatst geraadpleegd 2-12-2021, laatst gewijzigd 18-10-2017.
- Wielenga, F., *Geschiedenis van Nederland: van de Opstand tot heden* (Amsterdam 2012).
- ‘Willem Witsen’, <https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=willem+witsen&start=0>, laatst gewijzigd 22-01-2020, laatst geraadpleegd 2-12-2021.
- Wit, T. de, *De Kunstkrone over de eigentijdse kunst* (scriptie UU Utrecht 2011-2012).

‘3.2 Goethe and Dutch Art’, <https://gersongermany2.rkdstudies.nl/3-area-river-main/32-goethe-and-dutch-art/#fn3>, laatst geraadpleegd 21-12-2021.