

Troost en Humor

De achttiende eeuw in de schilderkunst van David Bles

JENNY REYNAERTS

Solace and wit. The 18th century in the work of painter David Bles

The 18th century as a subject for paintings was not popular in 19th century Dutch art, as the era was seen as an age of decline, in art as well as in morals. It is therefore striking that the painter David Bles nevertheless created a hugely successful niche of his own with conversation pieces set in 18th century interiors. Apart from his virtuoso drawing and brilliant use of colour, his ironic rendering of the 18th century Dutch bourgeois seems to have struck a cord.

Bles's art concurs with a more general revival of the rococo period in Europe, from Hogarthian scenes painted by modern English painters to the brothers de Goncourt in Paris. The Dutch 18th century painter Cornelis Troost (whose name translates as solace) provided another example for Bles, though the latter's use of humour was more refined. According to critics it was Bles's witticism that defined him as a typically Dutch artist. Notwithstanding his love for a period not well thought of, his irony made him into a worthy follower of a tradition begun by Jan Steen.

David Bles

Wanneer het gaat over de achttiende eeuw in de Nederlandse negentiende-eeuwse schilderkunst, is er een kunstenaar die niet mag ontbreken: David Bles (1821-1899), Haags schilder van humorvolle genrestukjes in achttiende-eeuwse setting (afb. 1). Inmiddels is deze schilder bijna vergeten, maar in de jaren 1850-1870 was de populariteit van zijn schilderkunst ongekend. De periode daarna werd gedomineerd door het *l'art pour l'art* van de Haagse School en vervolgens de modernistische kunst, en was er geen plek meer voor Bles' verhalende, anecdotische schilderijen. Daarom daalde vanaf het begin van de twintigste eeuw zijn populariteit aanzienlijk, en werden zijn schilderijen als oppervlakkige en louter commerciële producties gezien. Ook zijn humor raakte uit de tijd en werd als oubollig ervaren.

De bovengesignaleerde dalende waardering uit zich ook in de historiografie: tussen 1909 en 1961 is er nauwelijks gepubliceerd over Bles. Daarna verschenen er twee artikelen over individuele schilderijen, één in 1961 van J.W. Niemeijer over het schilderij *Overwinnend Holland* (1877; particuliere collectie) en een

Afb. 1 David Bles, *Twee jonge vrouwen aan tafel*, 1870. Potlood, 22 x 29.2 cm, Rijksmuseum.



Afb. 2 David Bles, *De vadermoorders, 'Het wil al muizen wat van katten komt'*, 1869. Olieverf op paneel, 49 x 67 cm, Rijksmuseum.

analyse van 'De vadermoorders, 'Het wil al muizen wat van katten komt', door Annemiek Hoogenboom in 2003 (afb. 2).

Het congressthema 'De achttiende eeuw in de negentiende eeuw' nodigt uit tot een nadere blik op deze kunstenaar en zijn verbeelding van de achttiende eeuw. De twee genoemde schilderijen, als pars pro toto van zijn hele oeuvre, geven aanleiding tot de centrale vraag: hoe is de populariteit van de schilder-

kunst van David Bles te verklaren, die zo groot was dat we hem gerust een van de succesvolste kunstenaars van de periode 1845-1870 kunnen noemen? Dit intrigeert des te meer omdat juist toen Nederland de wonden likte die ontstaan waren door de afscheiding van de zuidelijke provincies en de erop volgende economische malaise.

Binnen het groeiende nationale bewustzijn in deze periode kreeg de achttiende eeuw weinig krediet. Sterker nog, al vanaf het begin van de achttiende eeuw zelf was het idee gevestigd dat de glorieuze voorgaande eeuw moeilijk te evenaren zou zijn. De welvaart en de daaruit voortvloeiende culturele bloei van de zeventiende eeuw zette zo de maat, dat het concept van verval al vroeg post vatte. Dat verval had vanaf 1672 ingezet met economische tegenslag, voortdurende oorlogen en stijgende oorlogsschulden en werd verder gevoed door de spanningen in de tweede helft van de achttiende eeuw tussen de Orangisten en verschillende democratische bewegingen. Aan het eind van de achttiende eeuw nam zelfs de bevolking niet meer toe, wat het beeld van een stagnerende samenleving bevestigde. Die beeldvorming was niet veranderd tegen 1850, toen na anderhalve eeuw onrust er weer een zekere stabiliteit heerste. De literaire ervaring in de achttiende eeuw, de ideeën van de Verlichting en de groei van de geletterdheid van de bevolking wogen niet op tegen de verarming en verloedering van de eens zo welvarende Republiek. In *The Dutch Republic in the Eighteenth Century*, een analyse van de historiografie over de achttiende eeuw in Nederland, constateren Margareth Jacob en Wijnand Mijnhardt dan ook een volstrekt gepolariseerde erfenis van verlichting en verval.¹

Dat grote contrast tussen de bloei van de zeventiende eeuw en het verval erna is ook *leading topic* in de historiografie van de achttiende-eeuwse cultuur, zoals in Huizinga's *Cultuur der zeventiende-eeuwse beschaving* (1945) en nog lange tijd daarna. De oorzaak van het verval van de Nederlandse cultuur werd gezocht in het verlies van het nationale karakter en het aanpassen aan de Europese (lees: Franse) norm. Zo was de eigen schilderstraditie door een geïmporteerde mode vervangen.² De schilderkunst was zowel onderwerp als illustratie van deze theorie: tegenover de vele roemrijke schilders van de zeventiende eeuw, die in alle genres geëxcelleerd hadden, kon de achttiende eeuw slechts de bloemstillevenschilder Jan van Huysum en de figuurschilder Cornelis Troost plaatsen. De eerste had dan nog de verdienste van een internationale reputatie, de tweede werd eigenlijk vooral als symptomatisch voor de achttiende-eeuwse cultuur gezien: de wereld als een komediantentoneel.

Bles' benadering van juist deze bijna geminachte periode met een flinke dosis humor en ironie lijkt haaks te staan op wat we kennen als de geest van het vaderlands gevoel. De afgelopen decennia is de negentiende-eeuwse Nederlandse

¹ Margareth Jacob en Wijnand Mijnhardt (red.), *The Dutch Republic in the Eighteenth Century, Decline, Enlightenment and Revolution* (Ithaca/Londen 1992) 6.

² W.W. Mijnhardt (red.), *Kantelend geschiedbeeld. Nederlandse historiografie sinds 1945* (Utrecht/Antwerpen 1983) 199-200.

schilderkunst vooral vanuit dit standpunt geïnterpreteerd: de kunstenaars uit die tijd streefden naar de herleving van de zeventiende eeuw en werden door critici en publiek aangespoord de glorie van weleer te evenaren. Zeventiende-eeuwse onderwerpen werden in historiestukken verbeeld met een ernstige gewichtigheid. Twee voorbeelden van deze stijl zijn *Magdalena Moons smeekt haar verloofde Francisco Valdez de bestorming van Leiden nog een nacht uit te stellen*, 1574, een scène uit de Tachtigjarige Oorlog door Simon Opzoomer (afb. 3) en *De prinses van Oranje bezoekt het atelier van Bartholomeus van der Helst*, door Hendricus Jacobus Scholten (1850-1870; Rijksmuseum) met op de achtergrond Van der Helsts 'Schuttersmaaltijd' van 1648.

Bles' werk onderscheidt zich van deze uiterst serieuze schilderkunst door zijn levendigheid en kleurigheid en vooral zijn luchthartige moraal. Toch koos ook hij aanvankelijk voor 'vaderlandse' (lees zeventiende-eeuwse) onderwerpen, zoals in *Rubens en de jeugdige David Teniers* en *Paulus Potter op zijn namiddagwandeling, schetsende naar de natuur* (1844), waarin hij de Nederlandse veeschilder afbeeldde leunend tegen een hek terwijl hij zijn motief schetst in een schetsboek. De compositie met het hek en het landschap in verschiet, afgesloten door een boom links, doet sterk aan het werk van Potter denken, waar op de plaats van de beroemde schilder zelf zich dan een koe of paard bevindt.

In 1843 bracht Bles enige tijd in Parijs door en de kennismaking met de



Afb. 3 Simon Opzoomer, *Magdalena Moons smeekt haar verloofde Francisco Valdez de bestorming van Leiden nog een nacht uit te stellen*, 1574: scène uit de Tachtigjarige Oorlog, 1840-1850. Olieverf op paneel, 77,5 × 65 cm, Rijksmuseum.



Afb. 4 David Bles, Een fat uit vroeger dagen 'Die telkens in den spiegel ziet En zich met schoonheid vleit, Bezeft de ware schoonheid niet Maar haakt naar ijdelheid' (Hieronymus van Alphen) Overdruk lithografie op chine collé, 1846 naar het schilderij uit 1844, 29 × 23.8 cm, Rijksmuseum.

Franse eigentijdse schilderkunst bracht hem tot een andere interpretatie van het genre- of interieurstuk. Het eerste werk in deze geest is *Een fat uit vroeger dagen*, nu alleen bekend uit een litho naar het schilderij (afb. 4). Alle ingrediënten voor een geslaagde Bles zijn hier aanwezig: een deftige burger die op de korrel wordt genomen, een gedicht van Hieronymus van Alphen (of van Cats of Boileau) erbij om de moraal te onderstrepen en het geheel geplaatst in een achttiende-eeuwse entourage. Dat laatste zou Bles ingegeven zijn tijdens een gekostumeerd bal in Den Haag, toen hij de schilderachtigheid van de kostuums en meubels uit deze tijd zag, en commercieel gezien zijn 'niche' ontdekte.³ De criticus Johan Gram oordeelde ook dat het achttiende-eeuwse kostuum door kleur en vorm beter een standsverschil kon aangeven – een van vaste ingrediënten van een satirische Bles – dan de zeventiende-eeuwse kledij, en dat bovendien de geest van de achttiende eeuw zich beter leende voor de vrolijkheid van Bles.⁴

Overigens was dit niet het enige genre dat hij beoefende: aanvankelijk nam hij nog portretopdrachten aan die tot hele aardige resultaten leidden, zoals het charmante portret van de familie Van den Berch van Heemstede (1847, Museum Het Valkhof, Nijmegen) of plaatste hij zijn tableaux met moralistische

³ Voor dit steeds terugkerend topos in de biografie van Bles lijkt de criticus Johan Gram verantwoordelijk, zie Johan Gram, *Onze schilders van Pulchri Studio* (Rotterdam [1880]) 21–22.

⁴ Gram, *Onze schilders*, 22.

strekking in een contemporaine setting. Een voorbeeld daarvan is het geestige *Armoede en weelde: een blik in de huishouding van den heer H. Berniks* (1851, Teylers Museum, Haarlem) dat op de Tentoonstelling van Levende Meesters volgens goed Blessiaans gebruik vergezeld werd door enkele moraliserende regels van Jacob Cats.⁷ Hier zien we een negentiende-eeuwse familie met een zorgelijke vader en de deurwaarder al met een voet over de drempel, terwijl overige leden van het gezin zich nog vrolijk vermaken en de jonge vrouw des huizes zich laat verleiden door kooplieden met hun waar. Bles' latere onderwerpen hebben altijd dit narratieve en ironische aspect in zich, maar de eigentijdse aankleding liet hij meer en meer achterwege. Het commerciële succes van een achttiende-eeuwse setting voor zijn humorvolle genrescènes heeft ongetwijfeld bijgedragen in de beslissing om zich te bekwamen in dit specialisme. In zijn atelier verzamelde hij authentieke achttiende-eeuwse kledingstukken, meubels en accessoires, die veelvuldig op zijn werk terugkomen.⁶

Het achttiende-eeuwse genre

In bredere, internationale context was Bles' keuze voor de achttiende eeuw niet zeer uitzonderlijk. Al in 1842 schreef hij vanuit Parijs in een brief aan Johannes Bosboom lovend over schilderijen van Claude Jacquand, die de pruikentijd als specialisme had.⁷ Tijdens zijn langere verblijf in de Franse hoofdstad in 1843 kon hij zien hoe Ernest Meissonier (1815-1891) er populair mee werd, en in Nederlandse verzamelingen waren de kleine Franse meesters die zich hierin specialiseerden ook aanwezig. Vooral Benjamin-Eugène Fichel (1826-1895) werd in de jaren vijftig en zestig verworven door de belangrijke Amsterdamse verzamelaars Charles Fodor, Abraham Willet, Jacob de Vos Jz. en Christiaan van Eeghen.⁸

Het is opvallend dat dit genre zowel de welgestelde burger als de aristocratie aansprak. Bles' populariteit kwam onder meer door talloze aankopen en opdrachten van juist deze twee clientèles, tot en met het Koninklijk Huis, van wie hij zelfs van november 1849 tot en met augustus 1851 een maandelijks toelage van f. 100 of 150 ontving.⁹ Uit de literatuur komen tal van bezitters van een

5 'Wat is er menig mensch alléén met schijn behangen! / Wat is er menig mensch alléén met schijn te vangen! / Maar het is niet altijd schoon, dat al te schoone blinkt!', Jacob Cats, *Zinne- en Minnebeelden*, editie E.v. O (Rotterdam 1905) 44 'Op ene bordurende vrouw'.

6 Gram, *Onze schilders*, 28. Zie ook M. Jonkman en E. Geudeker (red.), *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar* (Den Haag/Zwolle 2010) 15-16 en afb. 6: foto van het atelier van David Bles.

7 David Bles aan Johannes Bosboom, Parijs, 8 mei 1842. Gemeentearchief Den Haag, Kunstenaarsbrieven. Zie ook <http://www.rkd.nl/rkd/b/dispatcher.aspx?action=search&database=ChoiceStudio&search=818>.

8 Aukje Vergeest, *The French Collection. Nineteenth century French Paintings in Dutch Public Collections* (Amsterdam 2000) over Fichel (180-181 en 329-330) en Antoine Emile Plassan (257).

9 Koninklijk Huis Archief, Documentatie David Bles, met dank aan Josephina de Fouw.

schilderij van David Bles naar voren: zowel uit de welvarende Amsterdamse bovenklasse, zoals mevrouw Borski-Sillem die *De negende dag* bezat, een tafereeltje van een jonge moeder op haar eerste dag uit het kraambed, omgeven door haar stralende en bezorgde huisgenoten, hoge adel als Baron van Brien en van de Groote Lindt, eigenaar van *Bij de wieg*, maar ook de Amsterdamse tabaksimporteur Jacob Ankersmit, die het nog te bespreken *Overwinnend Holland* bezat. Bles' werk kwam ook terecht bij verzamelaars in Engeland en Rusland, vaak eveneens van adel.¹⁰ Enige zelfspot was deze groep blijkbaar niet vreemd en Bles hoedde zich voor al te scherpe of grove humor. Zijn ironie is altijd omgeven door de behaagzieke geur van het prettige leven van weleer.

Die nostalgie is zeker een van de redenen voor de herleeftde belangstelling voor het rococo in Frankrijk geweest. De rococostijl, ook wel Lodewijk XV stijl, was mode van ca. 1720 tot 1775 en herkenbaar aan de vele krullerige, natuurlijke vormen in de elegante kleding en meubels. De gebroeders Edmond (1822-1896) en Jules de Goncourt (1830-1870) komt de eer toe de aandacht voor de achttiende eeuw het meest gearticuleerd naar buiten gebracht te hebben. In eerste instantie brachten zij hun belangstelling voor rococo in de praktijk door hun gezamenlijke huis geheel in die stijl in te richten met authentieke stukken en een kunstcollectie aan te leggen van vooral tekeningen en *bibels*. In het in 1881 door Edmond geschreven tweedelige boek *La Maison d'un artiste* werd dit levenswerk gepubliceerd, een gedetailleerde en met foto's geïllustreerde beschrijving van hun huis in Auteuil. Het boek was ook in Nederland bekend, zoals onder meer blijkt uit een verwijzing ernaar in *De Gids*, een recensie van de dagboeken van de gebroeders, verschenen in 1889. *La Maison d'un artiste* verscheen echter pas in 1881, dus vormt eerder de culminatie van het negentiende-eeuwse neorococo dan de aanzet daartoe.¹¹

Debora Silverman heeft in haar boek *Art Nouveau in Fin-de-Siecle France* (1989), overtuigend aangetoond dat de Goncourts teruggrepen op het rococo vanwege hun verzet tegen de democratisering, de industrialisering en de groeiende stad. 'To them, the French Revolution was the first enemy, nineteenth century democratic individualism the second'.¹² De broers stonden niet alleen in hun hang naar het aristocratische milieu van het ancien régime: schrijvers en kunstcritici als Théophile Gautier en Arsène Houssaye bepleitten eveneens een terugkeer naar de galante sfeer van toen, in Houssaye's woorden 'de eeuw van de vrouw'. Keizerin Eugénie, echtgenote van Napoleon III, bijvoorbeeld,

¹⁰ Carel Vosmaer, 'David Bles', in de serie *Onze Hedendaagche Schilders, met bijschriften* (Den Haag 1881) 3. J.W. Niemeijer, 'David Bles'schilderij met schakers', *Oud Holland* (1961) 212. Zie ook B. 'Schilders en Schilderijen. Een paar anecdoten-schilders. David Bles', in onbekend tijdschrift, Knipselarchief RKD. 28 december 1908; 9 en 10 januari 1909; 23 en 24 januari 1909; 6 en 7 februari 1909;

¹¹ J.E. Sachse, 'Een kunstenaarsboek. Het Journaal des Goncourt', *De Gids* 53-1 (januari 1889) 106-131 en 'Het Journaal des Goncourt vervolgd', *De Gids* 55-1 (januari 1891), 140-158. Zie ook Lodewijk van Deyssel, 'De Goncourt', *De Nieuwe Gids* 3 (1888), 205-228 en Philip Zilcken, 'Édmond de Goncourt', *Elseviers Geïllustreerd Maandschrift*, sept. 1896, 222-233.

¹² Debora L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siecle France. Politics, Psychology, and Style*, (Berkeley/Los Angeles/Oxford 1989) 17.

verkleedde zich op haar *bals masqués* graag als koningin Marie Antoinette of Madame Pompadour, de invloedrijke maîtresse van Lodewijk XV.¹³

Een andere exponent van deze rococoherleving in Frankrijk was de schenking van schilderijen door Antoine Watteau, Jean-Honoré Fragonard, François Boucher, Nicolas Lancret en Carle van Loo uit enkele privécollecties aan het Musée de Louvre in 1870, waardoor het beste werk van deze meesters nu in een openbare collectie te zien was. De schenking op zichzelf is een indicatie van herwaardering en bood vervolgens inspiratie aan kunstenaars.

Bles had eveneens geestverwanten in Duitsland en Engeland. In Berlijn werd Adolph Menzel beroemd met zijn evocaties van het hof van Frederik de Grote (1712-1786), de verlichte vorst van Pruisen. Ook hier verbeelde dit soort scènes net als in Frankrijk de hang naar het ancien régime en de eeuw van elegantie en cultuur.¹⁴

In Engeland had de revival van de achttiende eeuw een andere toon. De achttiende-eeuwse schilderkunst vormde daar een bloeiperiode, met als hoogtepunten de portretschilderkunst van Sir Joshua Reynolds en Thomas Gainsborough. Die portrettraditie leefde voort, maar rond 1830 werd in navolging van de achttiende-eeuwse satirische schilder William Hogarth (1697-1764) juist de visie op de achttiende eeuw als een eeuw van verval benadrukt. Hogarth was een scherpe satiricus van zijn eigen tijd en zijn belangrijkste werken, de series *The Rake's Progress* en *Marriage à la Mode* hekelden de onverantwoordelijke, geldverslindende en oppervlakkige galante *upper class* en schetsten de levensloop van een hoofdpersoon die niet anders dan in aftakeling kon eindigen.

In *The South Sea Bubble, a Scene in Change Alley in 1720*, van Edward M. Ward (1847; Tate Britain, Londen), is een zwarte dag op de beurs weergegeven als een Hogarthiaanse scène. Vergelijkbare morele lessen zijn ook te zien in Augustus Egg, *The Life of Buckingham* en *The Death of Buckingham* (1854; Paul Mellon Collection, Yale) waarin deze het verval van deze achttiende-eeuwse *rake* weergaf.¹⁵

In Nederland was Hogarth goed bekend en werd hij rond 1850 nog steeds bewonderd. In *De Gids* van 1856 besprak P.J. Veth bijzonder uitvoerig een Duitstalige uitgave met plaatwerken naar Hogarths werk en in de *Kunstkronijk* van 1861 hield Mr. A.W. Jacobson – overigens de eigenaar van Bles' al genoemde *Een fat uit vroeger dagen* – een lezing over de Engelse schilder.¹⁶ In 1868 besprak de kunstcriticus Tobias van Westrheene, op reis door Engeland, de Engelse schilderkunst. Net als P.J. Veth eerder oordeelde hij dat Hogarth

13 Silverman, *Art Nouveau*, 19.

14 Françoise Forster-Hahn, 'Adolf Menzel's 'Daguerrotypical' Image of Frederick the Great: A Liberal Bourgeois Interpretation of German History', *Art Bulletin* 59 (1977) 242-261. *German masters of the nineteenth century: paintings and drawings from the Federal Republic of Germany*, cat. tent. The Metropolitan Museum of Art (New York 1981) 29-31.

15 Julian Treuherz, *Victorian painting* (Londen 1993) 21-26.

16 P.J. Veth, 'William Hogarth', *De Gids* 20 (1856) 442-480. De lezing van Jacobson wordt besproken in een recensie van de *Kunstkronijk*, W.D. 's, 'Het orgaan der kunst ten onzen', *De Gids* 25 (1861) 561-562. Voor zijn eigendom van het schilderij *Een fat uit vroeger dagen* uit 1844 zie Vosmaer, David Bles, 3.



Afb. 5 Jan Havicksz. Steen, *Het vrolijke huisgezin*, 1668. Olieverf op doek, 110.5 × b 141 cm, Rijksmuseum.

vooral een verteller is en prees hij hem eerder als tekenaar dan als schilder. ‘In de bekende serie *Marriage à la Mode* (...) is de diepte der opvatting, de levendigheid en geestigheid der voorstelling, van oneindig veel meer betekenis dan de technische behandeling’.¹⁷ Het is een oordeel dat de meeste schilderijen uit de achttiende-eeuwse revival geldt: voorop staat het narratieve aspect, soms niet meer dan een geestige vertelling, soms een duidelijke les, maar in alle gevallen wordt de achttiende eeuw verbeeld als een tijd van luchtige oppervlakkigheid, van luxe en elegantie, van wuftheid tot in het ergste geval zedeloosheid. Dat ook Bles in dit rijtje past en Hogarths werk goed kende, is bijvoorbeeld aan zijn werk *Bruid en Bruidegom* te zien.

Troost

Naast Hogarth en Franse schilders als Fichel, was voor een Nederlandse genreschilder op zoek naar een achttiende-eeuws voorbeeld de al genoemde Cornelis

¹⁷ Tobias van Westrheene, ‘In Engeland. Studiën en Schetsen, voornamelijk op kunstgebied’, *De Gids* 32 (1868) 337.

Troost (1697-1750) de meest voor de hand liggende keuze. Andere achttiende-eeuwse schilders als Tibout Regters, Mattheus Verheijden en Nicolaas Verkolje boden in hun (groeps)portretten weliswaar informatie over kleding en interieur, maar niet de anekdotes en karakterisering die in de buitenlandse voorbeelden zo aanwezig zijn. Het werk van Troost had dat wel, vooral in zijn schilderijen naar bekende toneelstukken en in zijn beroemde Nelri-serie. Dit is een serie pastels van Hogarth-achtige opzet, waarin een groep mannen wordt gevolgd op een gezellige avond die geheel volgens de verwachting in dronkenschap en gebral eindigt. De serie is genoemd naar de beginletters van de Latijnse spreken, die Troost als titels aan de scènes meegaf. De Nelri-serie was in 1829 voor het Mauritshuis aangekocht door de Nederlandse staat. Toch overleefde Troosts reputatie hem niet lang. Een lexicograaf als Johannes Immerzeel prees hem in 1842 slechts als 'geestig'. In de jaren van het vaderlands gevoel werd Troost toch meer als een uiting van achttiende-eeuwse oppervlakkigheid beschouwd.¹⁸

Maar tegelijkertijd met Bles' succesvolle achttiende-eeuwse scènes, herleefde ook de aandacht voor Troost. De bekende schrijver-illustrator Alexander Verhuell (1822-1897) was een van de eerste verzamelaars van zijn werk. Verhuell verzamelde vanaf de jaren '50 pastels van Troost en schreef in 1873 een *catalogue raisonné* over zijn eigen collectie. Zelf illustrator van Jan Kneppelhouts *Studenten-typen* (1840), en later van albums met humoristische litho's en teksten over het studentenleven, was het waarschijnlijk de humor in Troosts werk die hem aantrok en diens rol als tekenende commentator van zijn eigen tijd. Net als bij Hogarth waardeerde hij de geestige vertelling. In 1895 schonk hij 39 tekeningen en een groot aantal prenten aan het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, een schenking die een belangrijke aanvulling vormde van het werk van Troost in een semi-openbare collectie.¹⁹

Het vaderlands gevoel bij Bles

Betekende Bles' keuze voor de achttiende eeuw nu een hunkering naar het ancien régime, zoals bij de Goncourts of Menzel, of vormt zijn werk een spiegel die hij zijn tijdgenoten voorhoudt, zoals bij Hogarth? Of is het een commentaar op de achttiende eeuw zelf? In bijna al zijn werk voert humor de boven-ton, variërend van een sentimentele glimlach naar een ondeugende grijns. Die humor is zoals gezegd weinig aan te treffen bij de schilderijen die de zeventien-

18 Paul Knolle, 'Cornelis Troost: een karakteristiek', in: *Cornelis Troost uit het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap* cat. tent. Rijksmuseum Twenthe (Enschede 2008) 25. Frans Grijzenhout, *Cornelis Troost* (Bloemendaal 1993) 23 en 25. Roeland van Eijnden en Abraham van der Willigen, *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst* (Haarlem 1810-1820) IV, 399 spreken van meesterwerken, net als Henri, Baron Collot d'Escury in *Hollands Roem in kunsten en Wetenschappen* 3 (Amsterdam 1826) 201-204. Johannes Immerzeel, *De Levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders etc.* (Amsterdam 1842) 134.

19 Paul Knolle, 'Cornelis Troost', 5-6.

de eeuw doen herleven, dus hoe moeten we deze afwijking interpreteren? Is de glimlach toegestaan omdat het hier niet de voorbeeldstellende zeventiende eeuw, noch de eigen tijd betreft? Is het een veilige glimlach, die anders dan bij Hogarth en Troost, het publiek bij eerste beschouwing geen confronterende spiegel ophoudt? En vormde dat de sleutel tot het succes van Bles?

Veel van de tafereeltjes op een schilderij van Bles lijken niet verder te gaan dan een onschuldige plaisanterie, geplaatst in een setting die aan het bal masqué doet denken dat hij in 1844 bezocht. Uitgesproken satire is er zelden, ook niet in die schilderijen waarin wel degelijk sprake is van een maatschappelijk commentaar. Annemieke Hoogenboom schreef een kritische analyse van het schilderij *De Vadermoorders of Het wil al muizen wat van katten komt* (afb. 2). Dit schilderij kreeg vanaf de aanvaarding in het Rijksmuseum in 1869 de titel '*Zoo de ouden zongen, pijpen de jongen*', en de analogie met het gelijknamige stuk van Jan Steen (afb. 5) is inderdaad vrij duidelijk. Waar in het vrolijke huisgezin bij Jan Steen de ouderen de kunst van het drinken en plezier maken aan de jongeren overdragen, zo volgen bij Bles de kinderen van de militair al spelenderwijs in zijn voetstappen. Maar Bles distantieerde zich van een al te nadrukkelijk koppeling aan Jan Steen, door in correspondentie met het museum te hameren op zijn andere, eerste titel. Hoogenboom betoogt dat het voor negentiende-eeuwse schilders niet per se een voorrecht was te worden vergeleken met zeventiende-eeuwse meesters, van wie men tot ver in de eeuw dacht dat ze een losbandig leven leidden. Jan Steens tweede leven als kroegbaas vond men iets te direct in zijn schilderijen terug. De keurige, burgerlijke schilder uit de negentiende eeuw hechtte daarvoor teveel aan zijn reputatie.²⁰

Desalniettemin is de inhoud van beide schilderijen goed vergelijkbaar, net als de onmiskenbare morele les. Iets dergelijks is aan de hand met het schilderij *Oranjeklanten en Keezen. Een familietafereeltje* (1871). Hier toont Bles ons een familie die diep verdeeld is over de politieke situatie ca. 1787, ten tijde van de patriotse revolutie. We zien drie witbepruikte ouderen, twee vrouwen en een man, en drie jongeren, waarvan een van de twee mannen een donkere pruik lijkt te dragen. De verschillende partijen gebaren heftig, de oudste vrouw met een rood boekje of pamflet in de hand. Ook de huisdieren, een kater op de vloer en een wit keeshondje op een stoel beelden de tweestrijd uit. De oranje kater kiest partij voor de stadhouder en kezen, of keeshondjes, was de bijnaam van de patriotten. Alleen: het keeshondje is vastgebonden aan de stoel en kan de kat geen kwaad doen. En bij nadere blik is het de vraag of de leden van het gezelschap echt allemaal zo betrokken zijn: de jongelieden genieten onderwijl van hun pijp en de oudste heer lijkt eerder onder invloed van een namiddagdip dan een fel politiek debat. De jonge dame op de voorgrond heft weliswaar vermanend haar vinger op, maar naar de kat en hond. De positieve conclusie

20 A. Hoogenboom, '*Zo de ouden zongen, piepen de jongen of De vadermoorders*. Over David Bles en Jan Steen', in: S. de Bodt, J. Reynaerts, J. de Vries (red.), *Studiecollectie. Interpretaties van kunst uit de negentiende en twintigste eeuw. Dertien opstellen voor Evert van Uiter* (Amsterdam 2001) 43-51.

hier kan zijn dat de Hollandse tolerantie ook partijvorming binnen één familie toelaat, maar anderzijds kan de Hollandse tolerantie ook worden opgevat als volstreckte indolentie, of zoals Bles het zelf in een toelichting noemde, de weinig hartstochtelijke, flegmatische Hollandse aard.²¹

Een derde voorbeeld is *Overwinnend Holland* (1877). Volgens Niemeijer is uit voorstudies op te maken dat Bles verschillende titels met data toekeende aan dit werk: *Frankrijk door Holland overwonnen, 1795*, *Overwinnend Holland, 1796* en *1797*. De conclusie moet dus zijn dat er geen sprake is van een verwijzing naar een precies historisch moment.²² De scène speelt zich af tijdens de Bataafse Republiek in een Haags koffiehuis, kort na patriotse overwinning op stadhouder Willem V, met hulp van de Fransen onder leiding van generaal Pichegru. Een Haagse heer heeft een partij schaak van een Franse officier gewonnen en staat op om met zijn ter aansporing blaffende keeshond naar huis te gaan. De officier staart ongelovig naar het schaakmat. Als verwijzing naar de Hollandse overwinning prijkt in de hoek een gipsen beeld van de Hollandse Maagd met lans en vrijheidshoed. Rondom de twee kemphanen gaat het gemeidelijke leven in het koffiehuis gewoon door, men drinkt, rookt, flirt en speelt biljart. Een knecht steekt de kaarsenkroon aan. De subtekst is dat deze Hollandse overwinning weinig voorstelt.

Uit deze voorbeelden van Bles' meer maatschappelijk getinte schilderijen blijkt dat zijn visie op Nederland in de achttiende eeuw alles bij elkaar genomen misschien mild is, maar tegelijkertijd allerm minst flatterend. Zijn schilderijen bevestigen de bovengeschetste negentiende-eeuwse opinie over de achttiende-eeuwse maatschappelijke geest.²³

Visie op de achttiende eeuw

Is deze visie te vinden in andere schilderijen die de achttiende eeuw als onderwerp hebben? Er is een kleine groep schilders die af en toe achttiende-eeuwse voorstellingen koos. Henricus Reijntjens (1817-1900) en de Belgische schilder Jan Baptiste Madou (1796-1877) kozen vanaf de jaren vijftig een enkele maal voor scènes met Troost-achtige humor en traden daarmee in het voetspoor van toen al succesvolle Bles. Charles Rochussen (1814-1894) lijkt in de jaren '40 even te kiezen voor achttiende-eeuwse stads- en parkscènes, maar breidt als alleskunner zijn repertoire al snel uit naar zowel historische als hedendaagse onderwerpen. Geen van deze schilders maakte de achttiende eeuw tot zijn exclusief terrein, zoals Bles.

Een betere vergelijkende casus vormen de achttiende-eeuwse taferelen in twee historische galeries, beide geschilderd tijdens het hoogtepunt van Bles'

²¹ Ibidem. 47-48

²² Niemeijer, David Bles' schilderij met schakers, 211-215, afbeeldingen op 231-234.

²³ Zie ook het artikel van Wessel Krul in dit nummer.

roem. Deze historische galerijen zijn gespeend van enige humor, maar waren in tegendeel bedoeld als ernstige aansporing aan de natie om oude glorie te doen herleven. Het zijn uitingen van vaderlands gevoel bij uitstek, en de vraag is hoe de achttiende eeuw in deze positieve context werd verbeeld.

De historische galerij van de Amsterdamse verzamelaar en mecenas Jacob de Vos Jacobszoon (1803-1878) kwam tot stand tussen 1858-1863. De galerij was deels een werkgelegenheidsproject voor jonge kunstenaars, maar het voornaamste doel was om aan het Nederlandse volk haar eigen roemvolle geschiedenis te tonen. Jacob de Vos Jz. toonde de olieverfschetsen en beeldjes in het tuinhuis van zijn grachtenpand, dat door tijdgenoten in een vlucht van verbeelding wel 'petit Versailles' werd genoemd, naar de historische galerijen in het paleis van Versailles. De keuze van de scènes was gebaseerd op *De voornaamste geschiedenissen van Noord-Nederland* (1845-1849) van Jacob van Lennep. Voor de achttiende-eeuwse scènes kozen Van Lennep en De Vos Jz. momenten uit de oorlogen tegen de Fransen en de Engelsen aan het begin van de eeuw, enkele momenten uit het leven van de stadhouders en uit de tijd van de Bataafse Republiek.²⁴ Het belang dat zij hechtten aan deze periode is af te meten aan de verhoudingen in de gehele galerij. Van de in totaal 253 olieverfschetsen van momenten uit de vaderlandse geschiedenis waren 53 schilderijen gewijd aan zestiende-eeuwse onderwerpen, 89 aan zeventiende-eeuwse, en behandelden er slechts 29 de achttiende eeuw.

In de galerij van kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae, een initiatief van de kunstenaarsleden en eveneens voltooid in 1863, lagen de verhoudingen nog meer uit elkaar: de hele serie beslaat 100 schilderijen, van oertijd en hunebed tot aan 1800.²⁵ Slechts de laatste zes zijn gewijd aan de achttiende eeuw en stellen Tsaar Peter in de Amsterdamse haven voor, de arts Herman Boerhaave, de dichters H.C. Poot en J. van Effen, de winter van 1740, de geleerden Musschenbroek en Cunaeus en als laatste de arts-zoöloog Petrus Camper.²⁶

Met uitzondering van het ijsgezicht van Schelfhout waren de onderwerpen dus gewijd aan cultuur en wetenschap, conform het algemene thema van deze

24 Voor een volledige lijst en afbeeldingen zie Dedalo Carasso (red.), *Helden van het Vaderland. Onze geschiedenis in negentiende-eeuwse taferelen verbeeld. De historische galerij van Jacob de Vos Jacobszoon 1850-1863*, cat. Tent. Amsterdam historisch Museum (Amsterdam 1991).

25 De galerij bestaat niet meer, over de geschiedenis zie M. de Roever, 'Verbroedering en kunstzin 1839-1875', in: J.J. Heij (red.), *Een Vereeniging van ernstige kunstenaars. 150 Jaar Maatschappij Arti et Amicitiae* (Bussum 1989) 24-25. De stukken zijn verspreid geraakt, maar een indruk geven de litho's naar de schilderijen in het album: J. van Lennep, W. Moll en J. ter Gouw, *Nederlands geschiedenis en volksleven in schetsen: [met] staalgravuren naar de schilderijen van de historische galerij der maatschappij Arti et Amicitiae* (Leiden 1868-1872).

26 De volledige lijst van schilderijen over de achttiende eeuw: De stads- en kerkenschilder Johannes Bosboom schilderde *Tsaar Peter op de Oost-Indische werf in Amsterdam*, de landschapschilder Jan Willem van Borselen *Herman Boerhaave in het bos*, de figuurschilder Philip Sadée, *Hubertus Corneliszoon Poot en Justus van Effen dichtend in een tuin*, Andreas Schelfhout, beroemd door zijn ijsgezichten, *De Winter van 1740*, A. (David Adolphe Constant?) Artz, *Pieter van Musschenbroeck en Petrus Cunaeus tijdens hun experimenten met de Leidse fles*, en de laatste scene (ook van de hele galerij) betrof *Petrus Camper omringd door apenschedels* door J. de Groot.

galerij. De historische galerijen bevestigen zo het beeld dat al opdook uit de historiografie: in de negentiende-eeuwse visie had de achttiende eeuw slechts weinig hoogtepunten. Gezien deze reputatie blijft Bles' succes dus een raadsel.

Het is frappant dat Bles voor de galerij van Arti et Amicitiae juist werd ingeschakeld voor een zeventiende-eeuwse scène; het Hollands huisgezin, een genrestuk zonder enige humor uitgevoerd. Hij ondernam wel pogingen om zijn humor op de Gouden Eeuw los te laten. Compositie en thema, een jong meisje dat stiekem een brief leest terwijl haar moeder slaapt of is afgeleid, zijn gelijk in *De geheime liefdesbrief* dat zich afspeelt in de zeventiende eeuw en *De verboden briefwisseling* in achttiende-eeuwse setting. Een dergelijke vergelijking toont vooral aan hoe zeer Bles' lichte kleuren, oplichtende partijen en snelle penseelstreek bij het rococo paste: niet de zeventiende-eeuwse versie, met de protagonisten gekleed in het strenge zwart en de meubels zwaar en donker, maar de achttiende-eeuwse ontlokte een glimlach bij de negentiende-eeuwer die van dit soort scènes smulde. Zijn onmiskenbare talent voor tekening en kleur kwamen hier het beste tot uiting. Niet voor niets werd Bles in 1889 door uitgeverij Sijthoff gevraagd de enige historische roman te illustreren die zich in de achttiende eeuw afspeelt, *De lotgevallen van Ferdinand Huyck* van Jacob van Lennep (1840; omslagbeeld). Tijdgenoten beschouwden deze illustraties als het hoogtepunt in Bles' werk. Concluderend lijkt de sleutel tot zijn succes te liggen bij die combinatie van de humor en moraal. Een schilderij van Bles aan de wand was een *conversation piece*, en toonde de eigenaar als een ruimhartig denkend, geestig en 'edel' persoon.

Humor als vaderlandse deugd

In *Onze hedendaagsche schilders* van 1881 vat Carel Vosmaer zijn monografische studie over David Bles zonder dralen aan met de belangrijke rol van humor in de Nederlandse aard en geest, en in de letterkunde en kunst. Bles wordt gezien als een exponent van de Hollandse 'lustige vrolijkheid', die sinds Troost en Aagje Deken en Betje Wolff verdwenen is, maar in hem een gelukkige representant vindt. Vosmaer ziet ook na die tussenperiode, toen de Nederlandse cultuuruitingen gespeend waren van humor, een nieuwe geest ontstaan, een andere, minder oubollige en platte humor. 'De woorden koddig, grappig, boertig, komiek geraakten in onwaarde, even als de daarin vervatte zaken; een fijnere smaak verkoos humor en geestigheid'.²⁷

In 1891, bij de zeventigste verjaardag van de schilder, herhaalt de letterkundige Jan ten Brink in *Elseviers Geïllustreerd Maandschrift* deze stelling in een inzichtelijk artikel over de relatie tussen de humor in de literatuur en de schilderkunst.²⁸ Behalve naar Jacob van Lennep verwijst hij ook naar de gelijktij-

²⁷ Vosmaer, 'David Bles', 1-2.

²⁸ Jan ten Brink, 'David Joseph Bles', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, (1891) nr. 1, 317-332. Eerder verschenen in Max Rooses, *Het Schildersboek*, dl. I (Amsterdam 1898) 43-59.

dig zo populaire Nicolaas Beets en ‘de weemoedige humor’ van De Génestet. Ten Brink herkent in hun humor – misschien tot onze verbazing – ‘een zuiver nationale Nederlandsche kleur’, aangezien in zijn ogen de Nederlandse letterkunde al vanaf de middeleeuwen wordt gekenmerkt door het nuttige en het degelijke, het leerdicht en de klucht.²⁹ Beide hebben natuurlijk een moralistische strekking en dat is ook te herkennen bij zeventiende-eeuwse schilders als Frans Hals, Adriaen Brouwer en natuurlijk Jan Steen. ‘Onze nationale comische geest leeft in beide – in de Hollandsche letteren en in de Hollandsche schilderkunst der XVIIde eeuw’. Die traditie wordt voortgezet in Van Effen en Troost, en natuurlijk de schrijfsters van *Sara Burgerhart*. Toch past Bles niet naadloos in dit rijtje, volgens Ten Brink verschilt het werk van Bles in karakter van de Sara Burgerhart en ook van Hogarth. Het is minder grof – de meeste Nederlandse critici in de negentiende eeuw verweten Hogarth steevast zijn satirische botheid –, en geestiger, huiselijker en verfijnder. In Bles herkent Ten Brink de typisch negentiende-eeuwse representant van deze traditie, meer verwant aan Hildebrand dan aan Wolff en Deken.³⁰

Het was dus de humor die volgens tijdgenoten van Bles een rechtgeaard vaderlandse schilder maakte; als erfgenaam van Jan Steen en Cornelis Troost hield hij, op zijn eigen manier, de traditie van de klucht in ere. Omdat zijn onderwerp de algemeen verfoeide achttiende eeuw was, konden zijn morele lessen nooit te scherp of kritisch worden voor zijn tijdgenoten. De beschouwer kon glimlachen om zijn oppervlakkige voorvaders en zijn degelijke negentiende-eeuwse ego werd door een plezierig gevoel van superioriteit gestreeld.

Jenny Reynaerts is senior conservator schilderijen van het Rijksmuseum en gespecialiseerd in 18de- en 19de-eeuwse Nederlandse schilderkunst. Zij promoveerde in 2000 op de geschiedenis van de Amsterdamse Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten (1817-1870) en publiceerde verder onder meer over de romantische schilderkunst in Nederland, de Haagse School en de industriële revolutie, de receptie van Rembrandt door Edgar Degas en tijdgenoten en 19de-eeuwse kunstenaars als Pieter Gerardus van Os en Willem Witsen. Tot 2003 werkte zij aan de Universiteit van Amsterdam, waar ze nog steeds incidenteel doceert.

Correspondentie-adres: Rijksmuseum Amsterdam, Postbus 74888, 1070 DN Amsterdam, J.Reynaerts@rijksmuseum.nl.

²⁹ Ten Brink, ‘David Joseph Bles’, 320-322.

³⁰ Ibidem, 322 en 332.