

# Boekzaal der geleerde wereld

Eveline Koolhaas-Grosfeld, *De ontdekking van de Nederlander in boeken en prenten rond 1800*. Zutphen: Walburg Pers, 2010. 399 p. ISBN 9789057306488. Prijs: €39,95.

Een uitgever als cultureel-historisch ondernemer – zo zou de ondertitel van dit boek hebben kunnen luiden. Want aan de hand van de activiteiten van Evert Maaskamp (1769-1834) worden de ontwikkelingen in de woelige tijden van de laatste jaren van de Republiek, de Bataafse Republiek, Koninkrijk Holland en het Keizerrijk grondig en gedetailleerd geanalyseerd. Het is een uiterst informatief proefschrift van een auteur die zich al vanaf het begin van de jaren tachtig met veel aspecten van de relatie tussen nationalisme en cultuur heeft bezig gehouden.

Maaskamps bedrijfsarchief is niet bewaard gebleven; de auteur maakt een efficiënt gebruik van de gegevens die er wel zijn (prospectussen, advertenties, correspondentie) om in die lacune te voorzien. Jammer is het dat een lijst van de 350 door hem uitgegeven projecten ontbreekt, aangezien deze volgens haar gemakkelijk via Internet te vinden zouden zijn; de lezer zou toch gediend zijn met een verantwoording van het door haar gebruikte materiaal, desnoods op een CD-rom.

Maaskamp, geboren in Vollenhove, woonde vanaf 1790 in Amsterdam. Daar was hij korte tijd werkend lid van de Stadstekenacademie. Zijn eerste activiteiten op het vak van prentdrukker was een samenwerkingsverband met de dan al bekende Charles Howard Hodges (1764-1837), die toen al een goede reputatie als graveur van portretten had gevestigd. Maaskamp publiceerde zes portretten van de Stadhoudelijke familie van de hand van Hodges. Koolhaas gaat uitvoerig in op de economische aspecten van het uitgevers- en drukkersvak. Ze maakt aannemelijk dat Maaskamp hiervoor financiële ondersteuning van een welgestelde orangist moet hebben gehad – één voorbeeld van de praktische, op de economische aspecten van het uitgeefbedrijf gerichte benadering van dit boek. De vaak gecompliceerde rolverdeling tussen de inventor, de uitvoerder en de directievoerder is een ander aspect dat bij Koolhaas de aandacht heeft.

Inspelen op de actualiteit, zoals de Vrede van Amiens in 1802, is een belangrijke factor in de prentenhandel. Daarbij moet zowel met binnen- als buitenlandse concurrentie worden afgerekend. Wat hier, maar ook bij vrijwel alle producten die door hem werden uitgegeven, opvalt is de hoge kwaliteit ervan, die bij veel gelegenheidsgrafiek ontbreekt. Natuurlijk is de samenwerking met goede kunstenaars als Hodges en Jaques Kuyper (1761-1808) daarvoor een belangrijke voorwaarde, maar de prijs was er dan ook naar – het is opvallend dat in deze zware tijden Maaskamp er in slaagde met zijn relatief dure prenten in de zwarte cijfers te blijven. Dat zou hem na 1820 niet meer lukken.

De twee belangrijkste projecten die door Maaskamp werden ondernomen, zijn de *Afbeeldingen van kleding, zeden en gewoonten in de Bataafsche Republiek met den aanvang der negentiende eeuw*, een seriewerk waarvan de eerste prenten in 1803 verschenen. In 1806 verscheen van *Reis door Holland, in het jaar 1806*; het derde en laatste in 1812.

Vooraf aan de uitvoerige behandeling van deze projecten, gaat, als inleiding, een hoofdstuk over de nieuwe wetenschappen, antropologie, etnografie en culturele natievorming in de achttiende eeuw. Centrale figuur in dit hoofdstuk is de arts en antropoloog Joannes Le Francq van Berkheij (1729-1812) die in zijn *Natuurlijke historie van Holland* (3 dln., 1769-1776) zich onder meer wijdt aan de etnografie van de 'Hollandse natie'. In dit boek geeft Berkheij een geïllustreerd historisch overzicht van de Bataven tot aan zijn eigen tijd, waarbij de Bataven en hun uitzonderlijke kwaliteiten Berkheij's tijdgenoten tot voorbeeld strekken.

In de *Afbeeldingen van kleding*, een seriewerk waarin de 20 (later 25) prenten de belangrijkste rol vervullen, handhaaft Maaskamp de hoge kwaliteit van zijn producties. De begeleidende tekst bestaat, naast een anonieme inleiding, slechts uit tweetalige korte bijschriften; samengewerkt wordt met de Londense uitgever Colnaghi's. De serie beleeft tussen 1805 en 1829 ten minste vijf drukken; gezien de tijdsomstandigheden moet 'Bataafs' in 1807 vervangen worden door 'Koninkrijk Holland' en in 1823 door 'Noordelijke Provinciën van het Koninkrijk der

Nederlanden'. Het boek past in een internationale mode van series prenten aan de volksdracht van individuele volkeren gewijd. Een kenmerk voor de grote populariteit zijn de talrijke kopieën, vaak van veel mindere kwaliteit, in het buitenland.

In *Reis door Holland* (1806-1812) giet Maaskamp een vertrouwd genre in een nieuw jasje. Voor de Nederlanden noemt Koolhaas een groot aantal voorbeelden uit binnen- en buitenland vanaf het eerste kwart van de achttiende eeuw. Ook hier geeft Maaskamp veel aandacht aan de kwaliteit van de illustraties, al is de (ook hier anonieme) tekst veel belangrijker. De keuze voor aquatinten geeft de indruk dat de illustraties gewassen tekeningen zijn. Het is een in de achttiende eeuw ontwikkelde techniek en voor Maaskamps publicatie eigenlijk wat gedateerd.

Eveline Koolhaas schreef een eerste serieuze biografie over Evert Maaskamp – maar ook een zeer goed gedocumenteerde inleiding op de Nederlandse cultuur van de eerste twintig jaar van de negentiende eeuw waarvan ik hoop dat ze die op onderdelen nog verder zal uitwerken.

*Michiel Jonker*

Robert Verhoogt, *Art in Reproduction. Nineteenth-century prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. 718 p. ISBN 9789053569139. Prijs: €59,50.

In het laatste decennium van de negentiende eeuw worstelde een groepje jonge Nederlandse kunstenaars met de uitgaven van drie groots bedoelde platenuitgaven over Nederlandse kunst: het *Gedenboek Keuze-Tentoonstelling van Hollandsche schilderkunst uit de jaren 1860-'92* (1893), het *Gedenboek der Nederlandsche schilderkunst uit het tijdperk van van 1860 tot 1980* (1898) en *Hollandsche prentkunst* (1898). Jan Veth, Antoon Derkinderen, R.N. Roland Holst en in mindere mate Willem Witsen, Philippe Zilcken en Johannes Graadt van Roggen waren er bij betrokken. De moeizame totstandkoming van de uitgaven had te maken met veranderingen in voorkeur voor grafische technieken (van ets naar litho), in opvattingen over boekverzorging, en met verschillen van mening over het maken van reproductiegrafiek. Er werden etsen en litho's gemaakt naar werk van Jacob en Matthijs Maris, Jozef Israëls, George Hendrik Breitner, Johan Hendrik Weissenbruch en Vincent van Gogh, maar in elk geval Derkinderen en Roland Holst voelden zich niet voldaan over de resultaten. Roland Holst voltooide zijn litho naar een landschap van Weissenbruch alleen om zijn vriend Veth een plezier te doen. Het nauwgezet reproduceren van andersmans werk was in de jaren 1890 een discutabele zaak geworden; de vrije grafische kunst emancipeerde zich ten opzichte van de reproductiegrafiek waar de kunstenaars op de Academie in opgeleid waren. En dan was er nog het probleem van het 'vertalen' van schilderkunst in grafiek: moest men proberen het origineel zo dicht mogelijk te benaderen of moest er recht gedaan worden aan de eigen kwaliteiten van de grafische technieken? Eén en ander had tot gevolg dat deze drie uitgaven, die alle als series bedoeld waren, het niet verder brachten dan het eerste deel (Verhoogt vermeldt ten onrechte dat het *Gedenboek der Nederlandsche schilderkunst* helemaal niet is verschenen).

Het hier geschetste probleem is symptomatisch voor de uitkomst van een proces dat een belangrijk motief is in het boek van Robert Verhoogt; reproductiegrafiek werd een groot deel van de negentiende eeuw gezien als een belangrijke en volstrekt geaccepteerde vorm van broodwinning voor kunstenaars en kunsthandelaren, en raakte pas tegen het eind van de eeuw in discredit onder kunstenaars (nog lang niet bij het publiek). De opkomst van de fotografie had daar weinig mee te maken: die werd gezien als één van de mogelijke reproductietechnieken, met eigen voor- en nadelen. Het idee van de kunstenaar als schepper van originele, authentieke kunstwerken – dat nu nog prevaleert – begon toen vorm te krijgen. Daarvóór echter bestond er in de negentiende eeuw een ware *culture of copies*, en die wordt in *Art in Reproduction* in al zijn aspecten weergegeven. Dat reproducties een belangrijke rol speelden in de wereld van de beeldende kunst was al gebleken uit recente studies over de negentiende-eeuwse kunsthandel: voor de handel was het uitgeven van reproducties en albums zowel een middel voor publiciteit als een bron van

inkomsten. Maar een studie die het reproductiebedrijf op zichzelf analyseert was er nog niet. Het boek ontsluit een in nog grotendeels nieuw, boeiend terrein.

Het is interessant om te zien hoe de auteur het ontsluiten van dit nieuwe terrein heeft aangepakt. In zijn inleiding blijkt hij goed op de hoogte te zijn van internationaal onderzoek en theoretische literatuur over reproductie en (massa)receptie daarvan, zoals Benjamin, Derrida, Krauss, Schwarz, Ivins, Mayer en Mainardi. De theoretisch gefundeerde en prikkelende lijn die hij hiermee aangeeft houdt hij echter in het vervolg van het boek niet vol, zodat het op den duur wat teveel met feitelijkheden overladen overkomt. Waarschijnlijk is wel zijn voortdurende aandacht voor de commerciële kant van het kunstenaarsbestaan, voor de opkomst van het 'modernistische' avant-gardistische kunstenaarsbeeld en voor de receptie van reproducties vanuit diverse segmenten uit het publiek schatplichtig aan de theoretische literatuur. Een andere volgehouden lijn is de aandacht die de auteur – zowel kunsthistorisch als juridisch geschoold – schenkt aan de legale aspecten van het reproduceren. Diverse haken en ogen van auteurs- en eigendomsrechten passeren de revue, en ook hier zorgt de opkomst van het modernistische kunstenaarsbeeld voor een betere bescherming – voor de kunstenaar althans. Verhoogt laat ook zien dat het beroep van reproductiegraficus of -fotograaf destijds een gewaardeerd beroep was en dat er dikwijls hartelijke betrekkingen bestonden tussen een kunstenaar en zijn 'favoriete' reproductent.

Het boek valt in twee delen uiteen. In de eerste helft wordt het hele ontstaansproces van reproducties beschreven: van het schilderij in het atelier, het initiatief tot reproductie en de belang- en rechthebbenden daarbij (kunstenaar, reproductiekunstenaar, kunsthandel, uitgever, verkoper), het reproduceren zelf (er was sprake van 'statusverschil' in uitvoering), de distributie en de receptie (degenen die reproducties kregen, kochten, verzamelden of bespraken). Die receptie was niet gering: van Alma Tadema, Brits ingezetene, zijn reproducties gesignaleerd in armoedige behuizingen in de verste uithoeken van het British Empire. Interessant, maar moeilijk nader te onderzoeken, zijn de hypothesen van de auteur dat de negentiende-eeuwer anders naar afbeeldingen keken dan wij doen: kleurenreproducties waren zeldzaam, dus men was gespitst in het onderscheiden van fijne nuances van zwart-wit, in het doen uitkomen van de juiste accenten en gevoelsuitdrukkingen en in het 'vertalen' van de oppervlaktewerking van een schilderij (de 'textuur' of penseelstreek is uiteraard zeer moeilijk grafisch weer te geven). Helaas laat de auteur hierbij het verschil met de vroeg-negentiende eeuwse reproductiepraktijk van de sterk lineaire 'omtrektekening' onbesproken.

In het tweede gedeelte worden drie kunstenaars behandeld rondom wie een uitgebreide *culture of copies* werd opgebouwd: Ary Scheffer, Isaac Israëls en Lawrence Alma Tadema. De aan hen gewijde hoofdstukken zijn op dezelfde manier ingedeeld, zodat vergelijken goed mogelijk is. Deze kunstenaars waren buiten Nederland werkzaam en/of vermaard, waarmee deze studie een internationale reikwijdte krijgt. Verbindende schakel in zekere zin is kunsthandel Goupil, met wie zij alle drie te maken hadden. Gemeenschappelijk is ook hun grote betrokkenheid bij de reproductie van hun werk, uit zowel commerciële als artistieke beweegredenen. Ook wordt de 'geschiktheid' van hun werk voor reproductie besproken: leenden hun thema's en hun stijl zich daarvoor? In inhoudelijk opzicht wisten de drie een gevoelige snaar te raken bij een groter publiek, maar de glatte verfwerking van Scheffer en Alma Tadema was natuurlijk makkelijker grafisch te vertalen dan de losse penseelstreek van Israëls. Het stond diens populariteit niet in de weg. In deze aan individuele kunstenaars gewijde hoofdstukken is ook plaats voor procedurele verwickelingen en sappige anekdotes, zoals het geval van het weglaten – zeer waarschijnlijk tegen de wil van de kunstenaar – van de zwarte slaaf in een reproductie van Scheffers *Christus Consolator* die bestemd was voor de Amerikaanse markt.

Het boek is royaal uitgegeven, met uiteraard veel reproducties naar reproducties, en in een groot lettertype waardoor het wel erg volumineus is geworden.

Anneke van Veen, *De eerste foto's van Amsterdam 1845-1875*. Bussum: Toth/Amsterdam: Stadsarchief 2010. 192 p. ISBN 978-90-6868-537. Prijs: €34,50 (ook in het Engels verschenen).

In nr. 2 van de vorige jaargang van dit blad werd het proefschrift besproken van Hans Rooseboom, *De schaduw van de fotograaf. Positie en status van een nieuw beroep, 1839-1889*. De geschiedenis van de fotografie in Nederland werd hierin benaderd vanuit de invalshoek van de beroepspraktijk. *De eerste foto's van Amsterdam 1846-1875* behandelt die geschiedenis vanuit een genre. Dit levert op veel punten een ander beeld op, in elk geval van de productie die omvangrijker en veelzijdiger blijkt te zijn geweest dan die van 'cartes de visite'. Waar Rooseboom er van uitging dat de portretfotografie de voornaamste bron van inkomsten was voor de beroepsfotograaf en de betekenis van andere genres daarom nauwelijks aan de orde stelde, zo worden hier de grenzen van de professie ruimer getrokken en blijken daardoor juist buitenopnames belangrijk te zijn. De eerste fotografen van Amsterdam waren welgestelde, ontwikkelde particulieren die de fotografie beoefenden in het kader van een bredere belangstelling voor wetenschappelijke en technische experimenten: advocaat en procureur Eduard Isaac Asser, jurist en (amateur-)natuurkundige Jan Adriaan van Eijk, en bouwkundige en tekenleraar Jacob Olie. Asser was, omstreeks 1845, de eerste die het uitzicht op de stad vanuit zijn raam vastlegde, zes jaar na de eerste demonstratie van de daguerreotypie in Parijs.

Het boek volgt min of meer een ontwikkelingslijn vanaf deze eerste amateur-fotografen die het medium uitprobeerden en met grote precisie en veel aandacht voor compositie en lichtval de oude stad vastlegden, vervolgens de commerciële en professionele ontwikkeling van het gefotografeerde pittoreske stadsgezicht voor de opkomende toeristenindustrie, en tenslotte het gericht en/of in opdracht registreren van vernieuwingen in het stadsbeeld. Uitgangspunt zijn daarbij steeds de foto's zelf. Een logisch uitgangspunt, omdat het boek tevens de catalogus is van een gelijknamige tentoonstelling in het Stadsarchief Amsterdam (april-juni 2010), maar tevens een zwaktepunt. Er wordt tevens naar gestreefd om iets van de sociale context van het ontstaan van de foto's te verduidelijken: het leven op straat, verval en wederopbloei van Amsterdam in de loop van de eeuw, de groei van het toerisme, de prijzen van fotografie, de albumcultuur, de vastgelegde situaties en gebeurtenissen. Als daarbij het beschikbare beeldmateriaal steeds het uitgangspunt is, levert dat een willekeurig en verbrokkeld beeld op: het omgekeerde van een sociale geschiedenis van de stad die hier en daar geïllustreerd is met foto's. Het verhaal krijgt zo een wat onbestemd karakter, en dat is jammer van een verder zo goed geschreven en tegelijk zeer zorgvuldig geformuleerde tekst.

De foto's zelf, hoe fraai gereproduceerd ook, helpen ook niet altijd mee om het leven van de negentiende-eeuwse stad op te roepen. De auteur merkt al direct op dat een belangrijk element ontbreekt in de gefotografeerde stadsbeelden: de bedrijvigheid op straat, toen veelvormiger en – als er geen auto's zouden zijn tenminste – drukker dan nu. Door de lange belichtingstijden die nodig waren kwamen bewegende elementen hooguit als schimmen in het beeld terug; de fotograaf zocht ook bij voorkeur tijdstippen en standplaatsen uit waarbij hij niet gehinderd werd of hinderlijk was, zoals respectievelijk de vroege ochtend en zijn eigen zolderraam. Het resultaat zijn de 'verstilde' stadsgezichten die zo vaak verleiden tot nostalgische receptie (iets waar hier overigens zeker niet op wordt gemikt). Een ander punt is, dat de stad op veel plaatsen onherkenbaar veranderd blijkt. Een gezicht op de Dam met op de voorgrond het neogotische 'Monument ter Herinnering aan den Volksgeest van 1830 en 1831' en op de achtergrond het neoklassieke Beursgebouw van Zocher (1845) is hooguit door een enkele (kunst)historicus thuis te brengen. Gelijkijdig met de expositie in het Stadsarchief werd ook een 'buitententoonstelling' gehouden van uitvergroete foto's op billboards op saillante plekken. Daar bleek het vergelijken vaak al moeilijk. De foto's in het boek, zonder dat vergelijkingsmateriaal, zien er uit alsof de fotografen de tijd hebben stilgelegd in een vreemde, verdwenen stad.

*Vincent van Gogh – De brieven. De volledige, geïllustreerde en geannoteerde uitgave*, ed. Leo Jansen, Harm Luijten en Nienke Bakker, Amsterdam: Van Goghmuseum. Amsterdam University Press/ Den Haag: Huygensinstituut, 2009. Cassette met 6 dln. 2240 p. ISBN 9789089641021. Prijs: €395 (ook in Franse en Engelse editie verschenen; tevens webeditie [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org)).

De eerste – en enige – echte brief van Vincent van Gogh die ik ooit in handen heb gehad bevond (en bevindt) zich in Brussel, in het archief van de kunstenaarsgroep *Les XX* waar ik een doctoraalscriptie over schreef. Het was een korte Franstalige brief uit 1889, waarin Van Gogh reageerde op een uitnodiging om op de voorjaarstentoonstelling van *Les XX* te exposeren, en zijn inzending omschreef. In de brief en/of mijn transcriptie zaten kleine foutjes, zoals ook in andere brieven uit dat archief. Over het weergeven van geschreven taalfouten in de scriptie waren mijn scriptie-begeleider en ik het niet eens, en hij corrigeerde ze.

Daar zou nu door combinatie van verschillende versies eenvoudig een compromis voor kunnen worden gevonden, althans wat betreft de brieven van Van Gogh. Dankzij deze nieuwe uitgave van zijn correspondentie zijn alle brieven op diverse manieren te raadplegen en te citeren: in het Nederlands (als oorspronkelijke taal dan wel vertaald uit het Frans), in het Frans (idem, maar omgekeerd), in Engelse vertaling, in de brontaal indien gewenst met weergave van de oorspronkelijke regeleinden, en als facsimile. De Nederlands-, Frans- en Engelstalige versies zijn verschenen als boekuitgave, en de regelconforme transcriptie en de facsimile op de – Engelstalige – website [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org). De webpublicatie is, meer dan de boekuitgave, bedoeld als ‘scholarly edition’ met uitvoerige annotatie en onderzoeksmogelijkheden. Daar vond ik ook – heel snel, want er zijn diverse ingangen op de correspondentie – de Brusselse brief, als nr. 821, in alle bovengenoemde variaties. Zowel in de boek- als in de webeditie is de brief geannoteerd: van de schilderijen die Van Gogh opsomde zijn zo de basisgegevens te vinden, een lijst van andere brieven waarin Van Gogh ze heeft genoemd, en niet te vergeten afbeeldingen van de werken zelf. Het enige wat ontbreekt is het gevoel om weer zelf een historisch document in handen te houden, de ‘historische sensatie’ zogezegd. De strakke, cleane vormgeving die ontwerper Wim Crowel aan de zes boekdelen heeft meegegeven werkt eerder neutralisering van associaties in de hand.

Op deze ambitieuze wijze zijn 902 brieven van en aan van Gogh ontsloten. Toen men 15 jaar geleden aan deze onderneming – een samenwerkingsproject van het Van Goghmuseum en het Huygensinstituut – begon, bestonden er al diverse edities van de brieven. De eerste korte fragmenten verschenen in 1892, in de catalogus van een van de vroegste in Nederland gehouden Van Gogh-tentoonstellingen. De samensteller, beeldend kunstenaar R.N. Roland Holst, lijkt passages te hebben geselecteerd die betrekking hebben op de zeggingskracht van kleur, en over het componeren met kleur. Een jaar later, in een themanummer van *Van Nu en Straks*, lijkten de daar gepubliceerde brieven om eenzelfde reden uitgezocht te zijn. Eén en ander had te maken met de toenmalige avant-gardistische theorieën over kleur en lijn, die men in Van Goghs werk terug wilde vinden. In 1914 bracht Johanna van Gogh-Bonger de correspondentie van Vincent aan Theo van Gogh uit: *Vincent van Gogh. Brieven aan zijn broeder*, in drie delen. Deze uitgave had als nadeel dat Johanna van Gogh-Bonger naar later bleek de vuile was niet buiten had willen hangen en met name haar onwelgevallige passages over familiestrubbelingen had weggecensureerd. Ook vertonen de teksten – toen gebruikelijke – redactionele ingrepen van haar hand. Latere edities (1952/53, 1973 en 1990), waarin ook brieven aan en van anderen waren opgenomen, vertonen in de huidige optiek eveneens nalatigheden: onnauwkeurige transcripties, gemoderniseerde spelling, verkeerd gebleken dateringen. De nieuwe uitgave beoogt zo nauwgezet mogelijk de huidige opvattingen en expertise van de editiewetenschap te volgen; in deel 6 van de boekuitgave en in de webeditie staan uitvoerige verantwoordingen van de gevolgde transcriptieprincipes. Maar niet alleen de briefteksten zelf, met al hun doorhalingen, onderstrepingen en gekrabbel tussen de regels, ook het papier en de inkt die van Gogh gebruikte, en niet te vergeten de tekeningetjes tussen de teksten, zijn scrutineus geanalyseerd.

De brieveneditie van Johanna van Gogh-Bonger, verschenen in een tijd waarin Van Goghs sombergetinte Hollandse werk meer op de voorgrond trad dan in de jaren 1890, had al dan niet dankzij haar ingrepen een grote impact op een breder publiek. Zij bevorderden de al groei-

ende cultus rond de persoon van de kunstenaar, waar lijden, loutering en martelaarschap vaste componenten van werden. De Brieven kregen een status die daarmee in overeenstemming was en die er nog steeds wel enigszins aankleeft. Zelfs het 'Woord vooraf' in deze uitgave is er niet helemaal vrij van: daarin worden ze een 'literair fenomeen' en 'een literair monument' genoemd, alsmede 'de meest indrukwekkende kunstenaarscorrespondentie die we kennen'. Hebben 'we' dan nog nooit andere kunstenaarsbrieven gezien? Die van bijna-tijdgenoot Johan Thorn Prikker bijvoorbeeld, in 1897 door Henri Borel in een gekuiste, en in 1980 door Joop Joosten zo getrouw mogelijke versie uitgegeven (en uitvoerig geannoteerd). Daar valt in elk geval nog wel eens wat te lachen, iets waarin Van Goghs brieven helaas niet uitblinken. En wat de literaire impact van Van Goghs correspondentie betreft: in publicaties als van Carol Zemel (*The formation of a legend*, 1988), Griselda Pollock (1980 e.a.) en Nathalie Heinich (*La gloire de Van Gogh*, 1996) zijn daar al de nodige deconstructie-pijlen op gericht. Ook als men verklaringsmodellen als 'narcistische identificatie' of 'collectief schuldgevoel' en 'boetedoening door heiligenverering' niet serieus neemt, valt er nog wel wat af te dingen op het idee van het 'literaire monument'.

De editoren van de brieven valt dit niet te verwijten: zij hebben onder andere – in deel 6 – de correspondentie van Van Gogh in het licht van de negentiende-eeuwse briefcultuur geplaatst. Uit de brieveneditie komt niet zozeer een literair fenomeen naar voren, maar vooral een beelddend kunstenaar, die doek en verf nodig heeft, die bezig is met compositie en kleur en uitziet naar verkoop- en expositiemogelijkheden voor zijn werk. Alle mogelijke zorg is besteed aan het visuele repertoire dat Van Gogh voor ogen had bij het schrijven. Schetsen in de brieven worden voorzien van het uiteindelijke werk dat er uit is voortgekomen. Heeft Van Gogh het over zijn werk, of over dat van een ander, of over een reproductie daarnaar: het staat afgebeeld, bij de eerste vermelding groot en bij latere brieven in kleiner formaat zodat er niet teruggevocht hoeft te worden. Ook als van Gogh het heeft over een hele serie prenten, bijvoorbeeld in een aflevering van een tijdschrift, staan er bladzijdenlang afbeeldingen bij de brief. Via registers zijn vermeldingen van kunstwerken, boeken en personen te achterhalen. Als bron is deze correspondentie op nuchtere wijze en met grote zorgvuldigheid ontsloten; er is geanticipeerd op alle vragen die men op dit moment aan bronmateriaal als zodanig kan stellen. En voor wie toch liever de brieven als literair werk wil lezen, kan de volgende relativiserende passage van Vincent zelf tot steun zijn: 'Soms gooit gij, vrees ik, wel eens een boek weg omdat het te realistisch is, heb mededoogen en geduld met dezen brief en lees hem in elk geval maar eens al is hij bar' (brief 193).

Lieske Tibbe

*Gekleurd grijs. Johannes Kneppelhout (1814-1885) en Gerard Bilders (1838-1865). Brieven en dagboek*, ed. Wiepke Loos. Zwolle: Waanders, 2009. 350 p. ISBN 9789040082009. Prijs: €39,50.

De dagboeknotities van de jonggestorven landschapschilder Gerard Bilders en zijn correspondentie met de schatrijke Leidse literator en mecenas Johannes Kneppelhout behoren tot de meest ontroerende, negentiende-eeuwse Nederlandse literatuur. Dat deze geschriften lange tijd alleen in kleine kring bekend zijn geweest lag aan Kneppelhout. Hij liet de geschriften na Bilders' overlijden wel drukken, maar hield de verspreiding van *Brieven en dagboek van A.G. Bilders* in eigen hand. De ontboezemingen van zijn beschermeling waren volgens Kneppelhout alleen interessant voor een selecte groep van schilders, opvoedkundigen en vrienden. Het restant van de boeken moest na zijn dood vernietigd worden, van deze negentiende-eeuwse uitgave zijn dan ook maar enkele exemplaren bekend. Pas honderd jaar later, met de publicatie in 1974 van de bloemlezing *Gerard Bilders. Vrolijk versterven*, bezorgd door Wim Zaal, kon een groter publiek kennis maken met het literaire talent van deze schilder. In dezelfde tijd trok de waardering voor de Nederlandse negentiende-eeuwse schilderkunst weer aan. Inmiddels heeft Bilders een onbetwiste plaats in de kunstgeschiedenis als een van de meest opmerkelijke voorlopers van de Haagse School. Hoog tijd dus voor deze integrale heruitgave van de brieven en dagboeknotities.

De bezorgster, Wiepke Loos, heeft zich voorbeeldig van haar taak gekwetend, zowel de in-

leidingen als de annotaties zijn zeer informatief. Er ligt een wereld achter deze geschriften, zo beargumenteert zij haar uitvoerige annotaties: de wereld van Bilders, van Kneppelhout en van het kunstleven in het algemeen. Dit alles is nu zo goed als maar kan ontsloten. Een bijzonder compliment verdient de grondigheid waarmee zij alles wat Bilders las heeft uitgezocht. Boekhistorici kunnen hier hun voordeel mee doen. Ook krijgen we een aantal nieuwe gegevens over Kneppelhout en de jonge talenten die door hem werden gecoached.

Het ging Kneppelhout niet alleen om financiële en mentale ondersteuning, hij was ook uit op een vriendschappelijke band met zijn pupillen: 'opvoeding door vriendschap.' Daartoe verlangde hij van hen een grote mate van openhartigheid. Bilders kreeg regelmatig het verwijt veel te stug te zijn in de omgang. In diens brieven is daar echter weinig van te merken; die zijn zo openhartig als een jongeman van rond de twintig maar kan zijn tegenover iemand die qua leeftijd en stand ver van hem afstond. Overigens leidde Kneppelhouts verlangen naar vriendschap in het geval van de violist Jan de Graan in 1867 tot geruchten dat hij een verhouding had met de jongen. Loos spreekt van een 'roddelcampagne', die Kneppelhout diep heeft geschokt. Volgens haar was deze geschiedenis de reden waarom hij zo terughoudend was met de verspreiding van Bilders' geschriften. De titel van haar boek ontleende Loos aan een brief uit 1860 waarin Bilders schrijft op zoek te zijn naar een tint die hij aanduidde als 'gekleurd-grijs'. Dit is niet het grauw-grijze dat later een van de karakteristieken werd van de Haagse School, legt Loos uit. Bilders stond een bepaalde grondtoon voor ogen, een 'doorgaande toon' die ervoor moest zorgen dat zijn landschappen noch te bont, noch te grijs werden. Zijn brieven getuigen van de enorme kopzorgen die dit zoeken hem bezorgde.

Bilders is 17 jaar als de correspondentie met Kneppelhout begint; zij loopt door tot aan zijn overlijden in 1865 op zesentwintigjarige leeftijd. De brieven beslaan dus de jaren waarin Bilders volwassen wordt en op eigen benen moet leren staan. Dat lukt hem van geen kanten. De meeste kunsthandelaars en -liefhebbers begrijpen zijn tonale, schetsmatige schilderijstijl niet; men vindt zijn schilderijen niet af. Ook Kneppelhout gelooft op een gegeven moment niet meer in een carrière als schilder. Voorzichtig adviseert hij Bilders zijn heil te zoeken in de letteren, hij kan immers goed schrijven. De spanning die dit verschil van artistieke opvatting oproept loopt hoog op wanneer Kneppelhout de schilder geld stuurt om een reis naar de Dresden te maken, 'eene ernstige, wetenschappelijke, kunstrijke en kunstlievende stad, met een wereldberoemd museum.' Bovendien is die stad het 'hoofdkwartier der Duitsche aesthetica.' In vurige bewoordingen schrijft Bilders terug dat hij liever naar Parijs zou gaan: 'daar vlamt de fakkel der moderne kunst en woont de geestdrift en liefde voor haar.' Kneppelhout verbiedt dit, de schilder mag het geld gebruiken voor een studiereisje naar Lochem. Bilders' toestand wordt steeds schrijnender; zijn voortdurende geldgebrek en slechte gezondheid houden hem gekluisterd aan zijn atelier in de Amsterdamse Warmoesstraat. Hij schrijft vol zelfbeklag en zelfverwijt, zijn aanstekelijke gevoel voor humor laat hem langzaam maar zeker in de steek.

*Gekleurd grijs* is een zeer waardevolle bijdrage aan de Nederlandse cultuurgeschiedenis.

Eveline Koolhaas-Grosfeld

Ingelies Vermeulen en Ton Pelkmans, *Marie Bilders-van Bosse, 1837-1900. Een leven voor kunst en vriendschap*, z.pl. [Oosterbeek]: Uitgeverij Kontrast, 2008. 192 p. ISBN 978078215547. Prijs: €27,50.

De loopbaan van landschapschilderes Marie Bilders-van Bosse kan bijna exemplarisch genoemd worden voor die van vrouwelijke schilders in de negentiende eeuw: afkomstig uit de betere kringen – haar vader was minister –, relatief goed opgeleid, voor het grootste deel van haar leven niet gehuwd, was het schilderen voor haar een van de weinige oorbaar geachte bezigheden of beroepen. Dat zij het schilderen inderdaad professioneel opvatte blijkt uit haar contacten met andere kunstenaars, het lidmaatschap van kunstenaarsverenigingen en het frequent exposeren. Haar oeuvre moet ongeveer 500 werken omvat hebben, waarvan er blijkens een oeuvrelijst achter in

dit boek 148 te traceren zijn. Het werk vertoont een ontwikkeling van een nogal strak realisme naar in vlotte toets uitgevoerde, bijna impressionistische werken die sterk aan de Haagse School doen denken. Kleurig is het niet: de olieverfschilderijen vertonen okerige en groenige aardtinten en grijzen; daarnaast maakte zij krijt- en houtskooltekeningen en aquarellen in hetzelfde tonige coloriet. Haar enige onderwerp was het landschap.

Eén en ander lijkt geïnspireerd te zijn door haar contacten met het echtpaar Johannes Bosboom en Geertruida Bosboom-Toussaint; Johannes Bosboom zette haar aan tot een wat lossere, waziger schildertrant. Vrij laat in haar leven ontmoette zij de toen al bejaarde vader van Gerard Bilders, de buitenschilder Johannes Bilders (1811-1890), met wie zij in 1880 trouwde. Naast veel zorg om zijn gezondheid gaf dit huwelijk haar ook een stimulans tot het ontwikkelen van een wat robuuster stijl.

Bepaald spannend zijn het leven en de kunst van Marie Bilders-van Bosse niet geweest, en de auteurs volgen het getrouw maar weinig kritisch. Wel wordt gepoogd om haar kunstenaarschap in de context te tonen van de professionele schilderswereld: de tentoonstellingen, verenigingen, de kunsthandel en het gelegenhedswerk, en vooral de Haagse academie met de 'damesklasse', een voor die tijd vooruitstrevend verschijnsel. Ook de beweging voor de vrouwenemancipatie komt ter sprake, maar Marie Bilders-van Bosse schijnt daarvan bepaald geen exponent te zijn geweest. Dat zij na haar dood in vergetelheid is geraakt wordt geweten aan het genderkarakter van de kunstgeschiedenis en de auteurs hebben duidelijk tot doel haar te rehabiliteren. Het boek is met liefde, zorg en precisie samengesteld en voorzien van vele illustraties van het werk van de kunstenaar.

*Lieske Tibbe*