

Jan Hendrik Weissenbruch, *Souvenir de Haarlem*, ca. 1887. Olieverf op doek, 72 x 101 cm



GEWENTEMUSEUM DEN HAAG

Beeldende kunst Het Nederlandse landschap **‘Een doodeenvoudig hollands kijkje’**

Bewieroking van het landschap bestond niet in de negentiende eeuw. De Haagse School-kunstenaars zagen iets anders dan de tentoonstelling *Holland op z'n mooist*: ons wil doen denken. **door Joke de Wolf**

EEN HEIMELIJK genoeg: toeristen observeren die op Schiphol in de trein stappen en vervolgens een panorama van bollenvelden, molens en koeien aan hun raampje voorbij zien trekken. Verbazen ze zich over de platheid van het land, de molens, de keurige nieuwbouwhuizen? Vol-doet het beeld aan de verwachtingen?

Als de toeristen vertrouwd zijn met de landschapsschilderijen van de Gouden Eeuw, van Cuyt en Ruisdael, moet het landschap hun bekend voorkomen. Met een kunstwerk in je achterhoofd kijk je anders naar dat wat er

verbeeld is: een veld zonnebloemen doet ons denken aan de schilderijen van Van Gogh, en daardoor krijgt het uitzicht een bredere betekenis. Dat is ook de insteek van de tentoonstelling *Holland op z'n mooist*: *Op pad met de Haagse School*: een dubbeltentoonstelling in Dordrecht en het Haags Gemeentemuseum over de landschapsschilderkunst van de Haagse School. Volgens de samenstellers heeft juist die negentiende-eeuwse kunststroming onze blik op het Hollandse landschap ingrijpend beïnvloed.

In de twee musea zijn schilderijen van sap-

pige weiden te zien, grazende koeien, kreupelhout; Josef Israëls' hard werkende vissers en Mauve's paarden, de dreigende wolkenluchten van Gabriël en dat ene wolkje in het hemelse blauw van Weissenbruch. Landschappen van de Haagse School, zo betogen de samenstellers, hebben ons leren kijken naar het Hollandse landschap, en dankzij die blik willen we dat landschap nu beschermen tegen te veel moderne ingrepen. Vanwege de van overheidswege aangemoedigde samenwerking met Natuurmonumenten is er aan de tentoonstelling een uitgebreid wandel- en fietsprogramma vastgeknoopt, en zo kan de geïnteresseerde bezoeker de huidige werkelijkheid vergelijken met de schilderijen uit de tentoonstelling. Om de schilderachtigheid van de natuur nóg beter te zien.

Een benadering die vast goed verkoopt, maar ook een beetje kort door de bocht is. Want laten we het eens van de andere kant bekijken: wat zagen de kunstenaars in het landschap? Met welk idee schilderden zij de Hollandse velden, koeien en stranden, hoe keken zij naar het 'werkelijke' landschap? Welke onderdelen waren gewenst, en welke lieten ze weg? Net als de tentoonstelling begint het antwoord op die vragen in Dordrecht, de stad waar de schilder Ary Scheffer in 1795 geboren werd. Vier jaar na zijn dood in 1858 werd er een standbeeld van hem opgericht. Hij staat er nog, palet en penselen in de hand, op

het Schefferplein in het Dordtse winkelgebied. 'Overleden te Argenteuil', is de enige verwijzing naar de reden van zijn roem. Scheffer was jong naar Parijs vertrokken, hij maakte er na een moeilijke start furore met gepolijste genreschilderijen – Baudelaire bespote hem als een 'singé du sentiment' (een aap van het sentiment). Hoe onwaarschijnlijk het ook mag lijken, de aanzet naar de vaak donkere of juist uitbundige Haagse School lag in deze zoete Romantiek. De jonge Jozef Israëls (1824-1911) zag Scheffers werk in 1845 op een tentoonstelling in Den Haag en ging ook naar Parijs, en begon met het imiteren van de stijl van Scheffer. In het Dordrechts Museum hangen ze bij elkaar: Israëls heeft de in witte nachtjaponnen gehulde meisjes, zoals die van Mijmering uit 1850, vrijwel integraal overgenomen van Scheffers *Meisje in tranen aan de oever van de zee* uit 1827. Israëls zou later weliswaar een van de grondleggers van de 'realistische' Haagse School worden, maar, zo laat de tentoonstelling zien, in eerste instantie was hij vooral beïnvloed door de Romantiek.

De stap van fictieve mijmerende dames naar de arme vissers, en die van de exotische berglandschappen naar de frisse Hollandse weides,

De kunstenaars hielden de industriële revolutie angstvallig buiten hun schilderijen

werd gezet in het bos van Fontainebleau en het naastgelegen dorpje Barbizon. Théodore Rousseau was daar, zo'n zestig kilometer ten zuiden van Parijs, al in 1827 te vinden, geïnspireerd door Engelse en Duitse Romantische kunstenaars. Hij boekte met zijn 'lege' landschappen zonder achterliggend verhaal in eerste instantie weinig succes op de Franse Salons – historisch schilderij kunst bepaalde immers nog altijd de smaak – maar hij zou even later met diezelfde schilderijen uitgroeien tot Scheffers bekendste leerling. Ook Jean-François Millet zou er vanaf 1849 gaan wonen, en er bijvoorbeeld zijn beroemde *Zaaier* en andere boerentaferelen maken. Vanaf dat moment was Barbizon een kunstenaarskolonie met internationale aantrekkingskracht, waar ook de latere schilders van de Haagse School regelmatig bivakkeerden.

Op de Parijse Wereldtentoonstelling van 1855 veroorzaakte Gustave Courbet vervolgens een kleine revolutie met zijn 'Pavillon du réalisme'. *Het atelier van de schilder en Begravenis in Ornans* waren levensgrote doeken met daarop gewone mensen, eerst door Courbet zelf waargenomen, daarna in het atelier uitgewerkt. Zijn 'realisme' is voor hedendaagse begrippen nogal vergezocht: hij maakte geen één-op-éénkopie van de 'werkelijkheid', maar hij koos een perspectief en arrangeerde zijn personages naar eigen inzicht, soms zelfs met een bestaand

kunstwerk als voorbeeld. Het was het realisme dat Israëls óók wilde neerzetten. Hij dook, terug in Nederland, en in navolging van een aantal Duitse schilders, op het Scheveningse vissersleven, zonder zich overigens ook maar een beetje zorgen te maken over de leefomstandigheden van de figuranten. Hij kleepte ze aan met uit Frankrijk meegebrachte attributen, en maakte gigantische doeken met vaak nogal sentimentele scènes en titels zoals *Langs moeders graf*, *Alleen op de wereld* en *Na de storm*, stuk voor stuk in de tentoonstelling opgenomen.

Israëls vertolkt de 'sentimentele' stroming van de Haagse School, generatiegenoot Willem Roelofs koos met zijn frisse landschappen met hun knotwilgen, slootjes en koeien een andere weg. Hij was een oprechte negentiende-eeuwse natuurliefhebber: hij schreef er wetenschappelijke artikelen over; hij hield van 'de jacht op kleine diertjes' – zijn verzameling van duizenden snuitkevers droeg hij in 1881 over aan een Brussels museum – én hij schilderde landschappen bij alle jaargetijden. Mede dankzij Roelofs ontstond in Oosterbeek, op de Veluwe, een Nederlands Barbizon. Matthijs Maris, de middelste van de drie schilderende broers, maakte er in 1860 *De oorsprong (bosgezicht te Oosterbeek)*: een close-up in bruintinten van boomwortels waartussen een watertje ontspringt. Met krasen en vegen in de natte verf is het een gewaagd experiment, qua onderwerp en compositie was Maris duidelijk beïnvloed door de Franse Barbizon-kunstenaars – ook hij was er kort daarvoor op bezoek geweest. En hoewel De Oorsprong in eerste instantie de naam was van het Oosterbeekse landgoed zou je het, met speelse fantasie, ook als een subtiele voorloper van Courbets *Origine du monde* uit 1866 kunnen zien.

ANTON MAUVE, Willem Roelofs en Constant Gabriël zochten hun onderwerpen steeds dicht bij huis. Strandgezichten en boten, stoere paarden en steeds meer polderweides, molens en luchten; buiten schilderen was dankzij de tubeverf en de treinverbindingen steeds makkelijker geworden. Ook bij deze kunstenaars was het 'gevoel van de natuur' belangrijker dan de 'simpele' werkelijkheid, en de grote, serieuze uitwerkingen van hun olie- en tekensetsen maakten ze nog steeds in hun atelier, hoe graag ze ook zelf benadrukten dat ze met z'n allen in een weiland zaten te werken. Ook hún blik was selectief. Ja, als je goed kijkt zie je een stroomtrein in het *Gezicht op Haarlem* van Weissenbruch uit de late jaren veertig, en Gabriël maakte in 1880 een prachtig ijlandschap met in het midden de vaart, en rechts een aanstomende trein: *Il vient de loin* is de toepasselijke titel. Toch hielden de kunstenaars de industriële revolutie verder angstvallig buiten hun schilderijen.

In 1875 doopte criticus J.J. van Santen Kolff de groep 'De Haagse School'. Hij verdedigde ze: 'Er behoren fijner ontwikkelde gevoelsorganen toe om de stille schoonheid van een doodeenvoudig hollands kijkje te gevoelen, dan om zich te laten imponeren door een Alpennatuur.'

Zoals Courbet met zijn 'realisme' niet bedoelde dat zijn kunstwerken een realistische weergave van 'de werkelijkheid' zouden zijn, ging het ook de Haagse School-kunstenaars in de eerste plaats om de verbeelding van het gevoel dat de Hollandse weides opriepen. En dat gevoel was, hoe kon het ook anders in de eeuw waarin zowel de natiestaat als het historisch besef hoog op de culturele en politieke agenda stond, een gevoel van verlangen naar de Hollandse Gouden Eeuw. Een internationaal gevoel: al in het bos van Fontainebleau hadden de Fransen de bomen schildersnamen gegeven, en daar zat ook een 'Van Dijk' en een 'Rubens' bij. Bovendien was er een 'Belvédère de Rembrandt'. Weissenbruch zou later zeggen: 'Als ik van iemand geleerd heb de natuur te zien, dan is het van onze oude meesters. Maar het meest van de natuur zelve.' Een 'doodeenvoudig hollands kijkje' was iets wat je als Nederlandse negentiende-eeuwse schilder zag als je naar het landschap keek, dānkzij de erfenis van Ruisdael en Cuyp. Vervolgens kon je 'beter' kijken, en gaf je er je eigen, eigentijdse draai aan.

De kleine kabinetjes van het Haagse Gemeentemuseum tonen het *Nachleben* van de landschappen: hoe de beelden van de Haagse School uitgroeiden tot Hollandse clichés van klompen en molens. 'Stereotypen' in letterlijke zin: op de dubbele foto's voor de stereokijker uit 1905, van de Amerikaanse firma Underwood & Underwood, figureren boerinnen op klompen, molens en de Friese koeien. Het 'Holland'-imago vertaalde zich ook in moderne technieken. Maar had dat enkel met de Haagse School-kunst te maken? Minder poëtisch, maar wel doorslaggevend in het succes van het imago, waren toch de economische ontwikkelingen in het buitenland, in de tentoonstelling onbesproken: toen we in Nederland de 'IJzeren Eeuw' beleefden, begon rond 1870 aan de andere kant van de oceaan de 'Gilded Age'. Rijke Amerikaanse industriëlen waren verzot op de herkenbare, burgerlijke rijkdom van de Hollandse Gouden Eeuw. Zij moeten in de Haagse School-kunst dezelfde echo hebben gevoeld als de kunstenaars van de Haagse School, en zoals wij nu, en wilden er graag voor betalen.

De nu vanzelfsprekende waardering, bescherming en bewieroking van het Nederlandse cultuurlandschap – zie tv-successen als *De nieuwe wildernis* en *Nederland van boven* – bestonden eind negentiende eeuw nog niet. De schilders van de Haagse School verkochten de verbeelding van hun door de kunstgeschiedenis gekleurde visie op de Hollandse natuur, aan de horizon gloorde een grote afzetmarkt. Dat wij, na het zien van de tentoonstelling, een vleugje Weissenbruch of Roelofs zien langsflietsen vanuit de trein is in de eerste plaats te danken aan die door de Hollandse meesters gekleurde blik. ♦

Holland op z'n mooist: Op pad met de Haagse School, t/m 30 augustus. Dordrechts Museum: Sentiment en werkelijkheid, Gemeentemuseum Den Haag: Landschap en natuurbeleving