

# De betekenis van 1813 voor de schilderkunst

## Mythe en feiten

EVELINE KOOLHAAS-GROSFELD

### The impact of 1813 on early-nineteenth Dutch painting. Myth and facts

Painting in Holland around 1800 showed a remarkable revival of typical Dutch genres as landscape, seascape, still life, daily life scenes, etc. Shortly after the defeat of the French, prominent literators as Joan Melchior Kemper and the poet Marten Westerman framed this revival as the paradoxical result of an outburst of creativity unleashed by an oppressed sense of freedom. In this article their words are confronted with the attitude of the French occupier towards Dutch art. Can we speak of resistance painting, like we can of resistance poetry?

Het jaar 1813 betekende crisis alom, behalve in de beeldende kunst. Die gaf sinds enkele jaren juist een opmerkelijke opleving te zien. Ook de tentoonstelling van werken van levende meesters die op 29 september 1813 in Amsterdam de deuren opende, getuigde hier weer van: 66 kunstenaars, de meeste uit Nederland, een paar uit België, zonden bij elkaar 142 werken in. De mensen kwamen bij duizenden kijken, onder hen 'ook de zoogenaamde eenvoudigste burgerlieden', zoals kunstcriticus Jeronimo de Vries in zijn bespreking van deze tentoonstelling schreef. De overweldigende belangstelling verbaasde hem niet. Het lijkt misschien niet de tijd voor kunstgenot, 'maar is het niet streelend, in tijden van woeling, in dagen van onrust en oorlog, der vreedzame kunst stille offers toe te brengen?'<sup>1</sup>

Vredig was de kunst op de tentoonstelling van 1813 zeker. Er hingen voor het merendeel landschappen, stadsgezichten, binnenhuistaferelen, stilleven, portretten, kortom: typisch Hollandse genrestukken. Tot de beste inzendingen rekende De Vries onder meer de stilleven van G.J.J. van Os, de portretten van Charles Howard Hodges en Louis Moritz, de huiselijke taferelen van de Friese schilder Willem Bartel van der Kooi en de landschappen van Jan Hulswit en van de toen al bijna 70-jarige Egbert van Drielst. Hun werken zijn nog steeds graag gezien in onze musea.<sup>2</sup>

1 [J. de Vries], *Beschouwing van de tentoonstelling der kunstwerken van nog in leven zijnde Hollandsche meesters, in september en oktober 1813, te Amsterdam, medegegeeld door een 'liefhebber'* (brochure s.d., s.p.) 26. Ook verschenen in *Tijdschrift van kunsten en wetenschappen van het departement der Zuiderzee* 1 (1813) 674-684; 726-738.

2 Voor een compleet overzicht raadplege men de *Lijst der kunstwerken van nog in leven zijnde Hollandsche meesters, welke zijn toegelaten tot de algemeene ten toonstelling van 1813* [exemplaren in het RKD en het Rijksmuseum].

Afb. 1 Willem Bartel van der Kooi, *Het gestoorde pianospel*, 1813. Olieverf op doek, 147 x 121 cm. Rijksmuseum Amsterdam.



Slechts drie schilderijen stelden – kritiekloos – de politieke actualiteit voor ogen: het portret van Cornelis Kraijenhoff in Frans generaalsuniform met het teken van het Légion d'honneur door Adriaan de Lelie en twee niet meer bekende schilderijen waarop Napoleon stond afgebeeld, het ene een miniatuurportret van Anthonie Helant, het andere een schilderij getiteld *Een gezicht op de Maas voor Dordrecht, alwaar Z.M. de Keizer en Koning op een jacht gehoor verleend* van de Dordtse schilder Martinus Schouman.<sup>3</sup> Eén schilder lijkt duidelijk stelling te kiezen. Een zekere A. Robineau uit Amsterdam toonde een allegorisch tafereel van *De Vrede met de Liefde, vertroostende de Aarde in rouw over de rampen des Oorlog*. Meer dan de titel is er van dit werk echter niet bekend. Een indirecte verwijzing naar de rampzalige situatie waarin Nederland verkeerde is mogelijk te lezen uit de twee vaderlandse historiestukken die op de tentoonstelling van 1813 te zien waren: een door De Vries bijzonder geprezen olieverfschets met het thema *De zelfopoffering van Pieter Adriaanszn. Van der Werff, burgemeester van Leiden* van de Antwerpse schilder Matthijs van Bree (die tot 1809 hofschilder van keizerin Josephine was geweest) en *De zelfop-*

<sup>3</sup> Het portret van Kraijenhoff staat in de *Lijst* vermeld als 'Portrait van een Generaal, ten voeten uit, in een landschap'. Voor een afbeelding zie W. Uitterhoeve, *Cornelis Kraijenhoff 1758-1840* (Nijmegen 2009) 244.



Afb. 2 Jan Willem Pieneman, *De zelfopoffering van predikant Hambroeck op Formosa*, 1810. Olieverf op doek, 102 x 114 cm. Rijksmuseum Amsterdam.

*offering van predikant Hambroeck op Formosa*, door Jan Willem Pieneman.<sup>4</sup> Zowel Hambroek als Van de Werff golden als toonbeelden van morele standvastigheid; mogelijk waren deze schilderijen bedoeld om de Nederlanders aan te moedigen dit voorbeeld te volgen.

De critici laten over zo'n bijbetekenis echter niets los. Wat Jeronimo de Vries in zijn recensie wél deed, was het bijzondere karakter van de Hollandse schilderkunst de hemel in prijzen:

Bespieding der eenvoudige natuur in haren ganschen rijkdom, begluring van haare diepstverborgene schatten, innemende bevalligheid, verscheidenheid, naauwkeurigheid, geestig vernuft, oorspronkelijkheid, en dit alles ondersteund door de uitstekendste schildergaven [...] ziedaar de schitterende eigenschappen der Hollandsche Schilderscholen.

4 G. Jansen, 'De vergankelijke glorie van Matthijs van Bree (1773-1839)', *Oud Holland* 229 (1981), 231; *Het vaderlandsch gevoel* (Amsterdam 1978) 102, 162-163; M. Putter, *Monorama. Tentoonstellingskunstenaars in het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden, 1815-1830* (Masterscriptie Universiteit van Amsterdam, 2013) 110-111.

Zij kenmerkten de kunst van de zeventiende eeuw, en komen nu weer opnieuw naar boven bij de schilders van de eigen tijd, aldus De Vries.<sup>5</sup> Dit ophemelen van de Hollandse schilderschool was op zich niet nieuw, het dateert al van eind jaren '70 van de 18de eeuw; maar door het verlies van de staatkundige onafhankelijkheid kregen dit soort uitspraken een dubbele betekenis. Vasthouden aan culturele eigenheid was de enige mogelijkheid om tenminste als natie te overleven, en in die zin was het ook een vorm van verzet tegen de Franse overheersing.<sup>6</sup> De vraag is nu: kunnen we dit ook doortrekken naar de schilders? Gaven zij met het schilderen van typisch Hollandse onderwerpen uitdrukking aan nationalistische gevoelens? En is dit op te vatten als een verkapte daad van verzet, vergelijkbaar met de verzetspoëzie uit deze periode? Het eerste wil ik wel geloven, al werd daar in de tijd zelf niets over gezegd. Over het tweede – schilderen uit verzet – heb ik mijn twijfels. Het zou natuurlijk iets kunnen zeggen over de opmerkelijke opbloei van de schilderkunst in deze tijd, maar er wringt ergens iets. De Fransen kunnen van veel beschuldigd worden maar niet dat zij geen oog hadden voor het eigen karakter van de Hollandse kunst. Integendeel, de schilders werden juist aangemoedigd dit te handhaven.

### Kunstbevordering in de Franse Tijd

Zoals bekend maakten de landelijke tentoonstellingen van werken van levende meesters deel uit van het nationaal kunstbeleid dat door koning Lodewijk Napoleon was ingevoerd. Het was ook door zijn toedoen dat in Amsterdam het Koninklijk Museum (nu Rijksmuseum) gevestigd werd. Hier kregen de kunstwerken die de koning op de eerste tentoonstelling, die van 1808, aankocht een plaats, naast de werken van de Nederlandse zeventiende-eeuwse meesters. Zo konden de eigentijdse schilders leren van hun beroemde voorgangers. Dat het Lodewijks bedoeling was de eigen identiteit van de Nederlandse kunst te stimuleren, blijkt ook uit de opdracht die hij gaf aan de schilders die een studiebeurs voor de academie in Rome kregen; deze 'kwekelingen' moesten zich 'bijzonder toeleggen op en bekend maken met de geest der Vlaamsche [lees: Nederlandse] School'. Met deze studiebeurzen voldeed de koning overigens aan een al langer gekoesterde wens binnen de Nederlandse kunstwereld naar beter kunstonderwijs, vooral om de kwaliteit van historieschilderkunst te verbeteren. Men beseft maar al te goed dat de Hollandse schilders op dit gebied ver achter liepen op de Franse en Vlaamse.<sup>7</sup> Na Lodewijks vertrek was

5 [De Vries], *Beschouwing*, 3-4.

6 E. Koolhaas-Grosfeld, 'Nationale versus goede smaak. Bevordering van nationale kunst in Nederland, 1780-1840', *Tijdschrift voor geschiedenis* 95 (1982) 605-636; N.C.F. van Sas, *De metamorfose van Nederland* (Amsterdam 2004) 86-96; 122-128.

7 Vergelijk L. Jensen, *Verzet tegen Napoleon* (Nijmegen 2013).

8 A. Hooenboom, 'De rijksoverheid en de moderne beeldende kunst in Nederland 1795-1848', in: *Kunst en beleid in Nederland. Boekmanstudies* 1 (Amsterdam 1985) 13-79, aldaar 37; E. Bergvelt, 'Lodewijk Napoleon, de levende meesters en het Koninklijk Museum (1806-1810)', in: E. Koolhaas-

van kunstaankopen geen sprake meer, maar de beurzen en tentoonstellingen werden voortgezet. Ook de waardering voor de typisch Hollandse genres duurde onverminderd voort. Johannes Meerman bijvoorbeeld, directeur van Wetenschappen en Kunsten en onvervalst voorstander van het hier ingevoerde kunstbeleid, uitte in zijn rapport over de tentoonstelling van 1810 zijn bijzondere waardering voor de landschapsschilderijen – waartoe ‘de geest der Natie het meest [schijnt] toe over te hellen’, zoals hij schreef, en voor de stillevens – ‘insgelijks in ons Vaderland zoo zeer geliefd’. Daarnaast toonde Meerman zich bijzonder ingenomen met binnenhuistafereltjes van Adriaan de Lelie.<sup>9</sup> Al helemaal niet zuinig in zijn waardering voor de Nederlandse schilderkunst was Gozewijn Joseph Augustin de Stassart, prefect van het Departement van de Monden van de Maas. In een toespraak voor de Haagse tekenacademie in 1811 huldigde hij naast Raphael, Michelangelo, Lebrun en Rubens ook

Rembrandt, Van der Werff en Paulus Potter, [die] de trots van hun vaderland zijn geworden, van dat Holland, alwaar vermaarde kunstenaars nog heden, met roem, werkzaam zijn aan de opbouwning der school, die deze groote meesters gesticht hebben.<sup>10</sup>

Vervolgens schrijft hij in de aankondiging van de tentoonstelling in Den Haag in 1811:

Op het rapport, dat ons is gedaan van de uitstekende verdiensten der kunstenaars, die in dit Departement de schilderkunst beoefenen; overwegende hoe belangrijk het is, aan het publiek zelve hunne voortbrengsels te doen kennen; en willende, zoo veel wij kunnen, het onze bijbrengen, om, onder de regering van eenen Vorst, die de beschermer der kunsten is [Napoleon], de schoone dagen der Hollandsche School te doen herleven; hebben wij besloten [dat er een publieke tentoonstelling zal plaatsvinden].<sup>11</sup>

Op deze tentoonstelling kocht Van Stassart voor zichzelf onder meer een genreschilderij ‘in de smaak van Metsu’ van de Haagse schilder Hary en een ‘Buitenhuisje’ van de Dordtenaar Abraham van Strij.<sup>12</sup>

Grosfeld e.a. (red.), *Lodewijk Napoleon en de kunsten in het Koninkrijk Holland. Nederlands kunst-historisch jaarboek 56-57 (2005-2006) 257-301*; Idem, ‘De élèves-pensionnaires van Koning Lodewijk Napoleon’, in: *Reizen naar Rome. Italië als leerschool voor Nederlandse kunstenaars omstreeks 1800* (Haarlem/Rome 1984) 45-79.

9 J. Meerman, gedrukte brief, gedagtekend ‘s Hage den 13den van Wintermaand 1810’, aan ‘Zijne doorluchtige Hoogheid den Prins Aarts-thesaurier van het Fransch Keizerrijk, Hertog van Plaisance, Algemeenen stedehouder des Keizers in Holland’ (s.d.z.j.,z.p.) 7-8. Exemplaar bevindt zich in de Koninklijke Bibliotheek.

10 *Almanak van het Departement der Monden van de Maas voor het jaar 1813*, 464.

11 *Avis au public/ Berigt aan het publiek [...]* d.d. 3 juni 1811, (Den Haag 1811) affiche. In: Nationaal Archief Den Haag, toegangsnr. 3.02.09. Ook gepubliceerd in de *Almanak van het Departement der Monden van de Maas voor het jaar 1813*, 468-469.

12 Zoals vermeld in het ‘Overzicht van de zaal der tentoonstelling van 1811’, *Almanak van het Departement der Monden van de Maas voor het jaar 1813*, 509, 515.

## Uit de ‘doodslaap’ gewekt

Al met al kunnen we niet zeggen dat de herleving van de Nederlandse schilderkunst door de Franse overheid werd belemmerd. Ook tijdens de inlijving werd de Hollandse School gepromoot. Maar de tijdgenoot heeft het anders willen doen voorkomen. De volgende tendentieuze woorden komen uit de lezing die de invloedrijke rechtsgeleerde Joan Melchior Kemper op 29 december 1813 (dus vlak na de bevrijding) in Felix Meritis hield ter gelegenheid van de uitreiking van prijzen voor de schilder- en tekenkunst:

De herlevende bloei, in ons Vaderland, van alles wat tot schoone kunsten en fraaije letteren betrekking heeft [...] heeft zich ook in het tusschenvak onzer onderdrukking, zoo schoon blijven ontwikkelen, dat de schaamteloosheid onzer overheerschers het wagen dorst, de vorderingen, die zij ons wel benijden, maar niet betwisten konden, aan zich zelve en den invloed der inrigtingen van hunnen Vorst toe te schrijven: doch welk onpartijdig en bevoegd beoordeelaar kon een oogenblik door deze grootspraak misleid worden? [...] Ja, de inlijving van ons Vaderland in Frankrijk, de vernietiging van ons volksbestaan, heeft tot deze voortdurende ontwikkeling bijgedragen. – Maar het was niet de ondersteuning dezer ontwikkeling, het was juist derzelve belemmering, welke dit schijnbaar wonder wrocht.<sup>13</sup>

De Franse kunstbevorderende maatregelen halen immers niets uit bij Hollandse kunstenaars, vervolgt Kemper, de enige steun die zij nodig hebben is vrijheid en nationale voorspoed. Het was die typisch Hollandse behoefte aan vrijheid waardoor de geestkracht van de kunstenaars zich verhief, tegen de onderdrukking in. Hun geestkracht zou echter niet stand gehouden hebben. Bij het voortduren van de onderdrukking zou zij uiteindelijk bezwaken zijn, en de beeldende kunsten, gedwongen zich naar de Franse smaak te schikken, zouden die ‘toon van oorspronkelijkheid en nationaliteit’ die waarachtige kunst kenmerkt, verloren hebben. De eerste tekenen van onwaarachtige Hollandse schilderkunst, door hem bestempeld als ‘ziellooze Akademiebeelden in de manier van [de Franse schilder] David’, had Kemper reeds gezien op de tentoonstellingen – en met ‘akademiebeelden’ doelde hij op de geschilderde figuurstudies die door de kwekelingen vanuit Parijs of Rome naar de tentoonstellingen gezonden werden; dit soort academische studies was overigens al lang gebruikelijk in de Nederlandse tekenacademies. Dankzij de bevrijding 1813 was aan de knechting van de kunst een einde gekomen:

De noodzakelijkheid om zich naar een’ vreemden smaak te schikken belemmert onze Kunstenaars niet meer in het volgen van natuurlijken aanleg of neiging. Zij kunnen het spoor, door hunne voorgangers gebaad, weder onbeschroomd volgen, zonder aan de beleedigende trotschheid van vreemde keurmeesters bloot te staan.<sup>14</sup>

13 J.M. Kemper, ‘Redevoering over den invloed van een onafhankelijk volksbestaan op de letteren en schoone kunsten’, in: Idem, *Verhandelingen, redevoeringen en staatkundige geschriften* 2 (Amsterdam 1836) 99.

14 Ibidem, 103-104, 113.

Onderdrukking en bevrijding – aan die combinatie schreef Kemper dus de opleving van de Hollandse schilderkunst toe. Zijn visie werd gretig overgenomen. Zo dichtte Marten Westerman ter gelegenheid van de tentoonstelling van levende meesters van 1814 in Amsterdam:

Is 't waarheid, - komt gij tot uwe erven,  
 Beroemden, die sinds eeuwen sliapt?<sup>15</sup>  
 Die toovrend met penseel en verwen,  
 Een ander, schooner leven schiept?  
 Wekte u de galm der vreugdekreten,  
 Die, toen het juk werd afgesmeten,  
 Ten hemel klonken keer op keer?  
 Hebt gij uw' doodslaap afgebroken;  
 En schenkt ge uw land, van smaad gewroken,  
 Den laf beschimpten kunstroem weer?<sup>16</sup>

Ook dit gedicht zet de betekenis van 1813 voor de kunst dik aan; de bevrijding zou haar uit haar 'doodslaap' hebben gewekt, onze kunstroem werd niet langer 'laf beschimpt'. Opnieuw dus een voorstelling van zaken die niet strookt met de feiten, maar wel mooi aansluit bij de meer algemeen gevoelde behoefte om met 1813 een nieuw hoofdstuk in de vaderlandse geschiedenis te laten beginnen.<sup>17</sup>

## Conclusie

In september 1814 werd weer een tentoonstelling gehouden in Amsterdam. De kunstenaars hadden ruim de tijd gehad om de grote politieke veranderingen die zich hadden voltrokken te verbeelden, maar wie nu meer spektakel aan de wanden verwachtte werd teleurgesteld. Het beeld van de tentoonstelling van 1814 was vergelijkbaar met dat van de jaren daarvoor – genrestukken vormden de overgrote meerderheid. Dit keer waren er 151 inzendingen, waarvan twee de vaderlandse geschiedenis als onderwerp hadden: *Het bezoek van de Spaanse ambassadeur aan het huis van Michiel de Ruyter* en *Het onderhoud van Frank van Borselen met Jacoba van Beijeren in het huis Teylingen* – meer dan de titels is er van deze schilderijen niet bekend. Ze waren geschilderd door de Antwerpenaar Matthijs van Bree, die nu alles deed om bij Oranje in de gunst te komen. Zes schilderijen, allemaal klein formaat, hadden betrekking op de actualiteit: *Kozakken in een bergachtig landschap* van Louis Moritz, twee voorstellingen van het beleg van Naarden van Pieter Gerardus van Os en *Een zinnebeeldige ordonnantie op het jaar 1813* van Jacobus van Meurs.

15 De dichter bedoelt met de 'beroemden' de oude Hollandse meesters.

16 M. Westerman, 'Op de tentoonstelling der kunstwerken van nog in leven zijnde, Nederlandsche meesters, te Amsterdam, 1814', *Vaderlandsche letteroefeningen* 2 (1814), 745. Geciteerd is de tweede van de dertien strofen.

17 Zie hierover het artikel van Matthijs Lok in dit congresnummer.



*Afb. 3 Kozakken in een bergachtig landschap, 1813-1814. Olieverf op doek, 68 x 84,5 cm. Rijksmuseum Amsterdam.*



*Afb. 4 Pieter Gerardus van Os, Het beschieten van Naarden, 1814. Olieverf op doek, 60 x 80 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.*



Jan Willem Pieneman exposeerde een portret van de ‘Erfprins van Oranje-Nassau’, een tekening van de aankomst van de soevereine vorst in Scheveningen en een van de plechtige eedaflegging op de grondwet in de Nieuwe Kerk in Amsterdam. Op de aankomst in Scheveningen na maken deze werken een rustige indruk; er is niets te zien van het enthousiasme en de opwindning die de gebeurtenissen toch moeten hebben opgeroepen, geen speciaal ‘bevrijd’ gevoel. Dit zegt natuurlijk ook veel over de smaak van het publiek; de schilderijen op de tentoonstellingen waren bedoeld voor de verkoop, veel risico konden de kunstenaars in die tijd niet nemen.

Met de tentoonstellingen van 1813 en 1814 als graadmeter kunnen we concluderen dat het bevrijdingsjaar geen nieuwe beweging in de kunst teweeg heeft gebracht, wel de bestendinging van de herleving die al aan het eind de achttiende eeuw, met de heroriëntering op de kunst van de Gouden Eeuw, werd ingezet. Toch lijkt er na de Slag bij Waterloo iets te veranderen. Eerst was in 1816, op het Leidseplein in Amsterdam, het grote panorama te zien dat uitgever Evert Maaskamp op eigen kosten door meerdere kunstenaars had laten schilderen als ‘een tempel van den vaderlandschen heldenroem’ en tegelijkertijd ‘een monument van den *Nederlandschen* kunstroem’. De kroonprins kwam voor de opening de schildering hoogstpersoonlijk inspecteren en bevestigde de ‘juistheid en fraaiheid’ ervan.<sup>18</sup> En twee jaar later, op de tentoonstelling van 1818, verraste Jan Willem Pieneman het publiek met een uitzonderlijke prestatie: zijn gigantische schilderij van de *Slag bij Quatre-Bras*. Voor Nederland was dit een uniek werk, vanwege het ongekend grote formaat, de realistische uitbeelding van het gevecht, de hevige emoties op de gezichten van de strijders en de besmeurde lijken pal op de voorgrond.

Hier diende zich iets nieuws aan in de Nederlandse schilderkunst dat er zonder ‘1813’ niet geweest zou zijn. Maar ook niet zonder dat de koning er de opdracht toe gegeven had en de schilder alle middelen ter beschikking had gesteld om dit schilderij te kunnen maken.<sup>19</sup> Voor de ontwikkeling van de Noord-Nederlandse kunst in de vroege negentiende eeuw heeft Pienemans meesterwerk echter weinig kunnen betekenen. Want nadat dit ter meerdere roem van het vaderland geschilderde doek ook in Brussel, Gent en Den Haag ten toon gesteld was, kreeg het een plaats in Paleis Soestdijk, als geschenk aan de kroonprins, en verdween dus uit het zicht. Iets dergelijks gebeurde ook met Pienemans in 1824 voltooide *Slag bij Waterloo*. Dit grote schilderij was aanvankelijk bedoeld voor de hertog van Wellington, maar Willem I griste het voor diens neus weg omdat hij het voor Nederland wilde behouden – ‘als schilderstuk zoo wel als monument van den gedenkwaardige dag der veldslag by waterloo, hetwelke als de bevestiging der nationale vrijheid in Europa voor vorst en volk wierd

18 E. Koolhaas-Grosfeld, *De ontdekking van de Nederlander in boeken en prenten rond 1800* (Zutphen 2010) 299-230 en, uitgebreider, Putter, *Monorama* 77-91. Van het panorama rest alleen nog een gedrukte oriëntatietafel en een beschrijving.

19 W.F. Rappard, ‘Het historieschilderij ‘De Slag bij Quatre-Bras’ van Jan Willem Pieneman’, *Jaarboek van het Oranje-Nassau Museum* (1983) 15-70; Putter, *Monorama*, 77-91.



Afb. 5 Jan Willem Pieneman, *De Slag bij Quatre-Bras, 1818* (detail). Olieverf op doek, 4 x 6,24 m. Collectie Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Amersfoort.

beschouwd', zoals Pieneman schreef.<sup>20</sup> Toch kocht de koning ook dit werk niet voor een openbare ruimte. Het publiek kon de *Slag bij Waterloo* komen bezichtigen in Amsterdam, Londen en Gent, maar daarna zou het schilderij in het paleis van de kroonprins in Brussel worden geplaatst. De opstand van de Belgen in de zomer van 1830 verhinderde echter dat het doek daar ooit terecht kwam; het kreeg uiteindelijk een plaats in het Paviljoen Welgelegen in Haarlem dat in 1828 was ingericht als museum voor eigentijdse kunst. Volgens een tijdgenoot hing het daar zonder lijst, in een te kleine ruimte om het werk vanuit een behoorlijk gezichtspunt te beschouwen. Beide gevallen zijn tekenend voor de halfslachtige houding van Willem I ten aanzien van propagandakunst.<sup>21</sup> Op deze manier konden Pienemans meesterwerken nauwelijks inspirerend werken. Hadden zij direct een plaats gekregen in een openbare ruimte waar zij goed tot hun recht kwamen, en had Pieneman als docent snel kunnen beschikken over een goed geoutilleerde academie voor historieschilders, dan had

20 Idem, 'De nationale bestemming van J.W. Pienemans tweede grote historieschilderij *De Slag bij Waterloo*', *Jaarboek Oranje-Nassau Museum* (2001) 77-91, aldaar 86; Putter, *Monorama*, 143-162.

21 E. Bergvelt, 'Koning Willem I als verzamelaar, opdrachtgever en weldoener van de Noordnederlandse musea', in: C.A. Tamse en E. Witte (red.), *Staats- en natievorming in Willem I's Koninkrijk (1815-1830)* (Brussel/Baarn 1992) 261-286. E. Koolhaas-Grosfeld, 'Een reisboek, een schilderij en de oude meesters. Propaganda voor het koningschap van Willem I, 1814-1816', in: I. de Haan, P. den Hoed en H. te Velde (red.), *Een nieuwe staat. Het begin van het Koninkrijk der Nederlanden* (Amsterdam 2013) 43-67.

de schilderkunst in de Noordelijke Nederlanden na 1813 wellicht een andere wending genomen.<sup>22</sup>

*Eveline Koolhaas-Grosfeld is kunsthistoricus en werkzaam als zelfstandig onderzoeker en beeldredacteur. Zij publiceert vooral over de Nederlandse kunst en cultuur uit de periode 1750-1850. Haar proefschrift *De ontdekking van de Nederlander in boeken en prenten rond 1800* (2010) werd bekroond met de Karel van Manderprijs 2012. Samen met Anna Rademakers schreef zij *Een nieuw koninkrijk, een nieuwe kunst; wens en werkelijkheid* (in 2014 te verschijnen als publicatie van het Algemeen-Nederlands Verbond en de Werkgroep Verenigd Koninkrijk der Nederlanden).*

Correspondentieadres: [evelinekoolhaas@gmail.com](mailto:evelinekoolhaas@gmail.com).

<sup>22</sup> Over de moeizame ontstaansgeschiedenis van de Amsterdamse kunstacademie zie J. Reynaerts, *'Het karakter onzer Hollandsche School'. De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, 1817-1870* (Leiden 2001) 29-61.