



## UvA-DARE (Digital Academic Repository)

### 'Het karakter onzer Hollandsche school'. De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, 1817-1870

Reynaerts, J.A.H.

**Publication date**

2000

**Document Version**

Final published version

[Link to publication](#)

**Citation for published version (APA):**

Reynaerts, J. A. H. (2000). *'Het karakter onzer Hollandsche school'. De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, 1817-1870.* in eigen beheer.

**General rights**

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

**Disclaimer/Complaints regulations**

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

*'Het karakter onzer Hollandsche school'*

*De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, 1817-1870*



*Jenny Reynaerts*

**'Het karakter onzer Hollandsche school'**  
**De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten van Amsterdam**  
**1817-1870**

**ACADEMISCH PROEFSCHRIFT**

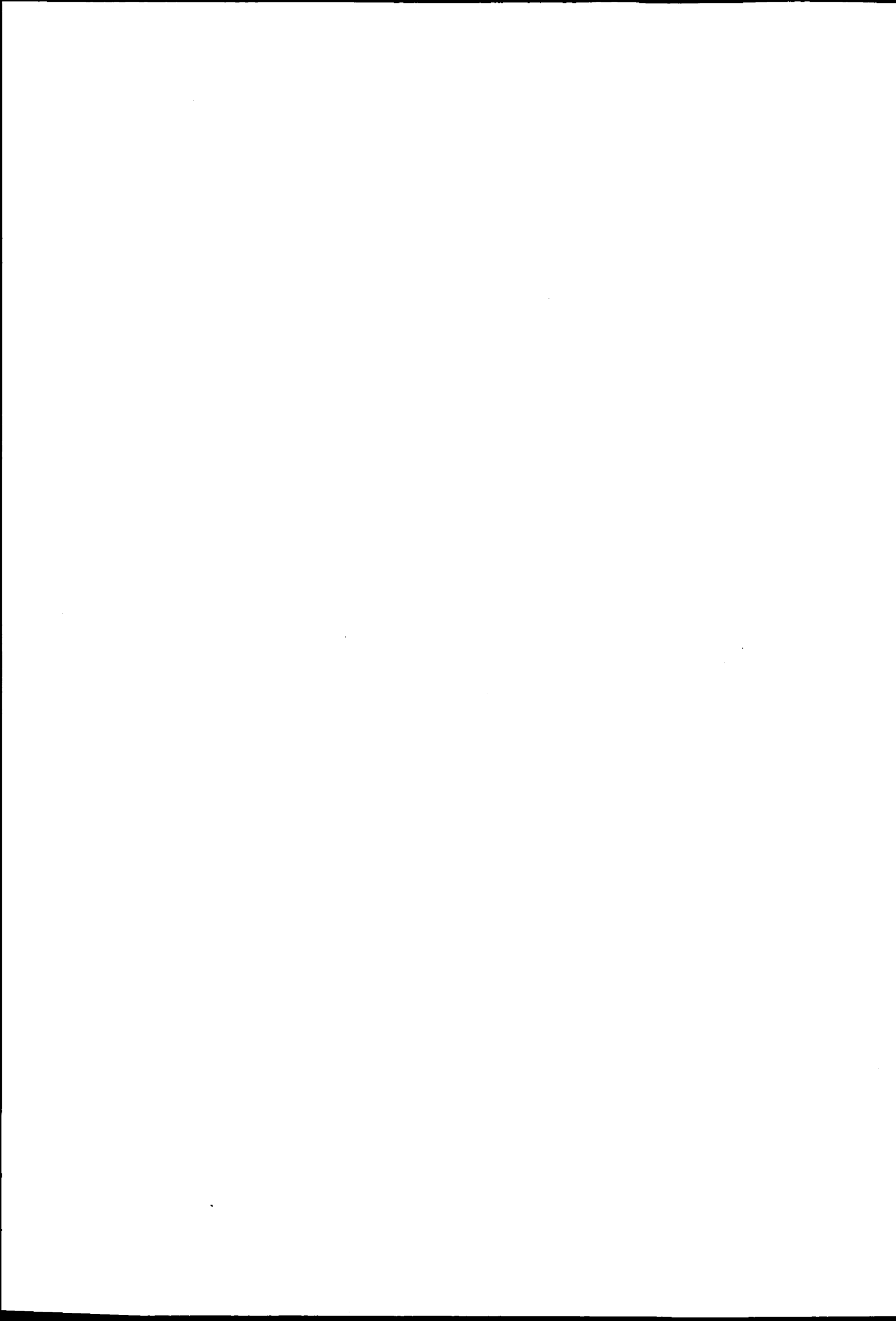
ter verkrijging van de graad van doctor  
aan de Universiteit van Amsterdam  
op gezag van de Rector Magnificus  
prof. dr. J.J.M. Franse

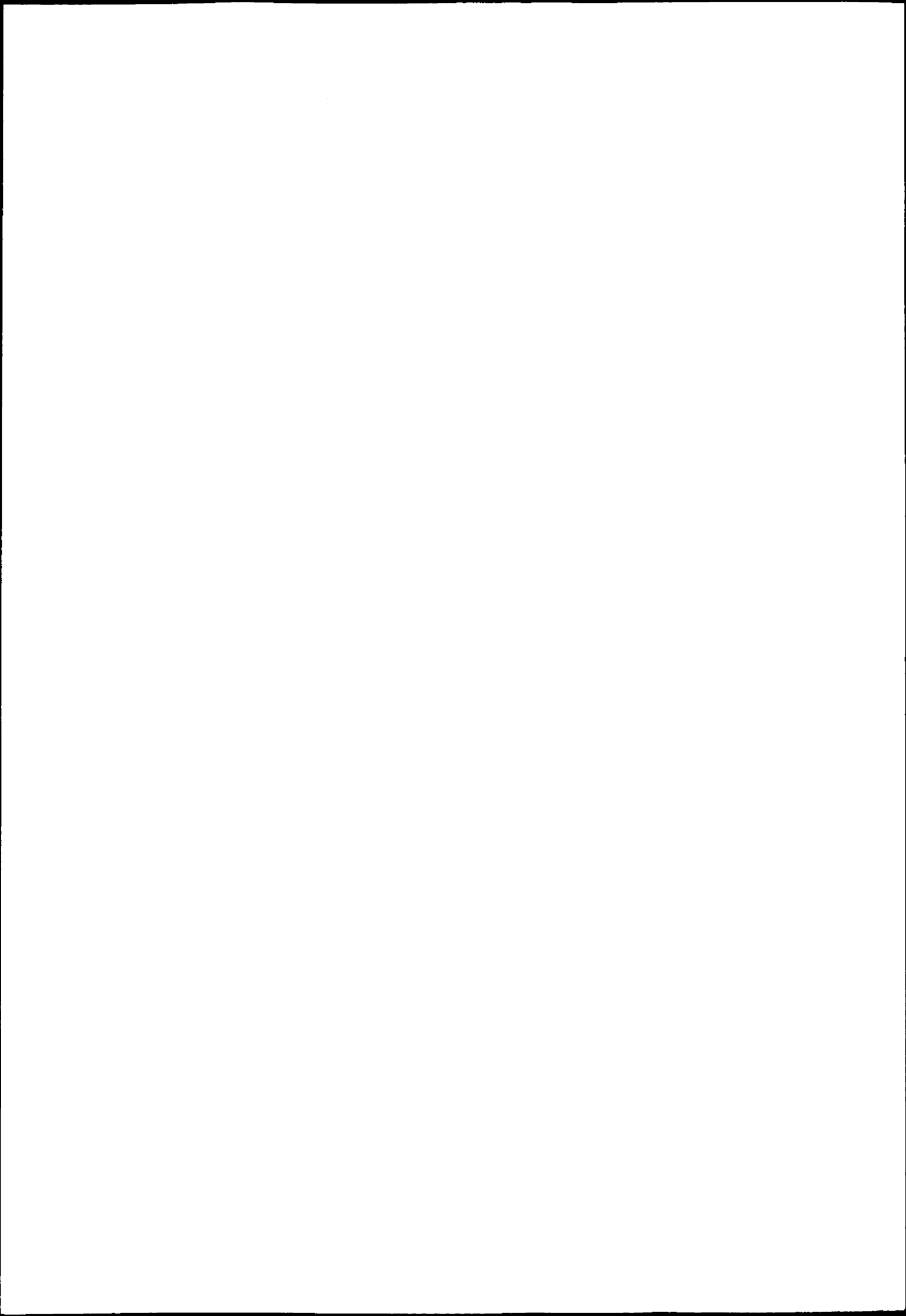
ten overstaan van een door het college voor promoties ingestelde commissie, in het  
openbaar te verdedigen in de Aula der Universiteit

op dinsdag, 11 april 2000, te 12.00 uur

door Jeanne Astrid Hubertine Reynaerts  
geboren te Heerlen

**promotor: prof. dr. E. van Uiter**  
**co-promotor: dr. A. Martis (UU)**  
**Faculteit der Geesteswetenschappen**

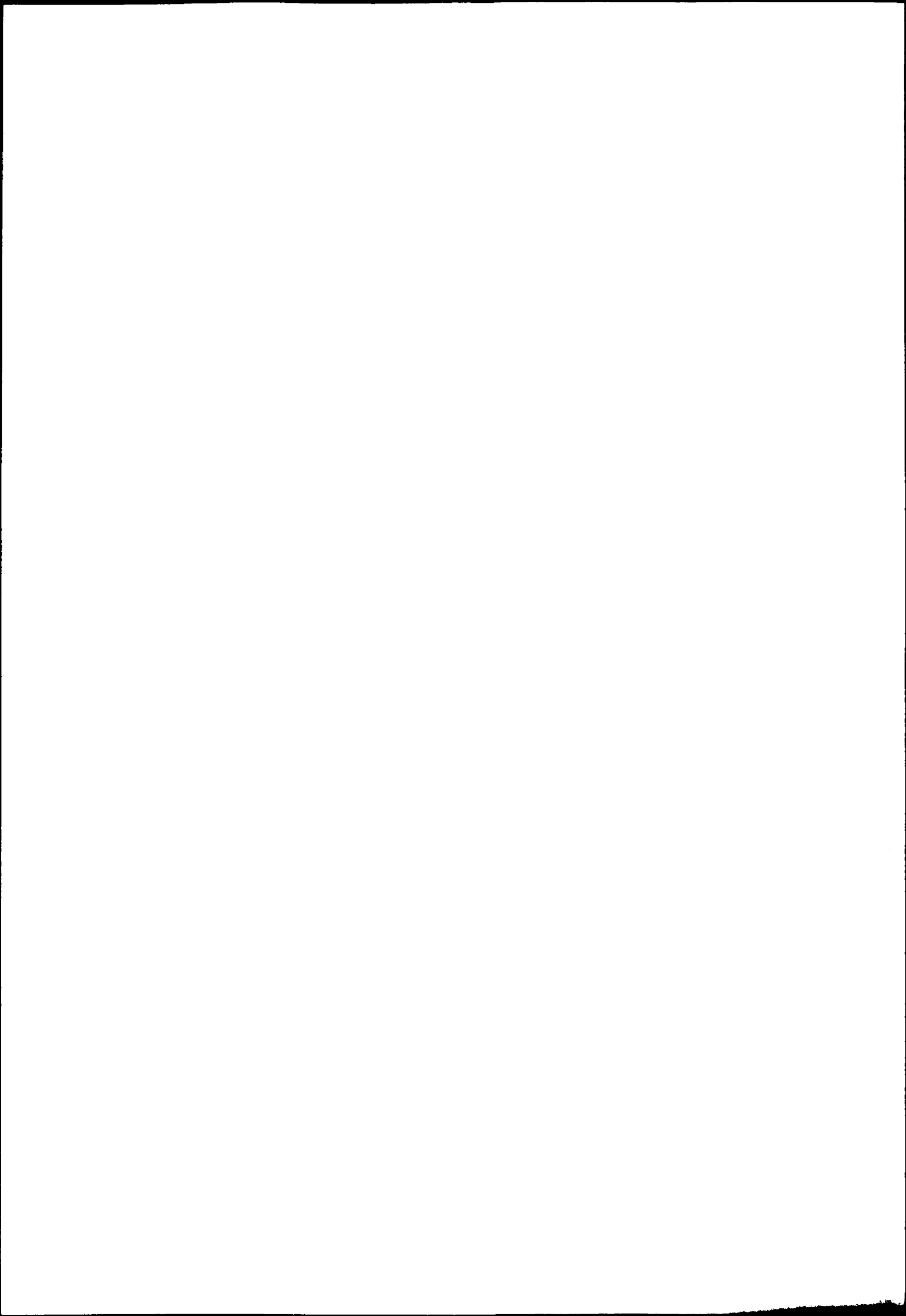




## **Inhoud**

Voorwoord

Inleiding	1
I. Amsterdam of Antwerpen? De ontstaansgeschiedenis van de Koninklijke Akademie, 1806-1817	21
II. Historie of landschap? Het debat over de nationale kunst, 1820-1840	55
III. 'Van batterei veranderd' Koerswijzigingen omstreeks 1840	105
IV. Vreemdgaan De Groote Prijs 1823-1849	133
V. Vrije kunst en vrije markt De teloorgang van de Koninklijke Akademie, circa 1845-1870	173
Nabeschouwing	211
Bijlagen	
1. Begroting van de Koninklijke Akademie	225
2. Aantallen kwekelingen	232
3. Namenlijst van directeuren en onderwijzers	233
4. Namenlijst van leden Raad van Bestuur	234
5A. Chronologische namenlijst van kwekelingen circa 1839-1870	236
5B. Alfabetische namenlijst van kwekelingen circa 1839-1870	244
Geraadpleegde archieven	247
Literatuur	248
Lijst van afbeeldingen	270
Afbeeldingen	273
Summary	297
Personenregister	305





## Voorwoord

Proefschriften kennen in de regel een lange ontstaansgeschiedenis. Dat geldt ook voor dit boek, dat over een langdurige en meermalen onderbroken periode tot stand kwam. Om alle vrienden, collega's en familieleden te bedanken die mij steunden, al was het slechts door er te zijn of soms juist door er *niet* te zijn, zou teveel bladzijden vergen. Wel wil ik hier in het kort een aantal namen noemen van hen die direct hielpen bij het vormen van mijn gedachten, het uitvoeren van het onderzoek en het leesbaar maken van de tekst.

Allereerst bedank ik mijn promotor, Evert van Uiter, hoogleraar Kunstgeschiedenis van de Nieuwste Tijd aan de Universiteit van Amsterdam, voor zijn commentaar en het geloof in de afronding van dit project, ook op momenten dat het er somber uitzag. Tevens gaat mijn dank uit naar mijn co-promoter Adi Martis, hoofddocent Moderne Kunst aan de Universiteit van Utrecht, die mij liet kennismaken met het kunstonderwijs toen ik in 1985 bij hem afstudeerde op Richard Roland Holst, voormalig directeur van de Rijks Akademie. Later voorzag hij publicaties net als deze dissertatie van commentaar.

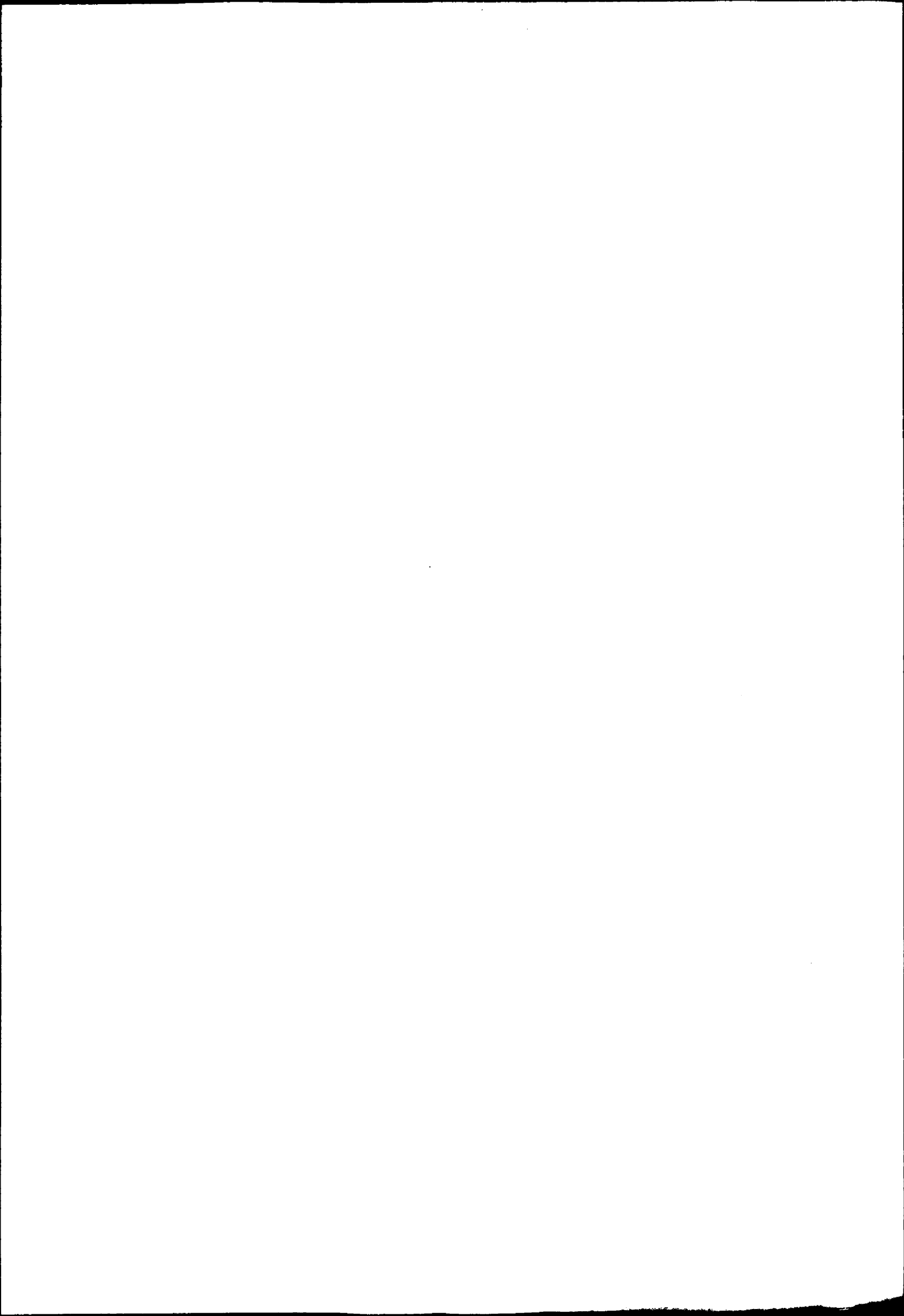
Collega's op het gebied van negentiende-eeuwse kunstgeschiedenis in Nederland gaven hun mening, onder meer tijdens een tweetal seminars van de Boekmanstichting in 1993 en 1994 onder leiding van de kunstsociologe prof. Vera Zolberg. Onder hen waren Dieuwertje Dekkers, Saskia de Bodt, Chris Stolwijk, Ellinoor Bergvelt en Eveline Koolhaas-Grosfeld. De laatste bedank ik tevens voor haar commentaar op een versie van het proefschrift. Zo ook Jeroen Boomgaard, die mij bovendien tijdens een lang gesprek in de trein naar Brussel weer op het goede spoor in mijn onderzoek zette.

De Rijks Akademie, in het bijzonder directeur Janwillem Schrofer, Pieter van Oordt, Tinie Kerseboom en Tonnie Claassen boden alle medewerking. Ik dank de directie bovendien voor het genereuze aanbod van foto's uit de tekeningencollectie van de Rijks Akademie. Van alle archiefmedewerkers die ik in de loop der jaren heb geraadpleegd, bedank ik vooral de medewerkers van het Gemeentearchief van Amsterdam, van het archief van de Koninklijke Akademie van Wetenschappen in het Trippenhuys en van het Rijksarchief van Noord Holland in Haarlem voor hun medewerking.

Wilma van den Berg en Ivo Blom toonden hun vriendschap door de hele tekst in een vroeg stadium te lezen, van vele kanttekeningen te voorzien en, niet te vergeten, door constante morele steun. Renée Loontjens dank ik vanwege haar bijdrage aan het archiefwerk voor de bijlagen en voor de redactie van de tekst. Van onbeschrijflijke waarde is de liefdevolle steun van Richard Loontjens.

Tenslotte draag ik dit boek op aan mijn overleden vader Jean Reynaerts, die mij als puber tijdens lange en heftige *after dinner*-discussies leerde argumenteren en kritisch te denken. Ik hoop dat dit boek de sporen draagt van deze opvoeding.

Amsterdam, april 2000



## Inleiding

### 1. Staats- en stijlvorming in een onzekere eeuw

Recent verscheen een artikel van de architectuurhistoricus T.H. von der Dunk in het tijdschrift *De Negentiende Eeuw*, getiteld 'Architectuur en regio in Nederland tussen 1750 en 1850 in het tijdperk van de nationale eenwording'. Hierin roept de schrijver op tot onderzoek naar de relatie tussen staats- en stijlvorming in de negentiende eeuw.<sup>1</sup> Von der Dunk betoogt dat het onderwerp 'überhaupt voor kunsthistorici hier te lande, anders dan voor hun collegae over de grens, vrijwel geen thema [vormt]'. Wanneer echter het thema niet alleen wordt opgevat als directe staatsbemoeienis met de vorming van een bouw- of kunststijl, maar als de problematiek van de nationale kunst en het kunstbeleid in Nederland in de negentiende eeuw, kan er alleen maar worden geconstateerd dat er de laatste jaren op dit terrein juist veel werk is verzet. In studies naar de totstandkoming en overleving van de Rijksmuseumcollectie, naar het beleid van de overheid op het gebied van de Tentoonstellingen van Levende Meesters en aankopen van kunst, en in studies naar de bemoeienissen van de overheid binnen het teken- en kunstrijverheidsonderwijs, om er maar een paar te noemen, komt voortdurend expliciet of impliciet het kunstbeleid van de Nederlandse overheid ter sprake. Dat de overheid het op dit terrein in de negentiende eeuw vaak liet afweten, vormt weliswaar een negatief, maar even wezenlijk onderdeel van de totstandkoming van een 'nationale kunst'.<sup>2</sup>

De voorliggende studie moet binnen de context van bovenstaande onderzoeken gezien worden. De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, ingesteld bij Koninklijk Besluit van 1817 en in werking van 1820 tot 1870, had direct te maken met de relatie tussen staats- en stijlvorming.<sup>3</sup> Als overheidsinstelling werd de academie geacht zich bezig te houden met het funderen van een nieuwe nationale kunst en

---

<sup>1</sup> T.H. von der Dunk, 'Architectuur en regio in Nederland tussen 1750 en 1850 in het tijdperk van de nationale eenwording', *De Negentiende Eeuw* 22 (1998), 161-179.

<sup>2</sup> Zie E. Bergvelt, *Pantheon der Gouden Eeuw. Van Nationale Konst-Gallerij tot Rijksmuseum van Schilderijen (1798-1896)*, Zwolle 1998; A. Hoogenboom, 'De Rijksoverheid en de moderne beeldende kunst in Nederland 1795-1848', *Kunst en Beleid in Nederland*, Amsterdam (Boekmanstichting) 1985, 43-79; J. Hart, 'Kunst, regeringszaak? De ontwikkeling van het regeringsbeleid ten aanzien van de eigentijdse beeldende kunst in Nederland 1848-1918', *Kunst en beleid in Nederland* 3, Amsterdam (Boekmanstichting) 1988, 67-145; A. Martis, *Voor de kunst en voor de nijverheid. Het ontstaan van het kunstrijverheidsonderwijs in Nederland*, Amsterdam (diss. UvA) 1990.

<sup>3</sup> De eigen naam van zowel de Stadstekenakademie, de Koninklijke Akademie als de Rijks Akademie werd in de negentiende eeuw met een k geschreven. Bij gebruik van de volledige naam handhaaf ik die spelling, maar in alle andere gevallen zal ik de voorkeurspelling *academie* hanteren.

het stimuleren van bouwkunst, schilderkunst, grafische kunsten en beeldhouwkunst. Juist bij een onderwijsinstelling als de kunstacademie is die relatie tussen staat en stijl belangrijk. Waar anders kan de overheid zo'n dwingend stempel drukken op de aard en productie van kunst?

Om het probleem van een nationale kunststijl te onderzoeken is hier gekozen voor het vak van de schilderkunst omdat men hiervan begin negentiende eeuw de hoogste verwachtingen had; het was immers de meest roemvolle kunst in het verleden geweest. Zijdelings zullen de grafische kunsten, beeldhouwkunst en bouwkunst, alle onderwezen op de academie, ter sprake komen, maar deze onderwerpen verdienen elk zelfstandig aandacht.<sup>4</sup> Hetzelfde geldt voor het teken- en kunstrijverheidsonderwijs in de negentiende eeuw, waarover al goede en uitputtende studies bestaan.<sup>5</sup>

De Koninklijke Akademie van Amsterdam en de door haar kunstenaars geproduceerde schilderkunst zijn tot nu toe in de Nederlandse kunstgeschiedschrijving stiefmoederlijk bedeed. Dat heeft grotendeels te maken met het geringe succes van veel van haar kunstenaars, maar ook met het conservatisme waarmee in de loop van de negentiende eeuw academies in het algemeen werden geassocieerd. Sinds het einde van de eeuw was het niet meer *bon ton* om te roepen om nationale schilderkunst, om te verlangen naar zeventiende-eeuwse roem en om heldendaden uit te beelden, en dat waren nu juist de zaken waar de academie zich vijftig jaar lang sterk voor had gemaakt. Het gevolg was dat de Koninklijke Akademie lange tijd slechts werd gezien als een voorloper van de zoveel succesvollere Rijks Akademie, die nog steeds bestaat.<sup>6</sup> Het tijdperk van de academische historieschilders, de Pienemannen en de Krusemannen, werd in het gunstigste geval met een terzijde afgedaan.<sup>7</sup>

In de kunstgeschiedenis is, net als in de andere humanoria, sinds een aantal decennia echter een kentering in deze opvattingen merkbaar. Nog steeds zal niemand de hypothese willen onderbouwen dat de Koninklijke Akademie als onderneming gelukt is, of dat Kruseman en Pieneman grote meesters zijn die aan de vergetelheid ontrukkt moeten worden. Daarvoor in de plaats is een historiserende benadering gekomen, die vooral de infrastructuur van de kunstwereld probeert te belichten. In dit contextuele onderzoek is al

---

<sup>4</sup> Zie over de bouwkunstklasse C.P. Krabbe, *Ambacht, Kunst, Wetenschap. Bevordering van de bouwkunst in Nederland (1775-1880)*, Zwolle 1998 (diss, VU 1997), in het bijzonder 69-76.

<sup>5</sup> O.a. Martis 1990. Zie verder noot 17 en 18.

<sup>6</sup> J. Reynaerts, 'Een vriend om tegen te knokken', E. van Odijk, J. Reynaerts e.a. *Er is eene Rijks-Academie... Over Ruimte voor kunstenaars*, Bussum 1995, 28-69.

<sup>7</sup> Zie bijvoorbeeld *Nationale herdenking 1813-1963. 150 jaar Nederlandse kunst*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1963, 68, waarin het werk van deze kunstenaars wordt beschouwd als slechts een accent: 'als het ware een applicatie op een traditioneel Hollandse - we zouden kunnen zeggen intiem-realistische ondergrond'.

veel informatie blootgelegd over het functioneren van kunst en kunstenaars in de negentiende eeuw.<sup>8</sup>

Op die manier bekeken is de Koninklijke Akademie een niet langer te verwaarlozen onderdeel van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstwereld. In de eerste plaats omdat veel schilders voor korte of langere tijd aan de academie studeerden, en ten tweede omdat de Koninklijke Akademie aanleiding gaf tot een heftig debat over het probleem van nationale stijlvorming. Dit debat werd gevoerd op verschillende niveaus: binnen de gelederen van de academie zelf, binnen het Koninklijk Nederlands Instituut (de voorloper van de Koninklijke Akademie van Wetenschappen), in de pers en uiteindelijk in het parlement. In mijn ogen is deze discussie de belangrijkste erfenis van de academie; het werpt niet alleen licht op vele typisch negentiende-eeuwse kunsttheoretische kwesties en op het beeld dat men in die tijd in Nederland had van de zeventiende eeuw, maar het geeft vooral inzicht in de worsteling met het begrip nationaliteit in de context van kunst.

A. van der Woud behandelt een verwant thema in *Waarheid en Karakter. Het debat over de bouwkunst 1840-1900*. Hierin schetst hij de discussie over de karakteristieken van de Hollandse bouwkunst en de ontwikkeling van het schoonheidsbesef vanaf de eerste decennia van de eeuw. Rond 1800 kreeg schoonheid - en daarmee kunst - een maatschappelijke, verheffende connotatie. Om dat te onderbouwen putte men uit het roemrijke verleden. Maar na circa 1840 vormde de omgang met het verleden een dilemma: het historische voorbeeld dreigde in plaats van een bron van inspiratie een bron van slaafse imitatie te worden. Van der Woud schrijft dit laatste, weinig riskerende historicisme deels toe aan de onzekerheid van de negentiende-eeuwse architect.<sup>9</sup>

Die onzekerheid is toe te passen op de hele eeuw.<sup>10</sup> De oorzaak ervan is te zoeken in het feit dat vanaf de Franse Revolutie en de Romantiek de negentiende-eeuwer in versneld tempo te maken kreeg met een radicale verandering van oude zekerheden. De wereld bleek steeds minder te verklaren met behulp van eenduidige systemen van politiek, geloof of filosofie, en er ontstonden vele alternatieve en tegengestelde levensopvattingen.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> A. Hoogenboom, *'De stand des kunstenaars'. De positie van kunstschilders in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Utrecht (diss. RUU) 1991; C. Stolwijk, *Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Leiden 1998 (diss. UU 1996). Diezelfde historiserende benadering wordt ook op de zeventiende-eeuwse kunst toegepast, zie voor de discussie hierover o.a. J. de Vries en D. Freedberg, *Art in History. Issues and debates. Studies in 17th-century Dutch Culture*, S. Monica 1991.

<sup>9</sup> A. van der Woud, *Waarheid en Karakter. Het debat over de bouwkunst 1840-1900*, Rotterdam 1997, 26.

<sup>10</sup> Zie P.B.M. Blaas, 'De onzekere burgerij', *De Negentiende Eeuw* 22 (1998), 4 en 15, die met hetzelfde woord 'onzekerheid' - of met het negentiende-eeuwse *névrose* - de eeuw kenmerkt.

<sup>11</sup> In de introductie van P. Gay, *Pleasure Wars*, New York/Londen 1998 (The Bourgeois Experience.

Dat leidde tot een gevoel van gespletenheid, het *mal du siècle*, uitgedrukt - toen én nu - met behulp van polaire of dualistische begrippen als individu en collectief, idealisme en realisme, romantiek en classicisme, nationalisme en internationalisme, of als nationalisme en regionalisme zoals bij Von der Dunk.<sup>12</sup> Ook de begrippen waarheid en karakter van Van der Woud horen in deze rij thuis.

De literatuurhistorica T. Streng heeft het over het dualisme van geest en stof wanneer zij de Nederlandse esthetica van de negentiende eeuw in kaart brengt, in een themanummer van het documentatieblad van de filosofen, dat geheel volgens bovenstaand patroon is getiteld 'Esthetica tussen klassiek en romantiek'. Streng baseert zich onder meer op de filosoof C.W. Opzoomer en onderscheidt nog meer tegenpolen in de negentiende-eeuwse esthetica zoals gedachte en zinnelijkheid, verdichting en waarheid, spiritualisme en materialisme.<sup>13</sup>

Al boden al deze nieuwe begrippen ieder op zichzelf een schijnbare zekerheid, toch was het uiteindelijk doel de verloren gegane eenheid weer terug te vinden en de gespletenheid te overkomen. In de kunst, met haar nieuwe maatschappijverheffende rol, moest dat worden verwezenlijkt in de overbrugging van geest en stof.<sup>14</sup>

In de geschiedenis van de Koninklijke Akademie is het *mal du siècle* eveneens een belangrijke factor. Het daar gevoerde debat over de aard van de nationale schilderkunst dwong de academici tot een keuze tussen realisme of idealisme, landschap- of historieschilderkunst, tekenen of schilderen, populistische of verheven kunst, regionale of nationale betekenis, nationale of internationale betekenis. Maar iedere keuze stond haaks op de eis dat de kunst een synthese moest bieden. Het streven naar vereniging van al deze standpunten vormt de rode draad - of was het een kluwen? - in vijftig jaar academië-geschiedenis.

---

Victoria to Freud, V), 3-23, wordt het effect van deze 'intellectual anarchy' op alle fronten van het burgerlijke leven besproken. Zie voor een overzichtelijke beschrijving en bronnen van dit levensgevoel J. de Vries, *Gemeenschap en wereld-ik, geheel op de wijze der kunst. Nederlandse kunstkritiek en moderne kunst circa 1900-1920. Albert Verwey, Albert Plasschaert, Just Havelaar en Theo van Doesburg*, Amsterdam 1990 (diss. UvA), 10-13.

<sup>12</sup> J.W. Oerlemans, 'Voor en tegen de vooruitgang. Sociale mobiliteit en culturele radicalisering', in L.H.M. Wessels en A. Bosch red., *Veranderende Grenzen. Nationalisme in Europa, 1815-1919*, Nijmegen/Heerlen 1992, 184-195, over het *mal du siècle*, de desastreuze keuzevrijheid van de vroege negentiende-eeuwer.

<sup>13</sup> T. Streng, 'Het dualisme van geest en stof. Esthetica in Nederland in het tweede kwart van de negentiende eeuw', *Geschiedenis van de Wijsbegeerte in Nederland. Documentatieblad Werkgroep Sassen*, 3 (1992), 1 en 2 (dubbelnummer *Esthetica tussen klassiek en romantiek*), 122-123.

<sup>14</sup> Streng 1992, 121-22 en 130 en De Vries 1990, 14.

## 2. De academie verschillend benaderd

De geschiedenis van de Koninklijke Akademie is nog niet uitvoerig beschreven. In 1908 publiceerde A. Derkinderen als directeur van de Rijks Akademie een boek over de geschiedenis van zijn instelling, maar dit moet toch vooral als een apologie voor zijn eigen esthetisch-socialistische opvattingen van het kunstonderwijs worden gezien.<sup>15</sup> Een van de meest inzichtelijke stukken dateert van kort na de Tweede Wereldoorlog en is geschreven door de kunsthistoricus J. Knoef, die in veel van zijn studies een voorzet heeft gegeven voor het onderzoek naar de negentiende-eeuwse kunst van Nederland.<sup>16</sup> In 'Over historieschildering en een historische galerij' beschrijft hij de Koninklijke Akademie van Amsterdam in het kader van de negentiende-eeuwse historieschilderkunst. Knoef verbindt historieschilderkunst aan het 'fossiele' academisme, en constateert dat beide aan het einde van de eeuw verloren zijn gegaan. Hij is vooral geïnteresseerd in de reden van die teloorgang, die hij, behalve in ontwikkelingen binnen de kunst zelf, vooral zoekt in de afname van het nationalisme en de toename van een meer internationale oriëntatie van de maatschappij. Hoewel de Koninklijke Akademie niet het hoofdonderwerp van zijn onderzoek is, signaleert Knoef wel de problematische rol die historieschilderkunst op deze academie had.<sup>17</sup>

Knoefs artikel blijft geruime tijd het enige kunsthistorische onderzoek naar de Koninklijke Akademie. De academie deelde niet in de aandacht die de geschiedenis van het kunstonderwijs vanaf de late jaren zestig kreeg, want die ging in eerste instantie naar het voor de moderne kunst belangrijke kunstnijverheidsonderwijs en de 'vrije kunst' aan de Rijks Akademie.<sup>18</sup> A. Martis brengt in zijn artikel over de Quellinusschool voor het eerst

---

<sup>15</sup> A. Derkinderen, *Over de geschiedenis van de Academie der beeldende kunsten te Amsterdam en haar betekenis voor onze tijd*, Amsterdam 1908. Derkinderen hechtte vooral aan maatschappelijke betekenis en nut van het kunstonderwijs en pleitte daarom voor de handhaving van bouwkunst en kunstnijverheid op de Rijks Akademie, waar deze vakken in 1870 uit het programma waren gehaald. Zie J. Reynaerts, 'De jaren aan de Rijksacademie: Allebé als hoogleraar en directeur (1870-1906)', in W. Loos en C. van Tuyl van Serooskerken red., *'Waarde Heer Allebé'. Leven en werk van August Allebé (1838-1927)*, Zwolle 1988, 67-69 en Reynaerts 1995, 33-35.

<sup>16</sup> Zijn credo zou voor het hedendaagse onderzoek kunnen gelden: 'Maar wil men dat verleden waarlijk verstaan, dan zal men, zijn eigenaardigheden respecteerend, het dienen te aanvaarden in de totaliteit van zijn uitingen'. J. Knoef, 'Over historieschildering en een historische galerij', in J. Knoef, *Van Romantiek tot Realisme*, Den Haag 1947, 168.

<sup>17</sup> Knoef 1947, 149-168.

<sup>18</sup> Zie B. Welten, *Kunstonderwijs in Nederland. Een normatief onderzoek naar de ontwikkeling van het kunstnijverheidsonderwijs, voornamelijk in betrekking tot de meer didactisch-esthetische aspecten ervan in Nederland tussen 1870 en 1960*, Leuven (diss.) 1966 (typescript); N. Prak, *Geschiedenis van het ontwerponderwijs*, De Bilt 1979 en J. Willink, *De Rijksacademie en de ideologie van de vrije kunst*, Amsterdam 1979; Reynaerts 1988; L. Tibbe, 'Alberdingk Thijm en de beeldende kunsten. Zijn hoogleraar-

de structuur van het Nederlandse kunstonderwijs in de negentiende eeuw in kaart. De koppeling met de overheidsbemoeienis, die zo typerend is voor de negentiende-eeuwse situatie, staat hier uitvoerig in beschreven.<sup>19</sup> De ontwikkeling van het teken- en kunstnijverheidsonderwijs wordt vervolgens het onderwerp van academische dissertaties.<sup>20</sup> Martis' *Voor de Kunst en voor de nijverheid. Het ontstaan van het kunstnijverheidsonderwijs in Nederland* is nu, althans wat dit deel van het vakgebied betreft, het standaardwerk.<sup>21</sup>

Zo is het Nederlandse kunstonderwijs van de tweede helft van de negentiende eeuw inmiddels goed in kaart gebracht.<sup>22</sup> Dat geldt ook voor de late achttiende eeuw, een gevolg van de rehabilitatie van 'de eeuw van verval' tot 'de eeuw van de Verlichting'.<sup>23</sup> P. Knolle heeft uitgebreid onderzoek gedaan naar de teken- en schilderpraktijk in de achttiende-eeuwse genootschappen, zoals De Maatschappij tot Nut van 't Algemeen, Felix Meritis en de directe voorloper van de Koninklijke Akademie, de Amsterdamse Stadstekenakademie.<sup>24</sup> Zijn onderzoek naar de praktijk en de gehanteerde theorieën op

---

schap aan de Rijksacademie 1876-1889', in *J.A. Alberdingk Thijm 1820-1889. Katholicisme en Cultuur in de negentiende eeuw*, Amsterdam (Historisch Museum) Nijmegen (UB) 1989, 29-51; Reynaerts 1995.

<sup>19</sup> A. Martis, 'Het ontstaan van het kunstnijverheidsonderwijs in Nederland, en de geschiedenis van de Quellinusschool te Amsterdam (1879-1924)', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 30 (1979), 79-171. Zie ook A. Martis, 'Van 'tekenschool' tot 'kunstvakschool': de rijksoverheid en het onderwijs in de beeldende kunsten van circa 1820 tot circa 1940', in M. van der Kamp red. *De Lucaskrater. Historie en analyse van en meningen over het beeldende-kunstonderwijs aan de kunstacademies in Nederland*, Groningen 1984, 34-49 en idem, 'Particulier initiatief als overheidsbeleid. Victor de Stuers en de hervorming van het tekenonderwijs', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* themanummer *That special touch! Vormgeving tussen kunst en massaproduct* 39 (1988), 1-26.

<sup>20</sup> H. van Rheeden, *Formalisme en expressie; ontwikkelingen in de geschiedenis van het teken- en kunstonderwijs in Nederland en Nederlands-Indië gedurende de 19de en 20ste eeuw*, Amsterdam (diss. UvA) 1988; verschenen als handelseditie *Om de vorm. Een eeuw teken-, handenarbeid- en kunstnijverheidsonderwijs in Nederland*, Amsterdam 1990 en V. Asselbergs, *Kind, Kunst en opvoeding. De Nederlandse beweging voor beeldende expressie 1876-1968*, Amersfoort 1989 (diss. UvA).

<sup>21</sup> Martis 1990.

<sup>22</sup> Voor een overzicht van het academisch onderwijs, zie J. Reynaerts, 'Van atelier naar academie. Schilders in opleiding, 1850-1900', in *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895*, Zwolle/Amsterdam 1991, 88-108.

<sup>23</sup> Zie voor een recente stand van zaken: M.C. Jacob en W.W. Mijnhardt ed. *The Dutch republic in the Eighteenth Century. Decline, Enlightenment and Revolution*, Ithaca/Londen 1992.

<sup>24</sup> P. Knolle en A. Martis, 'De maatschappij tot Nut van 't Algemeen en het tekenonderwijs 1785-1900', W. Mijnhardt en A.J. Wichers ed., *'Om het algemeen volksgeluk': twee eeuwen particulier initiatief, 1784-1984. Gedenkboek ter gelegenheid van het tweehonderdjarig bestaan van de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen*, Edam 1984, 263-296; P. Knolle, 'Het Departement der Tekenkunde van Felix Meritis', *Documentatieblad van de werkgroep 18de eeuw*, 1983, 141-196; idem, 'De Amsterdamse Stadstekenakademie, een 18de-eeuwse "oefenschool" voor modeltekenaars', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 30 (1979), 1-41.



deze laatste academie vormt een direct aanknopingspunt voor de studie naar de wortels van de Koninklijke Akademie.

De Franse tijd en vooral de activiteiten van Lodewijk Napoleon op het gebied van de kunsten zijn eveneens, na een eerste artikel in 1933, in de jaren tachtig goed onderzocht.<sup>25</sup> In dezelfde tijd verschijnen de eerste en voorlopig enige artikelen over de Koninklijke Akademie. D. Dekkers heeft naar aanleiding van haar onderzoek naar Jozef Israëls, die aan de Koninklijke Akademie studeerde, zijn leertijd bestudeerd, en de verwickelingen rond de Grootte Prijs, de Nederlandse Prix de Rome, uitvoerig gedocumenteerd.<sup>26</sup> Zelf wijdde ik mijn eerste artikel aan het bouwkunstonderwijs van de Koninklijke Akademie.<sup>27</sup> In breder verband komt de Koninklijke Akademie nog wel elders ter sprake, maar het onderzoek blijft beperkt.<sup>28</sup>

Zoals betoogd heeft het langdurige gebrek aan aandacht te maken met het gebrek aan studies over kunstacademies in het algemeen, een gevolg van de negatieve reputatie sinds het einde van de vorige eeuw. Lange tijd was N. Pevsners *Academies of Art. Past and Present* uit 1940 het enige uitvoerige boek over academies dat de aard van het jubileumboek oversteeg, zodat het zelfs in 1973 herdrukt werd bij gebrek aan een meer recente studie.<sup>29</sup> Voor de behandeling van de negentiende eeuw neemt Pevsner het verzet van een aantal kunstenaars tegen de academies als invalshoek en benadert zo de academie vanuit een negatief, modernistisch standpunt. Pas in 1989 kwam er een soort vervolg in

---

<sup>25</sup> Zie in *Reizen naar Rome. Italië als leerschool voor Nederlandse kunstenaars omstreeks 1800*, Rome/Haarlem (Teylers Museum) 1984: D. Dekkers, 'De bedevaart der jonge kunstenaars. Achtergronden van de kunstreis der Noordnederlandse schilders naar Rome omstreeks 1800', 25-43 en E. Bergvelt, 'De élèves-pensionnaires van koning Lodewijk Napoleon. Problemen bij de voltooiing van een Hollandse kunstopleiding in Parijs en Rome (1807-1813)', 45-83 en J. Offerhaus, 'Bibliografische notities', 17-24. Het eerste artikel is G. J. Hoogewerff, 'Nederlandse kunstenaars te Rome in de XIXde eeuw', *Mededeelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome*, 3 (2de reeks) (1933), 147-197. Zie verder G.S van Holthe tot Echten, 'Lodewijk Napoleon en het onderwijs in de bouwkunst', *Bulletin KNOB* 79 (1980), 1-25 en idem, 'L'Envoi des jeunes artistes néerlandais de Louis Napoléon Bonaparte, Roi de Hollande', *Gazette des Beaux Arts* 97 (1984), 57-70.

<sup>26</sup> D. Dekkers, 'Twee Nederlandse architecten op reis. De Grootte Prijs voor de Bouwkunst 1827-1845', *Archis* 3 (1986), 36-40; idem, 'Op reis gezonden. De Grootte Prijs aan de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam (1823-1849)', *Mededeelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 1987a, 179-286; idem, 'Jozef Israëls en de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam. Van kwekeling tot gevestigd schilder', *Oud Holland* 101 (1987b), 65-83.

<sup>27</sup> J. Reynaerts, 'Prijstekeningen uit het Amsterdamse bouwkunstonderwijs 1820-1844', *Bulletin KNOB* 84 (1985), 248-269. Zie ook J. Reynaerts, 'Italia and Hollandia. Conflicting Memories at Work in the Dutch Prix the Rome (1817-1851)', in W. Reinink en J. Stumpel red., *Memory and Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996*, Dordrecht 1999, 855-859.

<sup>28</sup> Martis 1990, 37-44, 93-102; Hoogenboom 1985, 49-54 en Hart 1988, 83-85, 98-100.

<sup>29</sup> N. Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, New York 1973 (1940).

het *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, een bundeling van onderzoeken die helaas juist ophoudt bij de negentiende eeuw.<sup>30</sup> Ondanks de grote variëteit aan kunstacademies die worden besproken, leggen de redacteuren een opmerkelijke nadruk op de continuïteit in doelstelling en de vergelijkbare internationale gerichtheid van de academies.<sup>31</sup>

Tussen de herdruk van Pevsner uit 1973 en het *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* van 1989 is er blijkbaar iets gebeurd: er wordt nieuw bronnenonderzoek naar academies verricht en de visie van de auteurs is meer gericht op continuïteit in de academische geschiedenis dan op het modernistische denken in breuklijnen. Dat betekent een verandering in waardering.

Deze opvattingen over continuïteit veranderen ook de blik op de negentiende-eeuwse academie. De eerste stap werd gezet met de belangrijke dissertatie van A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* van 1971. Boime richt zich op de ontwikkeling van de schets binnen de academische atelierpraktijk. Zo wil hij, in tegenstelling tot eerdere visies, aantonen dat de Parijse academie een belangrijk aandeel had in de ontwikkeling van de moderne kunst. Hoe discutabel dat ook moge zijn, in ieder geval heeft hij met zijn boek bereikt dat de academie sindsdien van een andere kant, namelijk van binnenuit, wordt bekeken en dat de academische praktijk bekend wordt.<sup>32</sup>

Boimes onderzoek kan geplaatst worden in de veranderende kunstgeschiedschrijving over de negentiende eeuw. N. McWilliam maakt in 1989 in het *Oxford Art Journal* de balans op van de revisionistische studies die sinds het begin van de jaren zeventig zijn verschenen. In 'Limited Revisions: Academic Art History confronts Academic Art' stelt hij zich kritisch op ten opzichte van revisionisten die tegenover de modernistische verguizing van de negentiende-eeuwse academische kunstenaars, ook wel *pompier*s genoemd, een even ongenueanceerde waardering plaatsen.<sup>33</sup> 'The "pompier" is the new "refusé"', concludeert McWilliam. In zijn ogen heeft die herwaardering morele ondertonen en wordt zij gehinderd door defensieve en emotionele argumenten. Een nieuwe dichotomie komt zo in de plaats van de oude, zonder recht te doen aan de historische complexiteit van de periode. Tegenover 'white modernism's story of art' waarin het individu en originaliteit de

---

<sup>30</sup> *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, themanummer *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 5-6 (1986-87), Den Haag 1989.

<sup>31</sup> *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 1989, 11.

<sup>32</sup> A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Londen 1986 (1971). Zie ook idem, 'Curriculum Vitae: The Course of Life in the Nineteenth Century', in tent. cat. *Strictly Academic* 1974, 5-15. Belangrijke kritiek op Boime stellingname werd geleverd in C. Rosen en H. Zerner, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*, Londen/Boston 1984, 227-228.

<sup>33</sup> N. McWilliam, 'Limited Revisions: Academic Art History confronts Academic Art', *Oxford Art Journal* 12 (1989), 2, 71-86. *Pompier*, letterlijk brandweerman, werd gebruikt om de academische schilders te hekelen die hun helden voorzagen van veel glimmende helmen en wapentuig.

trefwoorden zijn, plaatsen de revisionisten het alternatief van de institutie, continuïteit en het respect voor het verleden. McWilliam vindt dat niet genoeg en pleit voor een zelfkritische houding die een nieuwe, extensieve historische analyse van de kunstwereld van de negentiende eeuw mogelijk maakt: 'The more inclusive ambitions of revisionism might suggest a questioning of these assumptions, an opening up of enquiry methodologically as well as quantitatively to investigate the full range of historical forces shaping the imagery of the period.'<sup>34</sup>

In het eerste overzichtsboek over academies na Pevsners *Academies of Art* lijkt C. Goldstein zich die kritiek te hebben aangetrokken. In *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers* benadert hij de kunstacademie op verschillende manieren. Op de eerste plaats van binnenuit en met nadruk op typisch academische aspecten als theorie- en canonvorming, de functie van de kopie en het belang van het antieke voorbeeld, maar tegelijkertijd met open oog voor de kritiek op en het verzet tegen academies. Academisme en anti-academisme worden zo onderdeel van één geschiedenis. Belangrijk is ook dat Goldstein de twintigste-eeuwse scholen en universiteiten met kunstonderwijs bij zijn overzicht betreft, daarmee de zowel academische als modernistische scheiding van 'high and low' art bestrijdend. In zijn inleiding probeert hij de boven beschreven gevestigde stellingnames achter zich te laten: 'It is the aim of this book to avoid such preconceptions by concentrating on the evidence of teaching. Nor will a hard-and-fast line be drawn between different kinds of schools and academies. The whole point is to approach visual art from the perspective of artist-teachers and art students, in whichever institutions they congregated.'<sup>35</sup> Goldstein wil nadrukkelijk geen instuutsgeschiedenis als die van Pevsner schrijven, maar concentreert zich op de academische (kunst)werken als bron van het academisme, eufemistisch gekarakteriseerd als 'teaching visual art in the Renaissance tradition'.<sup>36</sup>

Vanuit deze nieuwe en verschillende invalshoeken is het onderwerp academiëgeschiedenis zelfs weer interessant voor een tijdschrift als *Art History*, een van de spreekbuizen van *The New Art History* in Groot Brittannië. Het wijdde in 1997 een themanummer aan laat negentiende-eeuwse academies: *National Art Academies in Europe 1860-1906: Educating, Training, Exhibiting*. Vanuit de verschillende benaderingen van *The New Art History* wordt de academie nu onderzocht als institutie, als exponent van een bepaalde visie op het lichaam, als vooropleiding van moderne kunstenaars en als

---

<sup>34</sup> Idem, 82. Rosen en Zerner 1984 maken vergelijkbare opmerkingen in hun analyse van de revisionistische opvattingen over negentiende-eeuwse kunst.

<sup>35</sup> C. Goldstein, *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge 1996, 6.

<sup>36</sup> Idem, 1-2.

instrument van cultuurpolitiek.<sup>37</sup>

Een vergelijkbare aanpak is te vinden in *Academies, Museums and Canons of Art*, een Open University-uitgave, waarin de academiegeschiedenis in een maatschappelijke context worden geplaatst. De academie wordt hier, net als musea en monumenten zoals het British Museum en het Albert Memorial, gezien als een smaakbepalende institutie en als emanciperend instrument van een maatschappelijke groepering. Waardeoordelen als conservatief of proto-modernistisch worden achterwege gelaten en in plaats daarvan wordt het proces van canonvorming en het belang daarin van onder andere de academische doctrine geanalyseerd.<sup>38</sup>

### 3. De academische doctrine

In tegenstelling tot het statische beeld dat in de modernistische geschiedschrijving van de academie werd gevestigd, laten bovengeschetste recente onderzoeken een academie in ontwikkeling en verandering zien. De negentiende-eeuwse academie kan daarom niet gelijkgeschakeld worden met de oorspronkelijke zestiende-eeuwse, of met de academie in haar hoogtijdagen in de zeventiende eeuw. Tegelijkertijd is er wel een constante die al deze academies met elkaar verbindt. Dat is de academische doctrine, de opvatting waarop het kunstonderwijs en het na te volgen kunstenaarsbeeld is gebaseerd. Het is daarom zinnig voorafgaand aan de discussie op de Koninklijke Akademie kort stil te staan bij de inhoud en de ontwikkeling van die doctrine.

Goldstein spreekt niet voor niets van 'teaching visual art in the Renaissance tradition', want de kern van het academisme stamt uit de Italiaanse Renaissance. De academische doctrine, geformuleerd in de zestiende eeuw op de Accademia del Disegno in Florence en de Accademia di S. Luca van Rome, ging uit van het platonische ideaal. Men geloofde in het bestaan van een absolute perfecte schoonheid, een abstractie, waarvan weliswaar de menselijke vorm in het dagelijkse leven slechts een afspiegeling was, maar die in de kunst kon worden geëvenaard. De beeldhouwkunst uit het klassieke Griekenland liet dat zien.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Achtereenvolgens C. Trodd, 'The Authority of Art: Cultural Criticism and the Idea of the Royal Academy in Victorian Britain'; A. Callen, 'The Body and Difference: Anatomy training at the Ecole des Beaux Arts in Paris in the later Nineteenth Century'; P. Lasko, 'The Student Years of the Brücke and their Teachers'; O.E. Vázquez, 'Defining Hispanidad: Allegories, genealogies and cultural politics in the Madrid Academy's competition of 1893'; J. Sheehy, 'The Flight from South Kensington: British artists at the Antwerp Academy 1877-1885', in M. Pointon en P. Binski ed., *National Art Academies in Europe 1860-1906: Educating, Training, Exhibiting*, themanummer *Art History*, 20 (1997), 1.

<sup>38</sup> G. Perry en C. Cunningham red., *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven/Londen (Open University serie Art and its Histories) 1999.

<sup>39</sup> Goldstein 1996, H. 1 en 2. Over het begin van de academie in Florence, zie B. Kempers, *Kunst, macht en mecenaat. Het beroep van schilder in sociale verhoudingen 1250-1600*, Amsterdam 1987, 326-345. Zie

In met name de zeventiende-eeuwse Académie Royale van Parijs werden onder inspirerende leiding van de schilder Charles Le Brun die gedachten uitgewerkt. De leerbaarheid van het perfecte ideaal kreeg steeds meer nadruk, zodat men eigenlijk dan pas van een werkelijke doctrine kan gaan spreken. Le Brun en zijn tijdgenoten zochten houvast in regels en metingen van de klassieke beelden, met het idee dat navolging van die gegevens een even grote perfectie zou opleveren.<sup>40</sup> Daarnaast werkte Le Brun de theorie van de expressie uit, waarin hij groot belang hechtte aan gesticulatie en gezichtsuitdrukking van de afgebeelde mensen om het afgebeelde verhaal een morele zeggingskracht te verlenen.<sup>41</sup>

Want volgens de schilders van de Académie Royale was de *historia*, het historische verhaal, het meest belangrijke onderwerp dat een academische schilder kon uitbeelden. De technische perfectie van de volmaakte imitatie was niet genoeg, de kunstenaar moest in zijn schilderij uitdrukking geven aan een hogere intellectuele en morele inhoud. Bijbelscènes, momenten uit de antieke geschiedenis en mythologische verhalen waren geschikte vehikels om die boodschap uit te dragen, omdat ze de eruditie van de kunstenaar konden tonen en ook omdat ze gebruikt konden worden om te verwijzen naar contemporaine kwesties. Bovendien boden deze onderwerpen gelegenheid de menselijke figuur, die als het hoogste uit de schepping en het moeilijkste onderwerp in de schilderkunst werd beschouwd, op allerlei manieren uit te beelden. De compositie en uitvoering van zo'n scène stelde hoge eisen aan de inventie van de kunstenaar. Dit alles droeg bij aan het begrip van de kunstenaar als een *pictor doctus*, een geleerde kunstenaar.

Belangrijke conventies van het academisme kregen zo langzaamaan vorm. Het streven naar en het geloof in absolute schoonheid leidden tot het afbeelden van algemene, geïdealiseerde typen en tot afwijzing van het individuele of uitzonderlijke. Le Bruns expressietheorie gaat uit van standaard gezichtsuitdrukkingen bij bepaalde emoties, waaraan het individuele karakter van de mens ondergeschikt is gemaakt. Eenzelfde afweging werd gemaakt bij het gebruik van tekening of coloriet: de tekening drukte de perfectie uit, het gebruik van kleur kon dit slechts ondersteunen. Een te exuberant gebruik van kleur zou de harmonische perfectie doorbreken. Deze opvatting was een direct gevolg van de bewondering voor de klassieke beeldhouwkunst, waarvan men toen niet wist dat die gepolychromeerd was, en voor kunstenaars uit de Italiaanse Renaissance als Rafaël,

---

ook F. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, Londen 1947, i.h.b. hoofdstuk I en A. Buck, 'Die humanistischen Akademien in Italien', in F. Hartmann en R. Vierhaus red., *Der Akademiengedanke im 17. und 18. Jahrhundert*, Bremen/Wolfenbüttel 1977 ((Wolfenbütteler Forschungen, Band 3).

<sup>40</sup> Goldstein 1996, H.7 en 9.

<sup>41</sup> Voor een inleiding in Le Bruns kunsttheorie zie L. Walsh, 'Charles Le Brun, 'Art dictator of France'', in 86-123 en J. Montagu, *The Expression of Passions. The origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven/Londen 1994.

die kleur en lijn evenwichtig wist te gebruiken. Op die manier ontstond er een canon voor de academische kunstenaar, een algemene overeenstemming over de grootste kunstwerken aller tijden. Deze canon - de klassieken, Rafaël, Nicolas Poussin - kreeg vanwege zijn voorbeeldfunctie een vaste plaats in het academisch kunstonderwijs. Met behulp van zulke voorbeelden leerde de academiestudent onderscheid te maken in het selectieproces dat moest leiden tot de perfecte weergave.<sup>42</sup>

Perfectie is natuurlijk moeilijk te bereiken. De norm voor volmaakte schoonheid werd steeds meer bepaald door de afgeleide daarvan, de klassieke beeldhouwkunst. Ondersteund door de bevindingen van Johann Joachim Winckelmann in de achttiende eeuw die de klassieke schoonheid analyseerde en harmonie en eenvoud tot norm verhief, werd het voorbeeld van de Griekse beelden steeds dominanter.<sup>43</sup> Diezelfde verarming van de academische doctrine vond ook plaats bij de theorievorming rond het tekenen. In plaats van een subtiel samenspel van lijn en kleur, werd de nadruk op de tekening gelegd. Dat resulteerde in het karakteristieke eindeloze oefenen in tekenen naar naaktmodel en de verbanning van het schilderonderwijs van de academies. Schilderen werd in het atelier geoefend, en daarmee teruggewezen naar haar mindere positie van handwerk. De academie van schone kunsten slankte af tot een magere 'tekenacademie'.

Een ander resultaat van de academische doctrine zoals uitgewerkt door Le Brun was de academische hiërarchie. Omdat historieschilderkunst intellectuele kunst was en het hoogst bereikbare in het streven naar volmaaktheid, werd dit het belangrijkste kunstgenre. Portret, landschap en stilleven stonden veel minder in aanzien, omdat deze takken van kunst hun effect vooral haalden uit de perfecte imitatie. In het geval van portretschilderkunst werd bovendien onderscheid gemaakt tussen portretten van aanzienlijke personen of die van mensen uit de lagere standen.

Uit deze globale samenvatting mag worden geconcludeerd dat de academische doctrine aan ontwikkelingen onderhevig was. Goldsteins 'teaching in the Renaissance tradition' en zijn thematische behandeling van onderdelen van de doctrine (het kopiëren, het naakt, het voorbeeld van de antieken) suggereren soms een statische opvatting, die in werkelijkheid werd aangepast aan haalbare eisen en plaatselijke omstandigheden zoals de kunstmarkt. Dat gold ook voor de academische hiërarchie. Bij gebrek aan een markt voor veelal door de overheid of kerk betaalde grote historiestukken, ontwikkelden zich hybride schildergenres waarin de academische norm werd verwerkt in een lager genre. Zo werd het portret aangepast aan de academische eisen door het te historiseren met behulp van literaire, allegorische of mythologische verwijzingen. Met name de Engelse academische schilder Joshua Reynolds glorieerde in dit genre. Vergelijkbare ontwikkelingen zijn te

---

<sup>42</sup> Goldstein 1996, H. 4 en 5.

<sup>43</sup> Zie hierover F. Haskell en N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture*, New Haven en Londen 1981.

signaleren in het landschap en het genrestuk. In de achttiende eeuw steeg de academische aandacht voor het landschap, dat wil zeggen het gehistoriseerde landschap, een bij voorkeur zuidelijk landschap met een historische scène. In dezelfde periode kreeg het genrestuk, een scène uit het dagelijks leven, steeds meer waardering. De positie van het genrestuk in de hiërarchie is wisselend, net als bij het portret hangt de waardering samen met het afgebeelde. Genre nam meestal een plaats in tussen portret en landschap. Om een hogere plek in de hiërarchie te bemachtigen, en tegelijkertijd historieschilderkunst aantrekkelijker te maken, creëerden kunstenaars een tussengenre, het genre historique. Deze dagelijkse taferelen uit de (oude) geschiedenis werden zeer populair in de negentiende eeuw. Zo kon een intellectuele en historisch correcte uitvoering worden gecombineerd met de grotere toegankelijkheid en de kleinschaligere emotie van de dagelijkse scène. Het compositiemodel van de historiestukken werd ook toegepast op scènes uit de contemporaine geschiedenis, waardoor de schilderijen een direct actuele betekenis kregen.<sup>44</sup>

De academische doctrine wordt vaak aangeduid met termen als classicistisch of neoclassicistisch. Deze termen verwijzen naar de voorbeelden waar zij zich op richtte, in het bijzonder de klassiek oudheid. Academisme is eigenlijk een bredere term: het houdt ook de opvatting in dat kunst volgens bepaalde regels gemaakt moet worden en dus leerbaar is. Bovendien is academische kunst, vanwege het geloof in het absolute, allesoverstijgende ideaal, een universele kunst, die boven regionale of nationale kunstscholen staat. Het bijzondere, plaatselijke of individuele doet immers af aan het algemene. Ik heb daarom in dit boek de voorkeur gegeven aan de term academisme om die bredere opvatting weer te geven. Toch heb ik soms het woord nader gespecificeerd als academistisch-classicistisch, wanneer er duidelijk sprake is van inspiratie door de stijl van de klassieke beeldhouwkunst. Neo-classicisme, waarbij over het algemeen een direct op de klassieke georiënteerde stroming uit de late achttiende en vroege negentiende eeuw wordt aangeduid, heb ik in de context van dit onderzoek niet gebruikt.<sup>45</sup>

#### 4. De nationale academie

Op het jaarlijks congres van de Britse *Association of Art Historians* werd in april 1997 een

---

<sup>44</sup> Voor een recente behandeling van de ontwikkeling van het academisme zie Perry en Cunningham 1999, in het bijzonder Part 2 Academies, Education and the Canon. De discussie over het historiestuk met een contemporaine inhoud, die in de achttiende eeuw plaatsvond naar aanleiding van o.a. Benjamin West's *Death of General Wolfe* (1771) is beschreven in E. Wind, 'The Revolution of History Painting', in *Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth Century Imagery*. Oxford 1986 (1936) 88-100.

<sup>45</sup> Zie H. Honour, *Neo-classicism*, Harmondsworth 1968 (Style and civilization). Zie voor het Neoclassicisme in Nederland *Edele eenvoud. Neo-Classicisme in Nederland 1765-1800*, Haarlem (Frans Hals Museum) 1989.

complete sessie gewijd aan onderzoek naar academies, wat nog steeds een zeldzame gebeurtenis is. Hoofdstedelijke academies als die van Edinburgh en Dublin kregen aandacht als varianten van de academische formule.<sup>46</sup> Goldstein gaat in zijn *Teaching Art* nadrukkelijk niet uitvoerig in op plaatselijke academies, omdat hij het voldoende vindt de academies van Rome, Parijs en Londen te behandelen die in feite door de tijden heen de matrix van het academisch onderwijs hebben geleverd. Vandaar zijn keuze om de academische doctrine in zijn algemeenheid in theorie en praktijk te doorvorsen.<sup>47</sup> Maar een academie is in veel gevallen meer dan alleen een onderwijsinstelling waar volgens bepaalde vaststaande regels kunst wordt onderwezen. Vooral de nationale academies zijn instellingen met een cultuurpolitieke functie, zoals O.E. Vázquez in een artikel over de academie van Madrid aantoont.<sup>48</sup> Ondanks de supranationale academische regels, 'the fundamental sameness of approach' (Goldstein) is de nationale status dus een even fundamenteel gegeven bij de bestudering van een nationale academie.

Dat betekent dat kennis van de cultuurpolitiek waarbinnen een academie opereert, essentieel is. Landelijke cultuurpolitiek is een relatief recent verschijnsel, en hangt samen met de opkomst van de natiestaat in de negentiende eeuw. Voor een goed begrip van het functioneren van de nationale academie moet daarom worden gekeken naar de al dan niet aanwezige nationale dimensies van het kunstbeleid. Het concept nationaal kan daarbij op twee manieren worden opgevat. Enerzijds het staatkundige begrip, waarmee vooral de geografische en bestuurlijke eenheid wordt bedoeld. Wanneer het overheidsingrijpen zich via wetten en besluiten over het hele grondgebied uitstrekt en verschillende lagen van de bevolking bereikt, is er sprake van een nationale reikwijdte. Veel problematischer daarentegen is de conceptie van het nationale gevoel, een emotie die als resultaat heeft dat een volk zich inderdaad als een natie beschouwt.<sup>49</sup> Deze laatste opvatting is cultureel bepaald, en moeilijk te vatten in wetten, regels en meetbare eenheden.

Staat en natie zijn dus niet noodzakelijkerwijs hetzelfde. In 1817, het jaar waarin het besluit tot de oprichting van een Koninklijke Akademie werd genomen, viel de staatkundige natie van het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden nog nauwelijks samen met de culturele natie, in die zin dat het volk zich Nederlands en één voelde. Veel eerder

---

<sup>46</sup> *Association of Art Historians*, 22nd Annual Conference, Londen, Courtauld Institute of Art, 4-6 april 1997, sessie 'Academies of Art and the Transmission of Artistic Knowledge'.

<sup>47</sup> Goldstein 1996, 6.

<sup>48</sup> Vázquez 1997.

<sup>49</sup> In *Nations and Nationalism*, Oxford/Cambridge 1983, 1, hanteert E. Gellner een bruikbare definitie: 'Nationalism is primarily a political principle, which holds that the political and the national unit should be congruent.'



was er sprake van een binding met de regio.<sup>50</sup> Bovendien was de staatkundige eenheid niet onomstreden: aanvankelijk maakten enkele gewesten tevens deel uit van de Duitse Bond en vanaf circa 1830 werd de eenheid bedreigd door de afscheidingsbeweging van België.<sup>51</sup> Dit alles betekende dat bij de tot op zekere hoogte kunstmatig samengevoegde noordelijke en zuidelijke Nederlanden een nieuw nationaal gevoel moest worden gekweekt.

Aan de historische ontwikkeling van dat nationaal gevoel, het cultureel nationalisme, is in verschillende onderzoeksgebieden vanaf de jaren tachtig zeer veel aandacht besteed. Historici als N. van Sas, J. Bank en P. Blaas hebben gepubliceerd over het culturele beleid en het nationale besef in achttiende- en negentiende-eeuws Nederland.<sup>52</sup> De term cultureel nationalisme wordt vooral gebezigd om een vroeg, nog onpolitiek stadium van nationalisme aan te duiden, toegepast op de eerste decennia van het Koninkrijk Nederland, toen de nieuw gevormde staat nog moest worden voorzien van een nationale identiteit. Het beleid van Willem I was er op gericht aan de 'mythe Nederland' enige realiteit te verlenen.<sup>53</sup>

Op een meer conceptueel niveau is het probleem van de cultureel-nationalistische ideologie onderzocht door historici als E. Hobsbawm en A.D. Smith en cultureel-antropologen als E. Gellner en B. Anderson.<sup>54</sup> De historicus en kunstsocioloog Smith gaat in 'Art and Nationalism in Europe' specifiek in op de rol die kunst speelt in het vormen van een nationale eenheid. Om nationaal te zijn moet de kunst aan een aantal eisen voldoen: ze moet didactisch en van een verheffend, vaak herdenkend karakter zijn. De stijl waarin de

---

<sup>50</sup> Zie A. van der Woud, *Het lege land. De ruimtelijke orde van Nederland 1798-1848*, Amsterdam/Antwerpen 1987, over de ruimtelijke ordening van Nederland aan het begin van de negentiende eeuw. In samenhang daarmee maakt hij het gebrek aan nationale eenheid duidelijk.

<sup>51</sup> H. Knippenberg en B. de Pater, *De eenwording van Nederland. Schaalvergroting en integratie sinds 1800*, Nijmegen 1988, H. 2.

<sup>52</sup> Zie o.a. N. van Sas, 'Vaderlandsliefde, nationalisme en vaderlands gevoel in Nederland 1770-1813', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 102 (1989a), 471-495; J. Bank, *Het roemrijke vaderland. Cultureel nationalisme in Nederland in de negentiende eeuw*, Den Haag 1990 (oratie RUL 1989); P. Blaas, 'De Gouden Eeuw: overleefd en herleefd. Kanttekeningen bij het beeldvormingsproces in de 19de eeuw', *De Negentiende Eeuw* 9 (1985), 109-130. Zie ook N.C.F. van Sas red., *Vaderland. Een geschiedenis vanaf de vijftiende eeuw tot 1940*, Amsterdam 1999.

<sup>53</sup> N. van Sas, 'De Mythe Nederland', *De Negentiende Eeuw* 16 (1992), 1, 4-22.

<sup>54</sup> Anderson B., *Imagined Communities*, Londen/New York 1983, legt de nadruk op taal en communicatie als een bindende factor bij de vorming van een nationale identiteit; Gellner 1983 koppelt het ontstaan van de natiestaten en de daarbij horende ideologie aan de opkomst van de industrialisatie. Hobsbawm E.J., *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, Cambridge 1990, onderzoekt het concept natie. Een analyse van al deze benaderingen is te vinden in Burke, P. *History and Social Theory*, Oxford 1992 en in A. Labrie, "'La religion civile": nationalisme, nationale staat en modernisering in Europa', in L.H.M. Wessels en A. Bosch red., *Veranderende grenzen. Nationalisme in Europa, 1815-1919*, Nijmegen/Heerlen 1992, 59-103.

nationale idee wordt uitgedragen moet kernachtig of zelfs monumentaal zijn om de nationale gevoelens van de beschouwer op te kunnen wekken. Dat doet in eerste instantie denken aan historieschilderkunst en standbeelden, maar ook landschapstukken kunnen drager zijn van nationale gevoelens.<sup>55</sup>

De vraag naar de relatie tussen staats- en stijlvorming in de negentiende eeuw is dus, zowel door kunsthistorici, historici en cultureel-antropologen gekoppeld aan het idee van de natie. Tegelijkertijd moet gewaarschuwd worden voor het zoeken naar een al te strikt verband tussen natie en stijl. In een studie over het nationale monument in negentiende-eeuws Duitsland, geeft Th. Nipperdey de beperkingen aan van zo'n directe koppeling: 'Der nationale Stil als Ausdruck der im Denkmal präsenten nationalen Idee blieb in einem Jahrhundert, das mit dem Klassizismus begann und ihn dann durch einen immer noch ansteigende Stilunsicherheit und einen dementsprechenden Stilpluralismus ersetzte, eine Illusion, so sehr sich Künstler und Kritiker darum bemühten. Das "Nationale" ist darum niemals unbestritten zur künstlerischen Form geworden.'<sup>56</sup>

De Koninklijke Akademie had ook te maken met dat stijlpluralisme in de negentiende-eeuwse kunst. Zij moest een keuze maken tussen Hollandse en buitenlandse voorbeelden. Zoals in dit boek betoogd zal worden, ging die keuze vooral tussen historie- en landschapschilderkunst. Beide takken van kunst werden door verschillende kunstenaars en academiebestuurders als nationaal gezien: het is juist dit feit dat het debat over nationale kunst zo levendig maakte. Een keuze voor een niet-Hollandse schilderkunst betekende dus niet per se een keuze voor een anti-nationale schilderkunst. De door Nipperdey gesignaleerde 'stijlonzekerheid' maakte ook in Nederland in de negentiende eeuw een nationale kunst problematisch.

Deze moeilijke keuze tussen de academische en de zeventiende-eeuwse traditie is al eerder onderzocht. In twee baanbrekende artikelen heeft E. Koolhaas-Grosfeld aan de hand van de achttiende-eeuwse kunstliteratuur de toenmalige tweestrijd getraceerd tussen de nationale en de klassieke kunst en de exemplarische rol die de zeventiende-eeuwse kunst hierin speelde.<sup>57</sup> Elders onderzoekt E. Bergvelt de aard van het negentiende-eeuwse

---

<sup>55</sup> A.D. Smith, 'Art and Nationalism in Europe', in J.C.Blom, J.Th. Leerssen en P. de Rooy red., *De onmacht van het grote: cultuur in Europa*, Amsterdam 1993, 65-66.

<sup>56</sup> Th. Nipperdey, *Gesellschaft Kultur Theorie*, Göttingen 1976 (Kritische Studien sur Geschichtswissenschaft 18), 171.

<sup>57</sup> E. Koolhaas-Grosfeld, 'Nationale versus goede smaak, bevordering van nationale kunst in Nederland: 1780-1840', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 95 (1982), 605-636, idem, 'De negentiende eeuw en de zeventiende-eeuwse schilderkunst als en vraagstuk van Ouden en Modernen I', *De Negentiende Eeuw* 9 (1985), 145-170 en idem, *Wouter van Troostwijk 1782-1810. Schilder, tekenaar en etser*, Den Haag 1998 (Openbaar Kunstbezit-reeks, nr 5) i.h.b. deel 1. Een bredere kijk op het doorleven van de zeventiende eeuw in de negentiende biedt F. Grijzenhout en H. van Veen ed., *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Nijmegen 1992.

nationale kunstbeleid aan de hand van de collectievorming van het Rijksmuseum. Op grond van het feit dat er vanaf 1817 tot circa 1840 weinig zeventiende-eeuwse kunst werd aangeschaft en koning Willem I en de toenmalige museumdirecteur Cornelis Apostool een voorkeur hadden voor buitenlandse stukken, concludeert zij dat er in de eerste helft van de eeuw voor een nationaal karakter weinig aandacht was.<sup>58</sup> Toepassing van Smiths criterium, dat nationale kunst vooral didactisch en verheffend moet zijn, leidt echter tot de conclusie dat ook buitenlandse schilderkunst aangeschaft kan zijn vanuit een nationaal motief, in dit geval prestige en als na te volgen voorbeeld. De National Gallery in Londen is zo'n voorbeeld van een nadrukkelijk nationale collectie, die voornamelijk uit buitenlandse kunst bestaat.<sup>59</sup> Een ander voorbeeld van de wisselende invulling die men aan het idee van nationale kunst kon geven is de houding van museumdirecteur Cornelis Apostool zelf. Zoals verderop zal blijken was hij tevens initiatiefnemer en zeer actief bestuurder van de Koninklijke Akademie. In die opvoedkundige context maakte hij zich juist wel sterk voor het zeventiende-eeuwse voorbeeld. De constatering van Nipperdey indachtig, kon het nationaal gevoel dus, afhankelijk van de situatie en de doelgroep, op meerdere manieren geëvoceerd worden.

De positie van de academie als cultureel beleidsinstrument is in de zoektocht naar nationale kunst cruciaal. De historicus Bank suggereert dat de academie zelfs speciaal werd opgericht om kunstenaars op te leiden die vervolgens de culturele identiteit moesten vormgeven in standbeelden.<sup>60</sup> Beeldhouwers heeft de Koninklijke Akademie helaas weinig afgeleverd, maar zij had inderdaad wel de missie om door middel van de kunst een vaderlands gevoel te scheppen. Deze opdracht is natuurlijk niet louter negentiende-eeuws. Elke hedendaagse nationale kunstacademie, zoals in Nederland de Rijks Akademie, is nog steeds het visitekaartje van de overheid op het gebied van de beeldende kunst. Andersom hecht de academie zeer aan haar nationale status. Zo wees directeur J. Schrofer bij het 125-jarig bestaan van de Rijks Akademie nadrukkelijk op de wettelijke status van de academie als een historische legitimatie van haar voortbestaan.<sup>61</sup> De status is dus nationaal maar tegelijkertijd zijn de normen voor 'topkunst' internationaal. De overeenkomst van deze problematiek met die van de Koninklijke Akademie is, tijdens datzelfde 125-jarig jubileum, al door Bank gesignaleerd. Het lijkt de moeite waard de negentiende-eeuwse

---

<sup>58</sup> Bergvelt 1998, Hoofdstuk 4.

<sup>59</sup> Zie over deze voortdurende problematiek ook een redactioneel van *The Burlington Magazine* naar aanleiding van de verhuizingen van delen van de Engelse en Schotse nationale collecties naar nieuwe gebouwen en de discussie over de al dan niet nationale accenten die deze deelcollecties moeten krijgen, 'National Galleries and national schools', *The Burlington Magazine* 136 (1994) nr 1090, 3 (Editorial).

<sup>60</sup> Bank 1990, 14.

<sup>61</sup> J. Schrofer, 'Ruimte voor kunstenaars', in Van Odijk, Reynaerts e.a. 1995, 120-122.

academie en de wens voor een nationale schilderkunst te onderzoeken, juist nu in onze tijd, 'in een klimaat van herlevende belangstelling voor de processen van natievorming', de vraag naar kwaliteit en nationaliteit weer wordt gesteld.<sup>62</sup>

## 5. Vragen en werkwijze

Uit het bovenstaande is duidelijk geworden dat de voorliggende geschiedenis van de Koninklijke Akademie er niet een is van krassend houtskool op papier of strijkende penselen op linnen. Waar ik die geluiden uit de verschillende stukken heb kunnen opvangen, zal ik ze de lezer niet onthouden, maar mijn interesse ligt toch vooral bij het kunsttheoretisch debat dat de academie beheerste. Daarom zal ik niet stilstaan bij de opleiding die de academiëkwekelingen tegelijkertijd elders volgden, bijvoorbeeld aan de grote leerlingenateliers, noch bij hun latere productie.<sup>63</sup> Evenmin voel ik een aanvechting de negatieve modernistische mening over de academische schilderkunst te herzien, gelet op de middelmatige kwaliteit ervan.

De vragen die ik zal proberen te beantwoorden in dit onderzoek naar de Koninklijke Akademie, liggen eigenlijk besloten in haar naam. Ten eerste is daar de vraag waarom in de Nederlanden omstreeks 1800 de noodzaak voor een extra academie werd gevoeld, terwijl er toch genoeg goed functionerende plaatselijke academies waren. Het Koninklijk Besluit van 1817 betekende zelfs het einde van die academies als particuliere instellingen. Ten tweede: waarom vond men het nodig dat deze nieuwe academie een nationale academie, dus een overheidsinstelling was? Dit leidt tot vragen over het functioneren van het nieuw gevormde Verenigd Koninkrijk der Nederlanden, en vooral over de pogingen tot centralistisch beleid van de overheid en haar omgang met beeldende kunst. De nationale status van de Koninklijke Akademie en de verwachtingen die men van haar koesterde, leidden uiteindelijk naar het debat over de aard van nationale (schilder)kunst.

Omdat het hoofdonderwerp een academisch debat is, zijn kunstwerken de minst geraadpleegde bronnen in deze dissertatie. In plaats daarvan komen archiefstukken als notulen, nota's, brieven, kritieken, reisverslagen en dagboeken, die alle zijn geraadpleegd met bovenstaande vragen in het achterhoofd. Het archief van de Koninklijke Akademie vormt daarbij het uitgangspunt, met het archief van de Vierde Klasse van het Koninklijk Nederlands Instituut als zeer belangrijke aanvulling. Zoals verderop betoogd zal worden, was de groep mannen die in het culturele leven van Amsterdam en omstreken de boventoon voerde zeer klein. Het feit dat een aantal van hen in de besturen van beide instellingen zitting had en over dezelfde materie debatteerde, biedt soms verrassende

---

<sup>62</sup> J. Bank, 'De natie, de staat en de Rijks-Academie', ongepubliceerde lezing bij het 125-jarig bestaan van de Rijks Akademie, 5 december 1995, 2.

<sup>63</sup> Zie over die ateliers Reynaerts 1991, 89.

zijaanzichten op de academische discussies.

Er is niet geprobeerd een complete reconstructie van de geschiedenis van de academie te geven. Het gaat om een interpretatie van een bepaald onderdeel van die geschiedenis dat ik zelf het meest saillant acht. Die interpretatie is gebaseerd op en wordt ondersteund door de bronnen, die in mijn ogen moeten worden gezien als aanwijzingen, sleutels en soms ook wel 'red herrings'. A. Hoogenboom stelt in haar dissertatie over de maatschappelijke status van de Nederlandse kunstenaar in de eerste helft van de negentiende eeuw: 'De enige zekerheid omtrent de geschiedenis wordt gevormd door de bronnen.'<sup>64</sup> Dat betwijfel ik inmiddels. Bronnen zijn niet altijd neutraal, ze zijn vaak door de achterlaters bewust of onbewust gemanipuleerd om hun reflectie op de geschiedenis recht te doen. Dat is soms heel actief gebeurd: de detective in mij raakte ernstig gefrustreerd toen de academiesecretaris Henri de Flines in 1825 liet weten een gehele correspondentie te hebben verbrand, weliswaar keurig onder toezicht van een notaris, maar zonder bericht waarover de blijkbaar pijnlijke discussie ging.<sup>65</sup> Dat is een cru voorbeeld van manipulatie, maar passieve beïnvloeding is er vrijwel altijd: de geschiedenis is over een archief heengegaan, het is geordend volgens de inzichten van een derde, stukken zijn geselecteerd of soms zelfs weggegooid, afhankelijk van het beeld dat van een instelling of persoon gevestigd moest worden. En het belangrijkste is natuurlijk het feit dat de bron wordt geselecteerd en geïnterpreteerd door een laat twintigste-eeuwse onderzoeker, met haar eigen vragen en preconcepties.

Dit onderzoek beslaat een grote periode, van de late achttiende eeuw tot aan het einde van de negentiende eeuw. De Koninklijke Akademie werd bij Koninklijk Besluit van 13 april 1817 ingesteld en officieel opgeheven in de zomer van 1870. Maar de eerste stemmen om een nationale academie van beeldende kunsten klonken al aan het einde van de achttiende eeuw. Bovendien zal beargumenteerd worden dat de Koninklijke Akademie in verschillende opzichten achttiende-eeuwse trekken vertoonde. Meteen na haar opheffing werd de Rijks Akademie opgericht, die in december 1870 met het onderwijs van start ging.<sup>66</sup> In de literatuur is de Koninklijke Akademie vaak als een direct voorstadium van de Rijks Akademie gezien. Hier wordt betoogd dat dat niet zo is. Daarom is er voor gekozen in de nabeschouwing de eerste decennia van de Rijks Akademie kort te beschrijven om de scheidslijn met de Koninklijke Akademie duidelijk te maken.

Zoals gezegd staat het probleem van de aard van de nationale kunst, die moest

---

<sup>64</sup> Hoogenboom 1991, 3.

<sup>65</sup> Archief KAvBK, 19 bijlagen notulen 1825, z.nr: procesverbaal door H. de Flines van vernietiging van stukken door Mr. A.G.van Meurs (lid van de Raad van Bestuur), 'over en ter zaken van eener thans zo gelukkig uit den weg geruimd verschil, van opiniën en begrippen, intertijd gewisseld en ingeleverd'.

<sup>66</sup> Archief RAvBK 98, intern verslag 9-2-1871 van B. de Poorter aan de Commissie van Toezicht.

worden vormgegeven op de academie, in dit boek centraal. In Hoofdstuk I zal die kwestie, die al tijdens de voorgeschiedenis en oprichtingsjaren van de Koninklijke Akademie speelde, worden behandeld in staatkundig en cultuurhistorisch verband. In Hoofdstuk II wordt het probleem teruggebracht tot een kunsttheoretische kwestie: de strijd tussen het realisme en het idealisme, in dit geval de landschap- en de historieschilderkunst. Deze tweestrijd wordt behandeld aan de hand van de activiteiten en vooral de debatten in de eerste twee decennia van de academie.

Hoofdstuk III behandelt een keerpunt in de academiegeschiedenis: 1839 en de jaren erna. Toen maakten de kunstenaars-directeuren een duidelijke keuze voor een bepaalde stijl. In dit hoofdstuk wordt bovendien een essentieel aspect van de academie behandeld: dat van de kunstenaarsemancipatie. Hoofdstuk IV gaat, met de kwekeling, naar buiten: de problematiek uit de eerste hoofdstukken wordt hier toegespitst op de Nederlandse Prix de Rome. In Hoofdstuk V gaat de onzekere eeuw ook de Koninklijke Akademie parten spelen: onderwerp is de teloorgang van de academie en de academische idealen, geplaatst in de context van de veranderende kunst, kunstmarkt en kunstpolitiek in de tweede helft van de negentiende eeuw. Op deze manier benaderen de hoofdstukken het probleem van het nationale karakter van de Hollandse schilderkunst aan de negentiende-eeuwse academie van algemeen naar specifiek, en van binnen de academie naar de wereld daarbuiten. Ik eindig met een nabeschouwing, waarin een aantal conclusies. In de bijlagen is meer feitelijke informatie over de Koninklijke Akademie ondergebracht.

## I Amsterdam of Antwerpen?

### De ontstaansgeschiedenis van de Koninklijke Akademie, 1806-1817

#### 1. De ambitie van Matthijs van Bree

In 1816 schonk de stad Antwerpen aan de in 1813 op de troon gekomen koning Willem I een portret van hemzelf, als dank voor zijn bemoeienissen met de terugkeer van gestolen kunstwerken uit Frankrijk. Het portret was geschilderd door de Antwerpse kunstenaar Matthijs van Bree (1773-1839). Van Bree was in 1815 lid geweest van de Recuperatiecommissie, die de door Napoleon geroofde kunst uit Frankrijk moest terughalen.<sup>1</sup> De kunstenaar, die eerder portretten en historische gebeurtenissen uit Napoleons regime had geschilderd, stelde zich na de omwenteling van 1813 onmiddellijk uiterst dienstbaar op voor het nieuwe koningshuis van Oranje-Nassau. Het is heel goed mogelijk dat hij als lid van de Recuperatiecommissie zelf de geste van het koningsportret deed.<sup>2</sup> Het bood de schilder een uitgelezen mogelijkheid met de koning kennis te maken en zich als hofschilder te presenteren.<sup>3</sup>

Het geschenk aan de koning legde Van Bree inderdaad geen windeieren. Benoemingen en eervolle opdrachten volgden elkaar snel op. Zo werd hij in 1816 benoemd tot lid van de Vierde Klasse van het Koninklijk Nederlands Instituut en in 1817 tot gemeenteraadslid van Antwerpen.<sup>4</sup> In hetzelfde jaar werd hij bovendien hofschilder van de kroonprins, de toekomstige Willem II.<sup>5</sup> In die hoedanigheid schilderde hij onder meer *De doop*

---

<sup>1</sup> Paul Eeckhout, 'De installatie van de Universiteit van Gent door Matthieu van Bree', *Bulletin van het Rijksmuseum XIV* (1968), 116 en noot 16. Zie ook Guido Jansen, 'De vergankelijke glorie van Matthijs van Bree (1773-1839)', *Oud Holland* 95 (1981), 229.

<sup>2</sup> Vergelijk hoe de Amsterdamse kunstenaar Charles Hodges dezelfde tactiek toepaste toen hij aan Jeronimo de Vries, griffier van de stad Amsterdam en kunsthandelaar, voorstelde de stad Amsterdam een portret van de koning te laten bestellen, uiteraard te schilderen door hemzelf. KB, hss 121 B 5, correspondentie Jeronimo de Vries, Hodges aan De Vries 14-12-1814. Zie ook A. Hoogenboom, 'Kunstliefde, eer en gewin. Ideaal en werkelijkheid', in *Op zoek naar de Gouden Eeuw. Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, Haarlem (Frans Hals Museum) 1986, 55.

<sup>3</sup> Volgens Jansen 1981, 229 poseerde Willem I in 1816, hij vermeldt echter ook dat het schilderij is gedateerd 1814. Zie ook G. Smook, *Hoe Teun den eyerboer in 1815 sprak tot de burgers van Antwerpen of het aandeel van de Rubens-viering in de wording van het Vlaamse bewustzijn*, Antwerpen 1942, 159 en 166. Met dank aan Guido Jansen.

<sup>4</sup> Het Koninklijk Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten werd in 1808 in Amsterdam opgericht als aanmoediging van de kunsten en wetenschappen, en in navolging van het Institut National (1803) in Parijs. In 1816 veranderde de naam in Koninklijk Nederlands Instituut. Net als het Napoleontische instituut werd het Koninklijk Instituut in vier klassen onderverdeeld: de Vierde Klasse was die der schone kunsten. Zie verder paragraaf 4 van dit hoofdstuk.

<sup>5</sup> Jansen 1981, 229-230.

van Willem Alexander [de latere Willem III] te Brussel, 27 maart 1817. Ook hier toonde Van Bree zich weer een creatief lobbyist: hij maakte het schilderij op eigen initiatief, en nam bovendien de gelegenheid te baat de Antwerpse kunstacademie op een positieve manier onder de aandacht te brengen van de Commissaris Generaal voor het Onderwijs, de Kunsten en Wetenschappen Ocker Repelaer van Driel.<sup>6</sup>

Van Bree was op dit tijdstip de meest vooraanstaande schilder van Antwerpen, niet alleen vanwege zijn goede connecties met successievelijk Napoleon en Joséphine en het huis van Oranje, maar tevens door zijn positie in het plaatselijk kunstonderwijs. Sinds zijn terugkeer uit Parijs in 1804, waar hij had gestudeerd bij François-André Vincent en de tweede prijs bij de Prix de Rome-competitie van 1797 had gewonnen, was hij *professeur adjoint* aan de academie van beeldende kunsten van Antwerpen.<sup>7</sup> Zeer betrokken bij het teken- en kunstonderwijs en de opleving van de Vlaamse schilderschool, richtte hij daarnaast met steun van keizerin Joséphine in 1804 in zijn eigen huis een school op. Daar kregen kinderen kosteloos onderwijs in lezen, schrijven, rekenen en tekenen. Zo kon hij bovendien al in een vroeg stadium tekentalent ontdekken en begeleiden. Dit alles diende tot meerdere eer en glorie van het Vlaamse volk en zijn cultuur.<sup>8</sup>

Zoals Van Bree dacht over de opleving van de Vlaamse cultuur, zo dacht men in de Noordelijke Nederlanden over de Hollandse kunst. In het verlengde van de patriottische beweging aan het einde van de achttiende eeuw werden de eigen vaderlandse tradities weer gepropageerd.<sup>9</sup> De roemrijke schilderkunst uit de zeventiende eeuw vormde daarbij een baken: in het zuiden verwees men naar Rubens en Van Dijck, in het noorden naar Van der Helst en Ruisdael. Om dat peil weer te bereiken was allereerst goed onderwijs nodig en in het bijzonder tekenonderwijs voor jonge kinderen, zoals Van Bree dadelijk had ingezien.

---

<sup>6</sup> Uit een briefwisseling met Repelaer van Driel blijkt het schilderij van de doop Van Brees eigen idee te zijn, en koppelt hij het aan een eerbetoon aan de jonge prins door leerlingen op de academie van Antwerpen. Van Driel kan het initiatief wel waarderen: 'je ne puis qu'applaudir à l'idée généreuse et patriotique que vous avez conçue, de décerner une médaille à celui des élèves de votre Académie qui fera la meilleure esquisse analogue à la naissance du jeune Prince. Je loue également le projet que vous formez d'un dessin ou tableau de la cérémonie de son baptême, et je vous ferai très volontier réserver une place dans l'église d'ou vous puissiez la voir avec aisance.' RKD, dossier Matthijs van Bree, brief van Repelaer van Driel aan Matthijs van Bree, Brussel 18 maart 1817.

<sup>7</sup> In de Franse tijd was de Antwerpse academie enige tijd gesloten geweest (1794-1804). Zij moest in 1804 onder directoraat van de schilder W. Herreyns eigenlijk weer vanaf de grond worden opgebouwd. 1770-1830. *Om en rond het neo-classicisme in België*, Elsene (Gemeentemuseum) 1985-86, 310 en L. Gerrits, *Levensbeschrijving van M. I. van Brée*, Antwerpen 1852, 17. Zie ook L.Th. van Looij, 'De Antwerpse Koninklijke Academie voor Schone Kunsten', in *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 1989, 314-316.

<sup>8</sup> Gerrits 1852, 17-20.

<sup>9</sup> Zie hierover o.a. *Op zoek naar de Gouden Eeuw. Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, Haarlem (Frans Hals Museum) 1986 en Grijzenhout 1992.



Maar ten gevolge van het Congres van Wenen van 1815 waren de zuidelijke provincies bij de noordelijke gevoegd. De koning was er veel aan gelegen beide delen van het nieuwe Verenigd Koninkrijk der Nederlanden tot één geheel te smeden, met inachtneming van hun beider tradities. Eenzelfde streven lag aan de hervorming van het kunstonderwijs ten grondslag.<sup>10</sup> De overheid beoogde een landelijke regeling waarbinnen alle lokale academies en tekenscholen een plaats zouden krijgen. De discussie hierover werd al vrij snel na de eenwording gevoerd, in de periode 1815-1817. In dit kader vroeg de al genoemde Repelaer van Driel in 1816 aan een aantal zuidelijke academies om informatie en advies over verbeteringen in het kunstonderwijs en over de opleiding voor beeldende kunstenaars.<sup>11</sup>

Van die zuidelijke academies waren Gent, Brugge, Brussel en Antwerpen in 1816 in de markt voor de felbegeerde status van officiële, nationale kunstacademie. Zo deed de directeur van de academie van Gent, J. Schamp de Naernewijck, een gooi naar een hogere positie voor zijn academie onder verwijzing naar het bruisende kunstleven in Gent, waaraan volgens hem eigenlijk alleen een Ecole de Peinture ontbrak.<sup>12</sup> Volgens Repelaer van Driel was Gent echter te klein en bood het te weinig stimulans aan jonge kunstenaars in de vorm van kunstminnende opdrachtgevers. Dat gold tevens voor Brugge. Brussel had weliswaar de mooiste en grootste kunstverzamelingen, maar was al goed bedeed met een van de twee zetels van het parlement samen met 's Gravenhage.<sup>13</sup>

Antwerpen had dus de beste kansen. Ook Matthijs van Bree had in 1816 gereageerd op de vraag om informatie en advies van Repelaer van Driel. In vergelijking met bijvoorbeeld het voorstel uit Gent had Van Brees stuk veel meer visie en was het minder duidelijk een plaatselijke lobby. Was de schilder soms al op de hoogte van het verlangde via zijn contacten met het koninklijk huis? In ieder geval beantwoordde zijn plan aan de behoefte van de regering aan een grootschalige landelijke kunstonderwijshervorming en zou het als voorbeeld dienen voor Repelaers uiteindelijke hervorming van 1817.

In zijn advies stelt Van Bree twee niveaus voor: plaatselijke tekenacademies die door de gemeenten worden gefinancierd en grote academies (Grandes Académies) als vervolgopleiding. De leerlingen van de plaatselijke tekenacademies kunnen jaarlijks dingen naar prijzen op het gebied van de teken-, schilder-, beeldhouw- en bouwkunst. De prijswinnaars kunnen vervolgens op kosten van de gemeente waar ze vandaan komen, verder studeren aan de Grande Académie. Van Bree ziet drie voordelen in dit systeem: ten

---

<sup>10</sup> Zie voor het totale kunstbeleid van Willem I: Hoogenboom 1985, 43-79.

<sup>11</sup> Archief MIBIZA, 2.04.01, inv.nr 4027: brief van Repelaer van Driel aan Willem I, Brussel 17-3-1817.

<sup>12</sup> Archief MIBIZA, 2.04.01, inv.nr 4027: brief van J. Schamp van Naernewijck aan Repelaer van Driel, 12-7-1816, begeleid door een beschrijving van het lesprogramma van de Gentse academie.

<sup>13</sup> Archief MIBIZA, 2.04.01, inv.nr 4027: brief van Repelaer van Driel aan Willem I, Brussel 17-3-1817.

eerste hebben de geselecteerde leerlingen hun talent al enigszins bewezen; ten tweede hoeven zij doordat de gemeenten in hun onderhoud voorzien, niet te werken en worden zij zo niet afgeleid van hun studie en ten derde keren de leerlingen na beëindiging van hun studie weer terug naar hun plaats van afkomst, waar zij zo de goede smaak verbreiden en de kunst op een algemeen hoger plan brengen.

Het onderscheid tussen de gemeentelijke academies en de Grandes Académies is er ook een van niveau. De plaatselijke academies voldoen volgens Van Bree uitstekend voor het vormen van goede tekenaars, maar niet voor het vormen van ware kunstenaars: 'si on confie la direction à un peintre de Bambocchies les élèves ne sauront jamais ce que c'est Le Beau; comme un peintre qui ne fait que le paysage, ou tel autre qui ne peint que des fleurs, ne sauroit jamais diriger une classe ou on doit apprendre la figure.' Van Bree laat zich hier kennen als een ware academist, die de historieschilderkunst als het hoogst bereikbare beschouwt. Onder zijn professoraat aan de Antwerpse academie verdween het onderwijs in de landschapschilderkunst dat in de Franse tijd wel was gegeven.<sup>14</sup>

Volgens Van Brees academische overtuiging moet de eerste directeur van een Grande Académie een historieschilder zijn, de overige professoren moeten gekozen worden uit de besten van het koninkrijk. Een groot concours zal iedere drie jaar gehouden worden in de schilder-, beeldhouw- en bouwkunst. Hierbij kunnen tien leerlingen een driejarig verblijf in Italië winnen. Dit systeem van onderwijs en aanmoediging is volgens Van Bree noodzakelijk om niet te blijven steken in middelmatigheid. De voorbeelden die hij voor ogen heeft, zijn de Ecole des Beaux Arts in Parijs, de Keizerlijke Academie van Schone Kunsten van Catherina II in Sint Petersburg en de Académie de France in Rome, gesticht door Lodewijk XIV. Van Bree concludeert naar aanleiding van de geschiedenis van deze academies: 'c'est donc prouvé qu'une académie des arts est nécessaire à un grand Royaume, et sur tout pour un pays où le gout des arts parait innée.'<sup>15</sup>

Repelaer van Driel deed uiteindelijk in 1817 een voorstel aan de koning voor een totale regeling van het landelijke kunstonderwijs, dat het voorstel van Van Bree vrijwel integraal volgt: 'Akademien van teken en schilderkunst bestaan er in verschillende steden des Rijks, bijzonder in de Zuidelijke Provinciën op stedelijke kosten onderhouden en aan sommige is het onderwijs voortreffelijk ingerigt.' Deze academies wil Repelaer op gemeentelijk niveau handhaven. Om de getalenteerde kunstenaars in de gelegenheid te stellen hun opleiding te voltooien zijn er vervolgacademies nodig en een gesubsidieerde

---

<sup>14</sup> F. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen 1883, 1289-1290 en G. de Wilde, *Geschiedenis onzer Academiën van Beeldende Kunsten*, Leuven 1941, 85-87. Sheehy 1997, 137 beweert zonder bronvermelding dat de landschapsklasse de hele negentiende eeuw aan de Antwerpse academie heeft bestaan. Dit is echter niet zo.

<sup>15</sup> Archief MIBIZA, 2.04.01, inv.nr 4026 (2de omslag get. algemeen): *Reflections sur l'utilité d'établir une Grande Academie des Beaux Arts, dans le Royaume des Pays Bas*, ondertekend door M. van Bree, [1816].

studietijd in Italië. Repelaer van Driel stelt twee 'meer volledige' academies voor, een in de zuidelijke en een in de noordelijke provincies, gefinancierd door de stad en het Rijk samen.<sup>16</sup>

De keuze voor de vestigingsplaatsen van de twee koninklijke academies viel op Antwerpen en Amsterdam. Amsterdam stond buiten kijf 'door de schatten en hulpmiddelen welke zij in menigte ter bewondering en aanmoediging der kunsten in zich bevat', in de woorden van Repelaer van Driel. Antwerpen was van de zuidelijkste academies de grootste (de instelling had toen al driehonderd leerlingen), bovendien was de stad de bakermat van de Vlaamse kunst sinds de vijftiende eeuw en had zij Rubens en Van Dijk voortgebracht. 'Hoewel de kunsten in verschillende steden des Rijks met ijver gedreven worden zoude men echter geene kunnen opnoemen waar dezelve, vuriger aanmoedigers en voorstanders vinden dan in Antwerpen, de schim van den onsterfelijken Rubbens schijnt nog te midden harer inwoners te waren en hen met liefde voor de kunst te bezielen.'<sup>17</sup>

De meest fervente aanmoediger was natuurlijk Matthijs van Bree: sinds 1804 had hij geijverd voor een duidelijker positie van zijn academie. Naast zijn voorkeur voor het academisme vormde de roem van de Vlaamse schilderschool daarbij de motor. 'Laat ons nooit vergeten', sprak hij in zijn inaugurale rede als eerste professor (1805), 'dat wij van Antwerpen zijn, en dat onze school zich onsterfelijk heeft gemaakt door de kracht en het leven harer kleuring.'<sup>18</sup> Met de benoeming van de academie van Antwerpen tot Koninklijke Akademie voor de zuidelijke Nederlanden had Van Bree zijn doel bereikt: 'Zijn vurigste droom was volbragt. De antwerpsche Akademie werd eindelijk ingerigt op een breede schaal welke het hem mogelyk maekte haer de wezentlijke Hoogeschool van kunsten in de Nederlanden te doen worden.'<sup>19</sup>

## 2. De Amsterdamse lobby

Vergelijkbare ambities als die van Matthijs van Bree leefden in Amsterdam. Een van de belangrijke initiatieven voor een nationale kunstacademie kwam daar niet van een kunstenaar, maar van een dilettant en kunstkenner, Cornelis Apostool (1762-1844). Apostool (afb. 2) was een vooraanstaand man in het Nederlandse kunstleven: na een kortstondige poging om landschapschilder te worden, was hij vanaf 1808 de eerste directeur van de koninklijke collectie schilderijen in het Koninklijk Paleis en beheerde hij vanaf 1816 na de

---

<sup>16</sup> Archief MIBIZA, 2.04.01, inv.nr 4027: brief van Repelaer van Driel aan Willem I, Brussel 17-3-1817.

<sup>17</sup> Archief MIBIZA, 2.04.01, inv.nr 4027: brief van Repelaer van Driel aan Willem I, Brussel 17-3-1817.

<sup>18</sup> Gerrits 1852, 20.

<sup>19</sup> Gerrits 1852, 32.

verhuizing van de rijkscollecties naar het Trippenhuis, ook het Rijksprentenkabinet. Hij was lid van de Vierde Klasse van het Koninklijk Nederlands Instituut vanaf de oprichting in 1808 en net als Van Bree in 1815 belast met de terugvordering van de door Napoleon gestolen kunstwerken.<sup>20</sup>

Bij deze benoemingen telde wellicht meer nog dan Apostools belangstelling voor kunst, zijn reputatie als handige diplomaat en regelaar. Zijn carrière bestond tot die tijd veelal uit aanstellingen bij diverse gezanten in Londen, Parijs en Napels, waar hij zich bijvoorbeeld inzette voor de terugkeer van krijgsgevangenen tijdens de Engelse oorlogen en het regelen van vrije doorgang voor schepen en andere handelscontacten. Toen de Fransen zich in november 1813 uit Amsterdam terugtrokken, werd Apostool als lid van het Voorlopig Bestuur van de stad belast met de voedselvoorziening van de Amsterdamse troepen. Vanaf 1816 was hij secretaris van de Amortisatie-Kas, een functie die hij naast zijn museumdirectoraat vervulde tot 1822.<sup>21</sup>

Apostool was dus een overal inzetbare ambtenaar, zoals blijkt uit zijn aanstelling als directeur van het Rijksmuseum. Zelf was hij liever in Napels gebleven als secretaris van de Legatie aldaar, maar toen hij in 1808 door Lodewijk Napoleon werd gesommeerd om de nieuwe functie aan te nemen, was hij verplicht deze te aanvaarden. Echt blij was Apostool niet met zijn benoeming tot directeur. Door zijn verblijf in het buitenland was hij niet op de hoogte van de oprichting van het museum, en bovendien bleek hem naderhand dat zijn benoeming bewerkstelligd was door een hoveling, wiens broer graag de post in Napels wilde hebben.<sup>22</sup>

Ook al lijkt de benoeming enigszins toevallig, toch toonde Apostool zich zeer betrokken bij zijn werk. Zijn belangstelling voor de beeldende kunst was daar natuurlijk niet vreemd aan. Zo maakte hij zich al in 1812 in de Vierde Klasse van het Koninklijk

---

<sup>20</sup> M. Jonker, 'Cornelis Apostool (1762-1844), cultureel ambtenaar', *Bulletin van het Rijksmuseum*, 25 (1977) 97.

<sup>21</sup> In zijn autobiografie schrijft Apostool dat hij van 1816 tot 1822 bij het Amortisatie-Syndicaat werkte, tot dit in 1822 werd uitgebreid. Het Amortisatiesyndicaat werd echter pas opgericht in 1822 als samenvoeging van de Amortisatie-Kas en het Syndicaat der Nederlanden. Juist bij die belangrijke fusering c.q. uitbreiding trok Apostool zich dus terug, terwille van zijn museumwerk. UB A'dam, hss., 1 BJ 4: C. Apostool, autobiografisch overzicht tot 1824, 36 en 39. De Amortisatiekas was een min of meer autonome staatsinstelling, die door het inkopen van staatsobligaties de staatsschuld probeerde in te lossen. Koning Willem I maakte er vaak onparlementair gebruik van om zijn eigen projecten te bekostigen. *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, Haarlem 1981, deel 10, 151. Voor het lidmaatschap van het Voorlopig Bestuur van Amsterdam zie Archief Nieuw Stedelijk Bestuur, 273, ingekomen stukken Maire Amsterdam 1812-1813.

<sup>22</sup> Jonker 1977, passim en Bergvelt 1998, 63-65. Zie ook UB A'dam, hss., 1 BJ 4: C. Apostool, autobiografisch overzicht tot 1824, 35: 'Daar hij nauwelijks iets wist van de oprigting dezer instelling, ofschoon hij naderhand is gewaar geworden dat hij deze benoeming te danken had aan iemand, die in hooge gunsten stond, en die gaarne zijne Broeder als opvolger van den Heer A. bij de commissie van Napels geplaatst zag'. Apostool schreef in zijn autobiografie over zichzelf in de derde persoon.

Nederlands Instituut sterk voor een kunstacademie in Amsterdam, nadat een eerder initiatief onder Lodewijk Napoleon was gestrand.<sup>23</sup> Het feit dat in hetzelfde jaar in Den Bosch de *Académie Impériale et Royale de Peinture, Sculpture et Architecture* werd opgericht, zonder veel inzet van de centrale overheid maar wel met goedkeuring van Napoleon, had een gevoelige snaar geraakt.<sup>24</sup> Apostool verweet de Intendant van Binnenlandse Zaken, d'Alphonse, 'dat men billijk moest verwachten, dat het gouvernement aan een land, en wel aan eene Stad, welke zoo zeer uitgemunt had in het vak der kunsten, ten minste ook datgene zoude toestaan hetgeen Steden hebben verkregen van minder rang en volkrijkheid, en eindelijk van minder recht van aanspraak'.<sup>25</sup>

Als reactie nodigde de Intendant de Vierde Klasse uit een concept voor een nationale kunstacademie in te leveren. Apostool maakte samen met medelid Reinier Vinkeles een plan, dat echter hoogstwaarschijnlijk gebaseerd was op een oud concept, daterend uit 1809 onder Lodewijk Napoleon. Het was in essentie een academie gebaseerd op de al sinds 1718 bestaande Stadstekenakademie van Amsterdam. Vinkeles was oud-directeur van deze Stadstekenakademie. In onderwijs in de schilder-, beeldhouw-, graveer- en bouwkunst voorzag het plan niet; het ging louter om tekenen naar model en pleister.<sup>26</sup> Nergens werd duidelijk waarom deze academie aan het hoofd van alle andere zou moeten staan. Het plan werd gezonden naar de prefect van het Zuiderzeedepartement C.W. de Visscher graaf De Celles en de maire van Amsterdam Willem Jan van Brien en van de Groote Lindt, maar geen van beiden reageerde.<sup>27</sup> Dat is gelet op de politiek steeds nijpender situatie in 1812-1813 niet zo vreemd. Bovendien had burgemeester Van Brien

---

<sup>23</sup> Archief KNI, 141 notulen, 3 oogstmaand (augustus) 1812. Over de initiatieven onder Lodewijk Napoleon zie paragraaf 4 van dit hoofdstuk.

<sup>24</sup> Hoogenboom 1985, 43.

<sup>25</sup> Archief KNI, 141 notulen, 3 oogstmaand (augustus) 1812.

<sup>26</sup> Een versie van het plan van Vinkeles en Apostool (1812) is in de archieven, zelfs na intensief speurwerk, niet te vinden. Wel ligt er een veelzeggend briefje van Apostool op de plek waar het voorstel van 1809 zich zou moeten bevinden, waarin hij tekent voor het lenen van dit stuk. Dit briefje is gedateerd 4 oogstmaand (augustus) 1812, dus daags na de vergadering van de Vierde Klasse waarin sprake is van een te zenden concept naar de Intendant. Aangezien Reinier Vinkeles ook bij het opstellen van het stuk van 1809 betrokken was, lijkt de conclusie voor de hand te liggen dat de heren eenvoudigweg een tweede poging met dit stuk hebben gewaagd. Dit vermoeden wordt bevestigd door de snelheid waarmee het voorstel door de vergadering werd gefiatteerd. Al op de volgende vergadering een maand later, werd het stuk verstuurd. Archief KNI, 136 rapporten I, i.p.v. nr 10\* briefje Apostool ged. 4 oogstmaand (augustus) 1812 en archief KNI, 141 notulen, 20 oogstmaand (augustus) en 14 herfstmaand (september) 1812. Over dit voorstel van 1809 en de Stadstekenakademie wordt uitvoeriger geschreven in paragrafen 4 en 7 van dit hoofdstuk.

<sup>27</sup> Archief KNI, 141 notulen 14 herfstmaand (september) 1812, waarin het stuk wordt goedgekeurd en gezonden aan de prefect, om door te zenden aan de maire van Amsterdam. In oktober 1813 wordt nog eens geklaagd over het ontbreken van een reactie van de overheid. Archief KNI, 141 notulen, 25 wijnmaand (oktober) 1813.

zich nog kort tevoren persoonlijk ingezet voor een departementale subsidie aan de Stads-  
tekenakademie, waar hij erevoorzitter van was. De Celles had hiermee ingestemd. Veel  
animo voor nóg een hoofdstedelijke kunstacademie zal er nauwelijks geweest zijn.<sup>28</sup>

Hetzelfde plan werd in 1815 nog eens besproken in de Vierde Klasse van het  
Koninklijk Nederlands Instituut, zonder veel resultaat.<sup>29</sup> Totdat in juni 1816 de Klasse  
werd verrast door het reglement van de academie van Antwerpen, opgesteld door Van  
Bree en ondertekend door de gouverneur van de provincie Antwerpen C.L.G.J. Baron van  
Keerbergh van Kessel, dat door Repelaer van Driel werd opgestuurd met een verzoek om  
commentaar op de invoering in Amsterdam.<sup>30</sup>

Zoals geconstateerd bevatte het voorstel van Van Bree, in tegenstelling tot het plan  
van Apostool en Vinkeles, de gevraagde landelijke organisatiestructuur. Bij gebrek aan  
een echt goed alternatief uit Amsterdam was de Vierde Klasse min of meer gedwongen het  
na te volgen.<sup>31</sup> Uit commentaar achteraf mag worden geconcludeerd dat dit niet van harte  
gebeurde en dat het voorbeeld van Van Bree eerder dwingend dan suggestief was. Tijdens  
een verhitte discussie jaren later herinnerde Apostool zich deze periode: 'De oorzaak der  
instelling dezer Akademie [van Amsterdam] was voornamelijk omdat, in het Zuidelijk ge-  
deelte van dit Rijk, de toenmalige gouverneur van [de provincie] Antwerpen, de Heer de  
Keerbergh de Kessel, met de medewerking van den Historieschilder Van Bree bij het  
gouvernement aanhielden, om eene zodanige inrigting te Antwerpen daar te stellen.  
Hieraan waren veele voordeelen verknocht, zoo als het vierjarig pensioen, voor leerlingen  
die den grooten prijs behaald hebben, de aanstelling van bezoldigden onderwijzenden  
Directeuren etc. etc. Daar het Noordelijk gedeelte van het Rijk hierbij van deze voorregten  
zouden zijn uitgesloten, moest men aanhouden, om hier ter plaatse ook eene dergelijke In-  
stelling te verkrijgen.'<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Archief Departement Zuiderzee, 627: brief van maire aan prefect, 21 Janvier 1812. Archief Nieuw  
Stedelijk Bestuur 1795-1813, 273: brief van De Celles aan Van Brienen van de Groote Lindt, 28 fevrier  
1812, over toekenning van 1000 francs. Deze subsidie werd in 1813 nog tweemaal herhaald: Archief De-  
partement Zuiderzee, 627: brief van maire aan prefect, 19-1-1813 en 27-10-1813.

<sup>29</sup> Archief KNI, 141 notulen, 13 sprokkelmaand (februari) 1815.

<sup>30</sup> Archief KNI, 141 notulen, 1 hooimaand (juli) 1816, en bijlagen I, lett. RRR. Zie ook Martis 1990, 20.

<sup>31</sup> Zo luidde de reactie van de Vierde Klasse op het concept voor het Koninklijk Besluit van 13 april 1817  
in een brief aan Repelaer van Driel: 'Wij hebben [...] het conceptreglement in September des vorigen jaars  
[1816] aan Uwe Excellentie gezonden, met in acht neming van die veranderingen, welke het besluit Zijne  
Majesteit noodzakelijk maakten, genoegzaam geheel behouden; omdat, hoezeer destijds grootelijks  
gewijzigd naar dat van Antwerpen, hetzelfde ons bij nader herziening voldoende is voorgekomen, en wij zoo  
veel mogelijk eene overeenstemming in de beide inrigtingen hebben willen behouden.' Archief MIBIZA,  
2.04.01. inv.nr 4027: brief van de Vierde Klasse aan de Commissaris Generaal Repelaer van Driel, 8-7-  
1817.

<sup>32</sup> Archief KAvBK, 72, bijlage nr 28 bij notulen van 1840: Advies van C. Apostool uitgebragt in den Raad  
van Bestuur der Koninkl. Akademie van Beeldende Kunsten in den buitengewone vergadering van den

Het moet een pijnlijke situatie zijn geweest voor de initiatiefnemers van de Amsterdamse academie. Apostool en Vinkeles hadden eerder een verhoogde status van de Stadstekenakademie voor ogen en daarmee een goede positie voor de Amsterdamse kunstenaars, voornamelijk landschap- en genreschilders. Van Brees mening hierover was nogal geringschattend, zoals blijkt uit zijn eerder geciteerde woorden over Bambocchianten en landschap- en bloemschilders, 'qui ne sauroit jamais diriger une classe ou on doit apprendre la figure...'. En de nadruk op historieschilderkunst die door Van Bree in Antwerpen werd uitgedragen, paste evenmin binnen de Hollandse schildertraditie.

Het voorstel van Van Bree werd dan ook op dit vlak aangepast door de Vierde Klasse. Er werd besloten Amsterdam een eigen accent te geven. In Antwerpen had Van Bree de toon al gezet met zijn bewondering voor de historieschilderkunst en de Vlaamse School, in het bijzonder Rubens. In Amsterdam lag een keuze voor de 'moderne historie' of het 'tableau de genre' meer voor de hand, met tevens ruimte voor de andere takken van schilderkunst. Zo kwam er een klasse voor het landschapschilderen. Het accent lag dus op diversiteit. De behoefte aan onderscheid van Antwerpen en aan een herkenbare nationale stijl speelde een grote rol en werd door de Vierde Klasse als volgt verwoord: 'Echter hebben wij bij de beoordeeling van het ons toegezonden ontwerp [van Van Bree] gedacht te moeten in aanmerking nemen de hoofdstudie tot welk de Volksgenie zich uitstrekt en de door den tijd gewijzigde en Lands eigen gebruiken.[...] De hoofdstudie der Hollandsche Schilderscholen is altoos geweest en is nog de Moderne Historie, het Landschap, het Zee en Bloemschilderen en de overige Vakken der Kunst.' Desondanks moest in Amsterdam de hoofd directeur toch een historieschilder zijn vanwege de afstemming op Antwerpen.<sup>33</sup>

Zo werd het reglement van de Koninklijke Akademie van Amsterdam grotendeels gebaseerd op dat van Antwerpen, vermoedelijk vanwege de redenen die Apostool noemde, in het bijzonder de voorgehouden worst van de Prix de Rome. De wijzigingen die de Vierde Klasse aanbracht, bepalen de verdere ontwikkeling van de Amsterdamse academie in zeer grote mate en laten het verschil zien tussen de opvattingen over het kunstenaarsonderwijs in de noordelijke en zuidelijke provincies.

Niet zozeer Van Brees academische opvattingen, maar zijn strategische talent bepaalde de uiteindelijke vorm waarin het landelijke kunstonderwijs werd gegoten. Aangenomen mag worden dat de overheid geen directe voorkeur voor een stijl aan de dag legde, maar dat deze kwestie veel meer speelde bij de regionale overheden en de kunstenaars zelf. Van Bree had een herleving van de Vlaamse schilderschool voor ogen, maar dan op academische leest geschoeid. De leden van de Vierde Klasse zagen meer in een voortbestaan op grotere voet van de Amsterdamse Stadstekenakademie, waar de

---

25sten November 1839.

<sup>33</sup> Archief KNI, 136 rapporten I, 42 (10-9-1816), 14-15.

Hollandse schildertraditie werd hooggehouden. Zo laat de ontstaansgeschiedenis van de Koninklijke Akademie direct al een tegenstelling zien tussen regionale ambities die op nationaal niveau werden uitgevochten.

### 3. Terugblik: Parijs in Amsterdam

Deze wrijving tussen nationale en regionale belangen had zich al eerder voorgedaan, bij de eerste plannen voor een nationale academie onder Lodewijk Napoleon (reg.1806-1810). Tot die tijd was het kunstonderwijs georganiseerd in genootschappelijke academies. Deze waren echter particulier en zonder enige relatie met andere academies opgezet. Van een gecoördineerd beleid en identiek onderwijs op verschillende niveaus kon zo alleen toevallig sprake zijn. Meestal voorzag een academie in wekelijkse bijeenkomsten van zowel kunstenaars als amateurs, waarin werd getekend naar pleister en naar model. De theorie kwam in sommige academies aan bod door middel van een aantal maal per jaar gehouden redevoeringen. Het ging niet a priori om echte leerscholen voor jonge kunstenaars. Deze maakten eerder gebruik van het ateliersysteem, waarin gevestigde kunstenaars leerlingen aannamen.<sup>34</sup>

De rol van de amateurs of dilettanten op deze academies werd steeds belangrijker, vooral toen vanaf circa 1750 de academies steeds vaker vaste reglementen opstelden. De dilettanten traden op de voorgrond als bestuursleden en donateurs. Bovendien waren zij vaak geschoold op Latijnse scholen of athenaea en beter op de hoogte van de classicistische regels van de kunst dan de kunstenaars. Zij droegen die kennis uit in lezingen, uitgaande van het idee dat kunst niet alleen een beschavende werking op de maatschappelijke bovenlaag zou hebben, maar op de hele maatschappij.<sup>35</sup>

Vanuit dit idee werd aan het einde van de achttiende eeuw de roep om een academie van landelijk belang luider. Zo meende Pieter Kikkert in antwoord op een prijsvraag naar mogelijkheden ter stimulering van de historieschilderkunst in Nederland (1809), dat een 'algemeene theoretische leerschool', of een academie met reissubsidies noodzakelijk was.<sup>36</sup> Hij had hierbij een 'hogere' instelling voor ogen, in de dubbele beteke-

---

<sup>34</sup> Zie o.a. Martis 1990, 27-33.

<sup>35</sup> P. Knolle, 'Dilettanten en hun rol in achttiende-eeuwse Noord-Nederlandse Tekenacademies', *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 1989, 289-292. Zie ook Th. Nipperdey, *The Rise of the Arts in Modern Society*, Londen 1990 (German Historical Institute, the 1989 Annual Lecture), 6-12.

<sup>36</sup> Pieter Kikkert (1775-1855) was tekenaar, lithograaf en etsers, die werkte als boekhouder en gemeentevanger in Vlaardingen, Scheen 1981. E. Bergvelt, 'J.A. Knip (1777-1847). De werkwijze van een 19de-eeuwse landschapschilder in relatie tot de kunsttheorie in Holland en Frankrijk omstreeks 1800', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 27 (1976), noot 15; P. Knolle, 'Het kunstkarakter onzer schildernatie. Nationale en internationale oriëntatie bij het stimuleren van de 'Hollandse School' 1720-1820', *Documentatieblad 18de eeuw*, 24 (1992), 1, 136. De prijsvraag was uitgeschreven door Teylers Genootschap, zie hierover Koolhaas-Grosfeld 1982, 617-620. D. Carasso, 'De schilderkunst en de natie. Beschouwingen over de beeldvorming



nis van het woord: hoger wat onderwijs betreft, gericht op schilderen, compositieeler en theoretische vakken met als einddoel de historieschilderkunst, en hoger in de hiërarchie van kunstinstellingen.

Het model voor zo'n academie werd geleverd door de Académie Royale des Beaux Arts in Parijs, die het kunstbeleid van de Franse overheid vertegenwoordigde. Een voorwaarde voor het bestaan van zo'n academie was een gecentraliseerde, ondersteunende overheid en overeenstemming over een stijl. Het werd dus in Nederland pas vanaf 1795 met de instelling van de Bataafse Republiek mogelijk om naar dit soort instellingen te streven.<sup>37</sup>

Desalniettemin werden de eerste concrete initiatieven tot zo'n academie van overheidswege pas genomen door Lodewijk Napoleon. De koning was zeer geïnteresseerd in kunsten en wetenschappen en kwam uit een land waar zij een duidelijke rol speelden bij de ondersteuning van het regime. Meteen al bij zijn aantreden in 1806 gaf hij een regeringscommissie opdracht de aanwezige kunstinstellingen in Nederland te inventariseren en te vergelijken met Frankrijk, met het doel de Hollandse kunstwereld te centraliseren en de kwaliteit van de kunst te verbeteren. Bovendien stelde hij de oprichting van een academie van beeldende kunsten in het vooruitzicht.<sup>38</sup> Om dit allemaal in goede banen te leiden, werd er een Directeur Generaal op het gebied van Wetenschappen en Kunsten aange-

---

ten aanzien van de zeventiende-eeuwse Noordnederlandse schilderkunst, circa 1675-1875', *Tijdschrift voor theoretische geschiedenis* 11 (1984), 384, noemt Samuel van Hoogstraeten als vroeg-Nederlandse promotor van hoger kunstonderwijs.

<sup>37</sup> W. Mijnhardt, 'Het Nederlandse genootschap in de 18de en vroege 19de eeuw', *De Negentiende Eeuw* 7 (1983), 79. Zie Hoogenboom 1985, 17-23 over de discussie over centralisatie tijdens de Bataafse Republiek.

<sup>38</sup> Decreet van 20-11-1806, art. 16 tot en 18 hebben betrekking op de academie:

'16. Er zal in de Residentie of waar het Zijne Majesteit anders goed mogt vinden, eene Academie der Kunsten worden opgericht, waarvan de Directeur-Generaal een nader ontwerp aan den Koning zal voorstellen. Zij zal in het bijzonder toegewijd zijn aan de Teken- en Schilderkunst, aan de Graveerkunst, aan de Beeldhouwkunst en aan de Bouwkunde, in ieder van welke takken, kundige mannen, aan elk die er van begeeren gebruikt te maaken, onderricht zullen geeven. Deeze Academie zal van eene verzameling van voorwerpen van kunst als schilderijen, plaaten, modellen, pleister- en andere beelden, boeken van architectuur en kunstwerken voorzien zijn, Zij zal in alle vakken die tot haare bestemming behooren, jaarlijks voor prijzen, 'tzij in medailles of in geld, laten arbeiden volgens opgegeven stoffen.

17. Er zal in deeze Academie eens des jaars eene openbaare tentoonstelling zijn, niet alleen van alles wat door de leerlingen en leermeesters gedurende het laatste jaar gearbeid is, maar ook van 'tgeen door andere kunstenaaren door het geheele Koningrijk daar heen zal worden gezonden, en niet geheel onwaardig geoordeeld zal worden om voor het Publicq te worden blootgesteld.

18. Er zal een fonds worden opgericht, uit welk jaarlijks eenige weinigen der geoeffendste en het meest beloovende leerlingen naar Frankrijk of Italiën gedurende 2 jaaren op reizen worden gezonden ten einde zich in hunne kunst te volmaaken. Ook aan andere behoeftige kunstenaars, niet tot de Academie behorende, of derzelve Weduwen en kinderen, kunnen uit dit fonds even als ten opzicht der Wetenschappen, pensioenen ter aanmoediging of ter belooning worden uitgedeeld.' Archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 896. Zie verder Van Holthe tot Echten 1980, 3 en Hoogenboom 1985, 25-26.

steld.<sup>39</sup>

Conform de opdracht uit 1806 beval de regeringscommissie de oprichting van een Academie voor Schoone Kunsten aan, bij voorkeur gevestigd in Den Haag. Later veranderde Lodewijk Napoleon dit in Amsterdam, toen hij die stad tot hoofdstad wilde maken. Andere aanbevelingen die de commissie deed om de bloei van de kunsten te stimuleren, waren de organisatie van twee-jaarlijkse tentoonstellingen van werk van levende meesters en het voor kunstenaars openbaar maken van de rijkscollectie van beeldende kunst, toen gevestigd in Paleis Den Bosch in Den Haag en vanaf 1808 in het Koninklijke Paleis op de Dam in Amsterdam.<sup>40</sup> Deze elementen, een kunstacademie en Tentoonstellingen van Levende Meesters, blijven in de hele negentiende-eeuwse geschiedenis van het hogere kunstonderwijs met elkaar verbonden.<sup>41</sup> Daar hoort bovendien een prijzensysteem bij, met als hoogste prijs een gesubsidieerde reis.

Aan de academie moest worden gedoceerd in de schilder-, beeldhouw-, graveer- en bouwkunst. De commissie maakte speciaal melding van de slechte toestand van de verschillende kunsten, in het bijzonder van de graveer-, beeldhouw- en bouwkunst. 'Weleer heeft Holland ook in alle deeze stukken uitgemunt, terwijl het in dit oogenblik in alle die takken niet dan weinig kunstenaaren opleevert, welk buiten de grenzen van dit Koninkrijk eenige roem dragen.'<sup>42</sup>

Nog voor dat de plannen voor een academie werden uitgewerkt, werd er in 1807, opnieuw op initiatief van de koning, een subsidieregeling getroffen om een aantal jonge kunstenaars naar het buitenland te laten reizen ter voltooiing van hun studie. Het ging hierbij om kunstenaars in de vier vakken die aan de academie gedoceerd zouden worden. Zij konden de eerste twee jaren studeren in Parijs bij gerenommeerde meesters als de schilder Jacques-Louis David en de hofarchitect Charles Percier, en de volgende twee jaren in Rome, waar ze onder de hoede werden genomen van de Académie de France aldaar. Vanaf 1808 was er een reglement geldig waarin de subsidies stonden vermeld, de wijze

---

<sup>39</sup> Decreet van 20-11-1806, zie Hoogenboom 1985, 26-30. Deze functie werd later, januari 1807, in tweeën gesplitst: een voor Openbaar Onderwijs en Wetenschappen en een voor Schone Kunsten. Per 14 oktober 1807 werden de twee posten weer samengevoegd tot Directeur Generaal der Wetenschappen en Kunsten. Van Holthe 1980, 3, noot 5; L. Brummel, 'De zorg voor kunsten en wetenschappen onder Lodewijk Napoleon', *Publicaties van het Genootschap voor Napoleontische Studiën* 1951, 1, 13. Zie over C.G. Hultman, de Directeur Generaal van Schoone Kunsten in 1807: Hoogenboom 1985, 28.

<sup>40</sup> Archief MIBIZA, 2.01.12, inv. nr 896: rapport van de commissie Meerman, 2-12-1806; zie ook Brummel 1951, 13.

<sup>41</sup> Zie voor de geschiedenis van de Tentoonstellingen van Levende Meesters Stolwijk 1998, passim en idem, 'De Tentoonstellingen van Levende Meesters in Amsterdam en Den Haag 1858-1896', *De Negentiende Eeuw* 19 (1995), 193-221.

<sup>42</sup> Archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 896: rapport van de commissie Meerman, 2-12-1806.

van toekenning en de eisen waaraan de élèves-pensionnaires moesten voldoen.<sup>43</sup> Een vergelijking van dit programma met het latere Grootte Prijs-reglement van de Koninklijke Akademie zal in hoofdstuk IV ter sprake komen. Onder hen die de subsidie ontvingen, waren de schilders Abraham Teerlinck, Josephus Augustus Knip en Anthonie Smink Pitloo, de beeldhouwer Paul Gabriël en de architect Tieleman Suys. Een aantal van hen, onder wie Teerlinck en Pitloo bleef voor langere tijd in Italië of Frankrijk, bij gebrek aan een gunstige arbeidsmarkt in Nederland.<sup>44</sup>

Studie in het buitenland werd in deze periode dus belangrijk gevonden voor de ontwikkeling van goede Hollandse kunstenaars. De commissie van 1806 had eveneens benadrukt dat het onontbeerlijk was om de hulp van buitenlandse kunstenaars in te roepen, wilde Holland de roem van de zeventiende-eeuwse kunst ooit weer benaderen: 'Maar Sire! en wij zeggen het met smerte, de kunsten op een grootsche wijze, en zulke als onze voorvaderen die uitoefenden zijn tot zulk eene laagte in uw Koninkrijk gevallen, dat zonder vreemde kunstenaaren te noodigen, om zich hier te willen nederzetten en om Leeden van eene Academie te worden, zo wanhopen wij dat Holland zijn ouden roem wederkrijge, en dat het op nieuw zich zal kunnen beroemen.' Voorzitter van de commissie was Johannes Meerman, die vanaf oktober 1807 Directeur Generaal van Wetenschappen en Kunsten was. Hij is de centrale figuur in deze korte periode van overheidsinspanning op het gebied van de kunst, een soort Hollandse Colbert.<sup>45</sup>

Meerman was ook degene die in 1808 een eerste ontwerp-reglement maakte voor een Academie van Schone Kunsten. Dit concept legde een grote bestuurlijke verantwoordelijkheid bij de president van de Raad van Bestuur van de op te richten academie. Deze voorzittersrol zou op instructie van Lodewijk Napoleon moeten worden vervuld door de Directeur Generaal van Schoone Kunsten, Meerman zelf.<sup>46</sup> De rest van de Raad van Bestuur zou bestaan uit tien professoren, te benoemen door de koning op voordracht van de Directeur Generaal.

Het onderwijs in de teken-, schilder-, beeldhouw-, graveer- en bouwkunst was onderverdeeld in verschillende vakken: historieschilderkunst, anatomie, perspectief, tekenen naar naaktmodel en pleisterbeeld, ornamenttekenen 'inzonderheid met toepassing op de Fabriquen', de andere takken van schilderkunst en vakken als medaillekunst en

---

<sup>43</sup> Archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 899: reglement voor het pensioonaat der élèves, 6-1-1808. Zie Brummel 1951, 24; Van Holthe 1980, passim en idem 1984, 57-70.

<sup>44</sup> Van Holthe 1984, 62-66 en Bergvelt 1984a, passim.

<sup>45</sup> Over Meerman zie Hoogenboom 1985, 29-30. Over zijn opvoeding en Grand Tour: J. van Heel, 'Johan Meerman op reis', in *Herinneringen aan Italië. Kunst en toerisme in de 18de eeuw*, Den Bosch (Noord-Brabants Museum) 1984, 55-61.

<sup>46</sup> Archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 898: instructie van Lodewijk Napoleon aan de Directeur Generaal der Schoone Kunsten (toen nog Hultman), 30-1-1807.

verschillende soorten grafiek. Als stimulans voor de leerlingen verzag Meermans ontwerp in een prijsuitdeling en expositie van het hiervoor gemaakte werk op de jaarlijks te houden Tentoonstellingen van Levende Meesters.<sup>47</sup> Significant was de verplichting voor de professoren om jaarlijks een nieuw eigen werk op deze tentoonstellingen te tonen. Dit was duidelijk bedoeld om te voorkomen dat zij prompt hun eigen carrière zouden laten verslonzen, wat natuurlijk het beoogde internationale aanzien van de academie geen goed zou doen.<sup>48</sup>

Deze professoren zouden dus voor een deel uit het buitenland moeten komen.<sup>49</sup> Voor de directeurspost stelde Meerman twee schilders voor: de Duitse historieschilder Johan Domenico Fiorillo en de Amsterdamse landschapschilder Hendrik Voogd, die carrière had gemaakt in Rome en daar een eigen tekenacademie had opgericht. Fiorillo doceerde als eerste kunstgeschiedenis als wetenschappelijk vak aan de universiteit in Göttingen, vanaf 1799 als privatdocent en vanaf 1813 als professor. Hij had juist een van de eerste uitgebreide kunstgeschiedenissen gepubliceerd *Geschichte der Kunst und Wissenschaften* (1798-1808), later gevolgd door *Geschichte der Zeichnende Künste in Deutschland und der Vereinigten Niederlanden* (1815).<sup>50</sup>

Hendrik Voogd werd in een rapportage aan Meerman als volgt beschreven: 'Il

---

<sup>47</sup> Archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 899: project van een reglement voor de Koninklijke Academie der Schoone Kunsten, en begeleidende brief dd. 19-1-1808.

<sup>48</sup> Archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 899: Project van een reglement voor de Koninklijke Academie der Schoone Kunsten, 19-1-1808, art. 28: 'De Leden der Academie [de professoren] zullen verplicht zijn jaarlijksch ieder een nieuw stuk van hunnen arbeid in deeze exhibitie te leveren (...)' In het aan de oprichting van het KNI aangepaste concept, zie paragraaf 4 van dit hoofdstuk, is deze verplichting nog eens in andere bewoordingen herhaald: 'De professoren, zonder in hunne betrekking van leermeesters daar door eenige nalaatigheid te veroorzaken, zullen zich zoveel mogelijk bevljtigen, om hier proeven hunner bekwaamheid te leveren.' Archief KNI, 141 notulen 1-3-1809, Bijlagen I, nr W\*, art. 26. Zie tevens Archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 902: brief aan Lodewijk Napoleon van Directeur Generaal dd. 18 oogstmaand (augustus) 1809, aangepaste conceptreglement, art.26. Dit is hetzelfde concept, maar met toelichtingen van Meerman erbij.

<sup>49</sup> Hoogenboom 1985, 252, noot 89 en Van Holthe 1980, 22-23, bijlage 1, waarin een rapportage van Heyne aan Meerman, met een lijst van namen van buitenlandse kunstenaars.

<sup>50</sup> J.D. Fiorillo *Geschichte der Zeichnende Künste in Deutschland und der Vereinigten Niederlanden*, Hannover 1815-1820, 4 delen. Zie ook H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*, Frankfurt am Main 1979, 14, 174-183. Meerman kende Fiorillo mogelijk uit de tijd dat hijzelf in Göttingen had gestudeerd. Wat Fiorillo precies doceerde is na te lezen in de programma's van de universiteit die aan Meerman werden opgestuurd toen hij zich, als uitvloeisel van het Decreet van 1806 boog over de oprichting van een Koninklijke Universiteit. Volgens een brochure doceerde Fiorillo in Göttingen 'Geschichte der Mahlerey, Bildhauerey, Steinschneidekünste u. von der Wiederherstellung der Künste bis auf unsere Zeiten [...] mit benutzung der Kupferstichsammlung auf der academischen Bibliothek und in verzüglicher Hinsicht auf diejenigen, welche Italien und Frankreich zu bereisen gedenken [...]. Um 1 Uhr gibt er Umweissung zu öconomischen und technologischen Zeichnungen. Der Zeichenkunst und Mahlerey, nebst der perspective, lehrt er theoretisch und praktisch.' Archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 896: gedrukte brochure van universiteit van Göttingen.

peint fort bien lui-même; ses connaissances sont très générales dans la patrie des beaux arts et est fort considéré à Rome. Cet homme serait donc une des personnes propres à mettre à la tête d'une académie pratique des beaux arts, et on rendoit par là à la Hollande un très estimable sujet.<sup>51</sup> Fiorillo werd eveneens beschouwd als 'l'homme le plus propre à être placé à la tête d'une Academie pratique des beaux arts, à en devenir le directeur. [...] C'est un des artistes les plus sçavants qui existe, et excellent pour former des élèves.'<sup>52</sup> Uit de keuze voor deze twee personen zijn de selectiecriteria van Meerman voor een professor-directeur aan de academie af te leiden: een goed, verdienstelijk schilder, geschoold in Italië, met onderwijservaring en theoretische kennis en met contacten in de kunstwereld. Zeker met de aanstelling van Fiorillo zou het niveau van een 'hogere' kunstinstelling bereikbaar zijn.

#### 4. De Vierde Klasse van het Koninklijk Nederlands Instituut

In de tussentijd werd in 1808, eveneens ter aanmoediging van de kunsten en wetenschappen, het al meermalen genoemde Koninklijk Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten in Amsterdam opgericht, in navolging van het Institut National (1803) te Parijs. In 1816 veranderde de naam in Koninklijk Nederlands Instituut.<sup>53</sup> Net als het Napoleontisch instituut werd het Koninklijk Instituut in vier klassen onderverdeeld: de eerste klasse der natuurwetenschappen; de tweede der Hollandse geschiedenis en letterkunde; de derde der oude en oosterse letterkunde, oudheden en geschiedenis van andere volkeren, en de vierde der schone kunsten.<sup>54</sup> Deze laatste klasse was samengesteld uit schilders, beeldhouwers, architecten, 'toonkunstenaars' en dilettanten of liefhebbers in dezelfde categorieën.<sup>55</sup> Zoals vermeld waren Apostool vanaf het begin en Van Bree vanaf 1816 lid van deze Klasse.

De oprichting van een Academie van Schone Kunsten werd nu gedelegeerd naar

---

<sup>51</sup> Van Holthe 1980, 23, bijlage 1. Over Voogd zie C. de Bruyn Kops, 'H. Voogd. Nederlands Landschapschilder te Rome (1768-1839)', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 21 (1970), 319-369.

<sup>52</sup> Van Holthe 1980, 22 en 23, bijlage 1.

<sup>53</sup> J. Huizinga, 'Van Instituut tot Academie', *Verzamelde werken. Deel VIII: Universiteit, Wetenschap en Kunst*, Haarlem 1951, 430-431 en 437.

<sup>54</sup> Hier is enige geschiedversimpeling toegepast om niet in onnodige verwarring te raken: de exacte benaming van de taakverdeling van de klassen is volgens de indeling van na 1810. Huizinga 1951, 436-7, geeft de semantische variaties aan die vanaf het begin zijn toegepast, en hun vaak politieke betekenis. Inhoudelijk lag de taakverdeling wel vrij snel vast, en de Vierde Klasse is altijd die van de schone kunsten geweest.

<sup>55</sup> Voor de samenstelling van de Vierde Klasse zie Hoogenboom 1985, 32.

de Vierde Klasse.<sup>56</sup> Meerman paste zijn eerste concept dienovereenkomstig aan. De voornaamste verandering was op bestuurlijk niveau: de Raad van Bestuur bestond, naast de al genoemde tien professoren en de Directeur Generaal als voorzitter, uit twee leden van elke afdelingen van de Vierde Klasse, te benoemen door de Vierde Klasse zelf.<sup>57</sup> Bovendien werden alle overige leden van de Vierde Klasse benoemd tot honorair lid.<sup>58</sup> Verdienste-lijke binnen- en buitenlandse kunstenaars kon deze eer eveneens te beurt vallen. Deze leden maakten eveneens deel uit van de jury die bepaalde welke leerlingen tot élèves-pensionnaires werden benoemd, omdat Meerman een jury bestaande uit alleen professoren en president te partijdig vond. Tegelijkertijd kreeg de Vierde Klasse zo meer invloed.<sup>59</sup> De Academie zou, net als de Vierde Klasse, de algemene taak hebben de bloei der kunsten te bevorderen. Daarom wilde Meerman op de jaarlijkse algemene vergadering aan alle leden, gewoon en honorair, 'hoofd voor hoofd' vragen, wat zij aan die bloei dachten bij te dragen. Van de belangrijke voorstellen zou de koning verslag worden gedaan.<sup>60</sup> Dit artikel doet denken aan de oudere tekenacademies en culturele genootschappen die de kunsten niet alleen door onderwijs trachten te stimuleren, maar tevens door verhandelingen en publicaties. Maar in feite was het een doublure van de taak van de Vierde Klasse, die voor een belangrijk deel het bestuur van de academie zou vormen.

Een laatste belangrijke wijziging van Meerman betreft de verdeling van professoraten. In zijn eerste plan had hij in acht tot tien professoren voorzien, onder wie tenminste twee historieschilders, twee graveurs, een beeldhouwer en een architect.<sup>61</sup> In het aangepaste concept had hij de twee historieschilders gewijzigd in 'tenminste 4 schilders en tekenaars, één daarvan in Historieschilderkunst genoegzaam geoefend'.<sup>62</sup> Dit lijkt een tegemoetkoming aan de schilders en tekenaars in de Vierde Klasse, van wie in 1808 waren benoemd: de landschapschilders Herman Numan en Egbert van Drielst, de portret- en

---

<sup>56</sup> Archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 900: verbaal 13-5-1808.

<sup>57</sup> Archief KNI, notulen 1-3-1809, Bijlagen I, nr W\*, art. 5. Zie ook archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 902: brief aan Lodewijk Napoleon van Directeur Generaal 18 oogstmaand(augustus)1809, aangepaste conceptreglement, art.5.

<sup>58</sup> Archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 902: brief aan Lodewijk Napoleon van Directeur Generaal 18 oogstmaand (augustus) 1809, aangepaste conceptreglement, art. 6.

<sup>59</sup> Idem, art. 23.

<sup>60</sup> Idem, art. 28.

<sup>61</sup> Archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 899: Project van een Reglement voor de Koninklijke Academie der Schoone Kunsten, 19-1-1808, art. 8 en 10.

<sup>62</sup> Archief KNI, 141 notulen, 1-3-1809, bijlagen I, nr W\*, art. 5. Zie ook archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 902: brief aan Lodewijk Napoleon van Directeur Generaal. 18 oogstmaand (augustus) 1809, aangepaste conceptreglement, art. 9.

figuurschilders Adriaan de Lelie en Charles Hodges, de historieschilder Louis Moritz en de graveur Reinier Vinkeles. Behalve Moritz werkten zij allen in de realistische traditie van de Nederlandse schilder- en tekenkunst. Bovendien waren zij allen op gezette tijden werkend lid geweest van de Stadstekenakademie van Amsterdam. Hodges en Vinkeles waren dat in 1808 nog steeds.<sup>63</sup>

Ondanks de belangrijke positie die er voor de Vierde Klasse nu in het academieplan was ingeruimd, konden de leden hiervan zich niet verenigen met Meermans plan, vooral niet vanwege de voorgestelde bestuurlijke structuur. In hun ogen kwam er te veel macht toe aan de Directeur Generaal en de professoren, en te weinig aan de leden van de Vierde Klasse. Het feit dat de Directeur Generaal de professoren koos lag zeer gevoelig.<sup>64</sup> De Vierde Klasse wilde veel meer zeggenschap in het bestuur van de academie, beter gezegd: zij wilde het beheer voeren over de academie. De discussie werd op nogal onvruchtbare wijze gevoerd: minzaam werd Meerman meegedeeld dat de Vierde Klasse 'van gedachte [was], dat het Uwe Excellentie aangenamer zal zijn, van de Klasse te zien, een volledig ontwerp, bearbeid volgens *hare* voorschriften, dan eenige aanmerkingen op het door Uwe Excellentie voorgestelde plan [...]'.<sup>65</sup> Het voorstel van de Vierde Klasse werd opgesteld door de graveur Vinkeles en de schilders Numan en Hodges.<sup>66</sup> Dit plan kwam al zijdelings ter sprake in paragraaf 2, omdat het in 1812 door Apostool opnieuw werd ingediend.

De verontwaardiging van Meerman was groot, temeer daar hij scherp inzag dat het plan van de Vierde Klasse als twee druppels water leek op de inrichting van de bestaande Stadstekenakademie.<sup>67</sup> Deze genootschappelijke academie was in 1718 door onder anderen de schilder en theoreticus Gerard de Lairese opgericht. Hier tekenden kunstenaars en dilettanten een aantal malen per week samen naar model en pleisterbeeld. Deze tekenavonden waren tevens bedoeld voor jonge kunstenaars vanaf vijftien jaar, die hadden

---

<sup>63</sup> Archief KNI, 141 notulen 1-3-1809. Als ijkpunt is de samenstelling van de Vierde Klasse genomen, op het moment dat het voorstel van Meerman wordt besproken. Voor de samenstelling van de Stadstekenakademie: Archief STA, 43a, ledenlijst 1743-1819 'Tekeneden'.

<sup>64</sup> Archief KNI, 136 rapporten I, nr 10 [1809].

<sup>65</sup> Archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 902: brief van Vierde Klasse aan Meerman, 22 Zomermaand (juni) 1809 (gevouwen in verbalen van 18 oogstmaand (augustus) 1809). Zie ook Archief KNI, 136, nr 10 [1809]: rapport van de commissie Vinkeles, Hodges en Numan aan de Vierde Klasse, waarin de commissie voorstelt een eigen plan te maken, 'waaruit zoude blijken in welke punten de Classe verschildte in opinie van den Heer Directeur Generaal, en door welke inrigting een verband tusschen de Vierde Classe van het Instituut en de academie zoude plaats hebben, en waardoor de Classe beter in staat wordt gesteld van de Academie nuttig te kunnen zijn, en dus over het geheel meer aan het oogmerk van haar eigene instelling te kunnen beantwoorden, de aankweeking en bevordering der Beeldende Kunsten.'

<sup>66</sup> Hoogenboom 1985, 32.

<sup>67</sup> Archief MIBIZA, 2.01.12, inv. nr 902: verbaal en brief van 18 oogstmaand (augustus) 1809.

aangetoond voldoende talent te bezitten. Er werden prijsuitreikingen gehouden en jaarlijkse redevoeringen zorgden voor de theoretische onderbouwing van de praktijk.<sup>68</sup>

Hoe zeer het plan van de Vierde Klasse verschilde van dat van Meerman blijkt meteen uit de gebruikte nomenclatuur: waar Meerman sprak van een Koninklijke Academie van Schoone Kunsten, beperkten de leden van de Vierde Klasse zich tot de oude terminologie van 'een Koninklijke Teeken- en Schilder academie'. Officieel was er wel sprake van onderwijs in de vakken graveer-, beeldhouw- en bouwkunst, maar in het reglement van onderwijs is daar niets van terug te vinden. De opzet van de lessen vertoont bovendien een opvallende gelijkenis met de praktijk van de Stadstekenakademie: 's avonds werd er getekend, geschilderd of geboetseerd naar levend model. Toezicht hield per toerbeurt van vijf weken een van de vijf leden ('directeuren') van het Bestuur.<sup>69</sup> Dit waren kunstenaars gekozen uit de Vierde Klasse. Daarnaast benoemde de Vierde Klasse een directeur die het beheer over de academie voerde en tevens onderwijs moest geven in het tekenen en boetsen naar het pleister. Daarom moest dit een goed tekenaar zijn. Nergens is sprake van een historieschilder, nergens van een voorkeur voor buitenlandse kunstenaars. Alleen al hierom voldeed deze academie niet aan de eisen die in de instructie van Lodewijk Napoleon waren gesteld.

Meerman was daarom van mening dat 'de geest [van het plan van de Vierde Klasse] weinig geschikt is, om hier iets groots te doen ontstaan; & dat de onkosten deezer stichting niet veel anders zouden verwekken, dan om het gewoone onderricht, 't welk men in de schoone kunsten sedert eenige jaaren in de Hoofdstad heeft kunnen genieten, eenvoudig te doen voortgaan.' Hij raadde de koning aan het voorstel af te keuren.<sup>70</sup>

Al was de Vierde Klasse formeel onderdeel van de overheid, toch bleken de overwegend Amsterdamse leden in eerste instantie hun eigen regionale belangen te behartigen. Het verschil van opvatting tussen Meerman en de Vierde Klasse, tussen de internationale ambities van een centralistische regering en hardnekkig aan hun zelfstandigheid vasthoudende Amsterdamse kunstenaars, eindigde zo in een patstelling.<sup>71</sup> Een jaar na deze schermutseling deed Lodewijk Napoleon gedwongen troonafstand. De academie van schone kunsten te Amsterdam werd pas weer vanaf 1812 onderwerp van gesprek. De discussie onder Lodewijk Napoleon vormt een precedent voor de in de openingsparagrafen van dit hoofdstuk beschreven competentiestrijd tussen Antwerpen gesteund door de overheid, en Amsterdam. In 1817 kozen de Amsterdammers echter eieren voor hun geld

---

<sup>68</sup> Knolle 1979, 1-11.

<sup>69</sup> Archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 902: Conceptreglement voor een beoefenende Koninklijke Academie der Schoone Kunsten, ingevouwen in verbaal van 18 oogstmaand (augustus) 1809.

<sup>70</sup> Archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 902: verbaal en brief van 18 oogstmaand (augustus) 1809.

<sup>71</sup> Over de verschillende belangen zie Hoogenboom 1985, 30-34.



en werd de stad de zetel van een nieuwe Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten.

## 5. Nationaal onderwijs

Al deze initiatieven tot de oprichting van een Koninklijke Akademie hadden als voornaamste drijfveer het ideaal van nationale volksopvoeding en -beschaving. Het beste werd dit in 1816 door de Vierde Klasse verwoord: 'Bij het nagaan van het zoo gelukkig gevestigd openbaar onderwijs hier te Lande, hetwelk meer en beter dan in eenig ander, de verlichte inzichten van de vaderlijke leiding van het Hoog Bestuur kenmerkt als beogende de algemeene opvoeding eener Natie tot deugd en beschaving, is reeds lang bij ons de gedachte ontstaan en heeft zich de wensch doen geboren worden, dat de zorg van het Gouvernement zich hier bij nog eenigzins verder mogt uitstrekken, en wel bepaaldelijk dat (zoo veel de omstandigheden zulks gedoogden) bij hetzelfde mogt gevoegd worden, het eerste onderwijs in die kunsten waar in de Nederlanders zoo zeer uitgemunt hebben.'<sup>72</sup> De Vierde Klasse lijkt hier een onvoorwaardelijk pleidooi te houden voor nationaal bestuur en onderwijs. Maar wat hield het begrip 'nationaal' rond 1800 eigenlijk in?

Op de eerste plaats moeten er kanttekeningen worden geplaatst bij de zo plechtig uitgesproken nationale sentimenten van de Vierde Klasse, gezien de in de vorige paragraaf beschreven meningsverschillen. Daaruit bleek dat de Vierde Klasse weliswaar overheidssteun en regulering wenste, maar daarbinnen toch vooral haar eigen gang wilde gaan. Een vergelijkbare redenering volgden de oprichters van de Royal Academy van Londen in 1768, toen zij om protectie van de koning en van de regering vroegen. Die bescherming was bedoeld om een politieke status te krijgen, maar tegelijkertijd moest die status de kunstenaars de mogelijkheid geven zich onafhankelijker op te stellen ten opzichte van opdrachtgevers, zoals diezelfde overheid en koning.<sup>73</sup>

Ten tweede bestond er rond 1800 in Nederland nog nauwelijks een heldere definitie van nationaal bewustzijn of nationale cultuur. Er was wel sprake van een beschavingsideaal, uitgedragen door particuliere genootschappen.<sup>74</sup> Het ontstaan van die genootschappen wordt door de historicus Mijnhardt niet zozeer toegeschreven aan

---

<sup>72</sup> Archief KNI, 136 rapporten I, nr 42 (10-9-1816).

<sup>73</sup> G. Perry, 'Mere face painters'? Hogarth, Reynolds and ideas of academic art in eighteenth-century Britain' in Perry en Cunningham 1999, 145.

<sup>74</sup> Mijnhardt maakt een onderscheid tussen drie soorten genootschappen, die alle min of meer gelijktijdig functioneerden: de geleerdengenootschappen, waar wetenschappers samen kwamen ter uitoefening en uitwisseling van hun vak kennis; de dilettantengenootschappen, waar in toenemende mate burgers, zonder wetenschappelijke opleiding maar wel met een grote nieuwsgierigheid en zucht naar kennis, zich in kleine kring associeerden; en de hervormingsgezinde genootschappen, die hun activiteiten een maatschappelijke doel meegaven, en dus ook meer naar buiten traden en meer gespecialiseerd waren. W.W. Mijnhardt, *Tot Heil van 't Menschdom. Culturele genootschappen in Nederland 1750-1815*, Amsterdam 1987, H. III.

ationale gevoelens als wel aan het vervaldenken dat in de tweede helft van de achttiende eeuw in de Republiek inzette. De stagnerende economie en het verlies van positie op internationaal politiek gebied werd in samenhang gezien met het verlies van goede zeden en een snobistische gerichtheid vooral van de hogere kringen op het buitenland, met name Frankrijk. In de beweging van de dilettantengezelschappen werd in eerste instantie die zedeloosheid bestreden en de ontwikkeling van de deugd, gebaseerd op kennis en opvoedingsidealen, tot doelstelling verheven. De filosofie die hieraan ten grondslag lag, was die van het verlichte denken over de vervolmaakbaarheid van de mens. Dit betekende een verantwoordelijkheid voor samenleving en medemens en een streven naar rationele kennis en tolerantie, zonder dat overigens de maatschappelijke status quo ter discussie werd gesteld.<sup>75</sup>

De genootschappen boden de mogelijkheid deze idealen in kleine kring uit te dragen en te ontwikkelen. In een latere fase werd men maatschappelijk actief en ontstonden er genootschappen met een specifiek doel. Het meest relevante voorbeeld is de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen (1784), die het boven geformuleerde beschavingsideaal door middel van onderwijs wilde uitdragen. Hierbij kwam een sterk utilitair aspect: de opvoeding van het volk zou uiteindelijk moeten resulteren in een economische opleving.<sup>76</sup>

Deze ontwikkeling binnen de genootschappen wordt door verschillende hedendaagse auteurs direct met het ontwikkelen van een nationaal besef in verband gebracht. A. D. Smith signaleert drie 'revoluties' die het ontstaan van de eerste naties in de achttiende eeuw mogelijk maakten. Behalve de economische en de administratieve was er sprake van een cultureel-educatieve omwenteling.<sup>77</sup> Smith ziet een belangrijke rol weggelegd voor de in genootschappen verenigde intelligentsia, 'whom the expanding administrative state recruited to serve dynastic and political goals through their technical "expertise" and "rational" discourse.'<sup>78</sup>

Voor de Nederlandse situatie ging dit echter maar ten dele op: toen er eenmaal een

---

<sup>75</sup> Mijnhardt 1987, 50-51; zie ook N. van Sas 1989a, 474-475 en W.W. Mijnhardt, 'De Nederlandse Verlichting in Europees perspectief', *Theoretische Geschiedenis* 10 (1983), 344.

<sup>76</sup> Mijnhardt 1987, 108-110. Een voorbeeld van de opvoedende taak van 't Nut zijn de vele tekenscholen die voor de ambachtstand werden opgericht, zie Knolle en Martis 1984, 263-296.

<sup>77</sup> Smith signaleert dat de seculaire wetenschappelijke instituties de leegte opvulden van het verminderde kerkelijk gezag. Anthony D. Smith, *National Identity*, Harmondsworth 1991, 60. Zie ook noot 78.

<sup>78</sup> Smith 1991, 60. Vanaf de Duitse geschiedsfilosoof J.G. Herder (1744-1803) is de taal erkend als een cruciale factor bij de vorming van de culturele natie. Zie Smith 1993, 64 en Anderson 1983, 11-12; 36. Anderson breidt dit uit tot de factor communicatie in al zijn georganiseerde vormen als het gedrukte woord en een officiële taal, eventueel een lingua franca. Dit proces is verbonden met de opkomst van de seculaire wetenschap en de genootschappen, zie bv. Mijnhardt 1987, 269-270, over de rol van de spectatoriale geschriften.

centrale overheid was, lieten de genootschappen zich helemaal niet zo makkelijk recruter. Door een flinke groei van het aantal genootschappen rond 1800 waren er uiteindelijk door middel van fusies megagenootschappen ontstaan, die vaak verbonden waren met de provinciale overheid.<sup>79</sup> Er bestond weinig animo om door samenvoeging een landelijke academie van wetenschappen of iets dergelijks te creëren, uit angst de geestelijke vrijheid te verliezen die de regionale genootschappen boden. Lodewijk Napoleon loste dit uiteindelijk op door in 1808, met voorbijgaan van de bestaande samenwerkingsverbanden, het Koninklijke Instituut op te richten. Dit was dus een nieuwe instelling die naast het oude beschavingsideaal een utilitair ideaal in dienst van de staat moest vertegenwoordigen.<sup>80</sup>

De nieuwe overheid van na 1813 had eveneens grote behoefte aan een beschaafde en welvarende Nederlandse bevolking, die zich onderling verwant voelde. Een door de overheid geëntameerd cultuurbeleid of culturele ideologie was daarom even noodzakelijk als een economisch beleid dat de materiële eenheid bevorderde.<sup>81</sup> Maar na de eenwording lieten de genootschappen zich evenmin makkelijk gebruiken: uit protest tegen staatsinvloed en het daarmee samenhangende utilitarisme keerden veel genootschappen zich af van economische en natuurwetenschappen en hielden zij zich meer bezig met gebieden als de letteren, de geschiedenis en de kunsten. Die belangstelling was bovendien sterk retrospectief gericht.<sup>82</sup> Doordat genootschappen van regionaal belang nu bovendien fuseerden, opereerden zij zelfstandig op nationaal niveau. Zij werkten zo weliswaar mee aan de vorming van een nationale cultuur, maar zonder lippendienst aan de overheid.<sup>83</sup>

Bijna hetzelfde verhaal gaat op voor het hoger onderwijs. De regering van Lodewijk Napoleon had pogingen ondernomen de universiteiten te reorganiseren, maar dat lukte pas met veel moeite onder Willem I. Dezelfde weerzin tegen staatsbemoedien-

---

<sup>79</sup> Mijnhardt 1987, 117.

<sup>80</sup> Mijnhardt 1987, 119. Zie ook Brummel 1951, *passim*.

<sup>81</sup> C.A. Tamse en E. Witte ed., *Staat- en Natievorming in Willem I's Koninkrijk (1815-1830)*, Baarn/Brussel 1992, 16-17: de middelen die de overheid bij deze natievormende cultuurpolitiek ter beschikking stonden waren 'onderwijs, het gebruik van de landstaal, een erastiaanse kerkpolitiek, toezicht op de pers, legervorming en mecenaat'. Zie ook Knippenberg en De Pater 1988. (erastiaanse politiek: politiek waarbij de staat het gezag over de kerk voert.)

<sup>82</sup> Hetzelfde verzet leefde bij de kerken. De rol van religie en kerk bleef in Nederland onverminderd groot en werd niet ingenomen door seculaire instellingen. Veelzeggend is in dit verband dat Willem I stringente pogingen ondernam de kerken onder zijn invloed te krijgen. Zie J.P. de Valk, 'Landsvader en landspaus? Achtergronden van de visie op kerk en school bij koning Willem I (1815-1830)', in C.A. Tamse en E. Witte, *Staat- en natievorming. Willem I's Koninkrijk (1815-1830)*, Baarn/Brussel 1992, 76-98. In dit verband zijn ook de opmerkingen van Krabbe 1998, 90 interessant die het overheidsbeleid ten aanzien van de kerkbouw laat zien.

<sup>83</sup> Mijnhardt 1987, 121-123; W. van den Berg, 'Het literaire genootschapsleven in de eerste helft van de negentiende eeuw', *De Negentiende Eeuw* 7 (1983), 159-160.

die bij de genootschappen leefde, leidde hier uiteindelijk tot een soort compromis. De universiteiten moesten zich weliswaar neerleggen bij een grotere eenheid en een groter centraal gezag dan voorheen, maar behielden het recht om hun eigen docenten te benoemen en hadden daarmee het onderwijs in eigen hand. In werkelijkheid was de zelfstandigheid minder groot dan gewenst, omdat het college van curatoren dat de professoren benoemde, zelf werd benoemd door de koning, zodat de greep van de overheid toch aanzienlijk was.<sup>84</sup>

Het lager onderwijs was al tijdens de Bataafse Republiek in één wetgeving gecentraliseerd. Er was toen voor het eerst sprake van een pleidooi voor een systeem van algemeen nationaal onderwijs. Volgens Lenders gebeurde dit mede vanwege een streven naar een centralistisch bewind, waarbij een uniform lager onderwijs een belangrijke peiler zou vormen.<sup>85</sup>

Natuurlijk was institutionalisering van het nationale onderwijs een voor de hand liggend middel tot een centraal gezag en een nationale cultuur te vestigen.<sup>86</sup> Het verzet van de universiteiten maakt duidelijk dat zij dit inderdaad zo ervoeren. Tegenover de ideologie van de centrale overheidscultuur stond die van de vrije wetenschapsbeoefening, niet gehinderd door het eenheidsjuk. Bij de universiteiten was bovendien een verzet tegen het utilitaire denken van de nieuwe overheid te bespeuren.<sup>87</sup> Het utiliteitsbeginsel werd overigens niet alleen economisch geïnterpreteerd; het ging zowel om economische welvaart als om geestelijke bloei. Bij de tekenscholen van 't Nut bijvoorbeeld lag het einddoel in de beoefening van de nuttige kunsten, maar tekenen was ook een manier om het innerlijk te 'veredelen'. Esthetisch gevoel werd een beschavende werking toegekend.<sup>88</sup> In de uitspraak van de Vierde Klasse ter stimulering van een landelijke kunstacademie, geciteerd aan het

---

<sup>84</sup> J. Roelevink, "'Eenen eik die hondert jaren behoefde om groot te worden". Koning Willem I en de Universiteiten van het Verenigd Koninkrijk', in Tamse/Witte 1992, 287-296.

<sup>85</sup> J. Lenders, *De burger en de volksschool. Culturele en nationale achtergronden van een onderwijshervorming Nederland 1780-1850*, Nijmegen 1988 (diss. RUL), 32-33 en 35-36 en S. Schama, *Patriotten en Bevrjders. Revolutie in de Noordelijke Nederlanden 1780-1813*, Amsterdam 1989, 616-628.

<sup>86</sup> Zie hierover de cultureel-anthropoloog E. Gellner, die deze institutionalisering van het onderwijs direct met het proces van natievorming verbindt, zoals dat - in zijn ogen noodzakelijkerwijs - opgaat voor de vroeg-industriële samenleving van rond 1800. Het proces van arbeidsdeling in een moderne industriële samenleving vereist een meer verfijnd educatief systeem, op grotere, meer algemene en tegelijkertijd meer genuanceerde schaal dan lokale of familie-opvoeding kan bieden. Vooral vanwege de hoge kosten en het noodzakelijke grote bereik van dit onderwijs valt het automatisch aan de staat toe, en daarmee wordt een afstand gecreëerd tussen de eigen en de overkoepelende cultuur en wordt vervolgens deze cultuur gestandaardiseerd. Zo'n onderwijssysteem kan alleen worden vormgegeven in een nationaal programma, een piramide van lager naar hoger onderwijs, waarin de docenten voor het ene niveau worden opgeleid op een hoger niveau. E. Gellner, *Nations and Nationalism*, Oxford/Cambridge 1983 (New Perspectives on the Past), H. 3 'Industrial Society' en p. 73-74.

<sup>87</sup> Mijnhardt 1987, 50-54.

<sup>88</sup> Knolle/Martis 1984, 268-269.

begin van deze paragraaf, komen beide aspecten terug.

Een aantal van de trekken en idealen van het verlichte genootschappelijke tijdperk zijn nog herkenbaar in de Koninklijke Akademie. Dat geldt in de eerste plaats voor de organisatievorm waarin de academie werd vervat, die lijkt op die van de genootschappen.<sup>89</sup> Die vorm kan evenwel simpelweg zijn overgenomen van de overgeleverde organisatiepatronen, zoals meer vroeg negentiende-eeuwse instellingen dat deden. Interessanter is de overeenkomst in het denken in termen van beschaving en opvoeding, en het idee dat niet alleen de welvaart, maar vooral het welzijn van de natie, bevorderd kan worden door middel van de institutionalisering van het kunstonderwijs. In die zin is de academie achttiende-eeuws te noemen.

Maar tegelijkertijd kan de Koninklijke Akademie worden opgevat als een typisch negentiende-eeuws instituut. De regeling van het kunstonderwijs in 1817 laat heel concreet de koppeling zien tussen het overheidsstreven naar utilitarisme en nationale institutionalisering. Het voorstel van Repelaer van Driel hield in dat de Koninklijke Akademie buiten de al bestaande teken- en kunstacademies werd opgericht, net als het Koninklijk Nederlands Instituut. Een nieuwe landelijke structuur zou het tekenonderwijs in zijn geheel omvatten. Deze nationalisering leidde tot ambigue reacties, vergelijkbaar met die van de genootschappen en de universiteiten. Net als zij, maakten de kunstenaars zich sterk voor het behoud van hun zelfstandigheid, zoals uit de schermutselingen tussen overheid en de Amsterdamse leden van de Vierde Klasse is gebleken.

## 6. Nationale kunst

Het onderwijs was in Nederland in deze periode dus een uitstekend instrument om een natie te vormen en staatsburgers op te voeden, zozeer zelfs dat Willem I onderwijsgevend en als 'staatsdienaren' beschouwde en er voor de oprichting van een school overheids-toestemming was vereist.<sup>90</sup> Onderwijs zou bovendien een sleutelfunctie kunnen vervullen bij samenvoeging van de noordelijke en zuidelijke provincies tot één koninkrijk. Daarom was volgens de koning uniform onderwijs noodzakelijk, evenals eenheid van taal en godsdienst. Zo zou een nationale, Nederlandse cultuur worden gecreëerd, 'een bindmiddel tussen Noord en Zuid met hun verscheidene historische achtergronden en culturele oriëntatie en een noodzaak voor sociale beheersing en pacificatie. Kernthema's waren hier dus

---

<sup>89</sup> De vijf kenmerken van een genootschap die Singeling formuleert - expliciete naamgeving, lidmaatschap, geregelde samenwerking (al dan niet in een uitgebreid reglement vervat), een duidelijk moment van oprichting en een eigen locatie - zijn alle van toepassing op de Koninklijke Akademie. C. Singeling, *Gezellige schrijvers. Aspecten van Letterkundige genootschappelijkheid in Nederland 1750-1800*, Amsterdam 1991, 12.

<sup>90</sup> Knippenberg en De Pater 1988, 22.

het verkleinen van onderlinge verschillen en het scheppen van een nationaal sentiment; de creatie van een gemeenschappelijk verleden', aldus de historicus De Valk.<sup>91</sup>

Voor de beeldende kunsten kreeg dit gemeenschappelijk verleden vorm in de schilderkunst van de zeventiende eeuw. Toch was dit aanvankelijk helemaal niet zo eenduidig. De reputatie van de Hollandse school was lange tijd discutabel en de blik van kunstenaars en liefhebbers was evenmin altijd op de zeventiende eeuw gericht geweest.

Het begrip *Hollandse* of *nationale* schilderschool had een vrij korte geschiedenis. Het onderscheid in schilderscholen was vanaf de zestiende eeuw ontwikkeld om een kunstwerk aan een kunstenaar, stad of regio te kunnen toeschrijven, waar kenners en verzamelaars behoefte aan hadden. In de kunstliteratuur wordt de Hollandse schilderkunst relatief laat als afzonderlijke school genoemd, omdat zij eerder werd geschaard onder de Vlaamse of soms Duitse School. In de achttiende eeuw kwam het onderscheid tussen Noord- en Zuid-Nederland vaker voor, waarbij de Hollandse kunst als realistisch werd gekenmerkt.<sup>92</sup> Desondanks bleef het gebruikelijk Vlaamse en Hollandse schilderkunst onder één noemer te brengen.<sup>93</sup>

Het idee om een school te koppelen aan een natie, opgevat als culturele eenheid, is al te vinden bij de achttiende-eeuwse Franse theoreticus Roger de Piles, die het begrip *gôût de nation* introduceerde: 'une idée que les ouvrages qui se font ou qui se voient en un païs, forment dans l'Esprit de ceux qui les habitent'.<sup>94</sup> Toch bestaat er bij hem onduidelijkheid over de plaatsing van de Hollandse kunst, die nog erg verweven is met de *gôût Flamand*.<sup>95</sup> *Gôût* kan vertaald worden met smaak, maar misschien nog beter met karakter, omdat het begrip de aard van de nationale kunst probeert te definiëren. Het idee werd in Nederland onder meer nagevolgd door Roelof van Eijnden, die het in 1787 over

---

<sup>91</sup> De Valk 1992, 81-84. Knippenberg en De Pater 1988, 136-38. Hobsbawm en Ranger gebruiken hier de term 'invention of tradition' voor. E.J. Hobsbawm en T. Ranger ed., *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983, 7-8, 9. Smith gebruikt het beeld van de landkaart, die de vaderlandse samenleving zowel historisch als moreel fundeert. 'This meant a twofold strategy of furnishing 'maps' of the community, its history, its destiny and its place among the nations, and of providing 'moralities' for the regenerated community, ones that could inspire present generations to emulate the public virtues deemed to express the national character. In these ways the new nation could be endowed with a cognitive basis and moral purpose that would be ensure the continued renaissance of its distinctive cultural heritage and vision.' Smith 1991, 65.

<sup>92</sup> Knolle 1992, 124 noemt A.J. Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* uit 1745.

<sup>93</sup> Bergvelt 1998, 45-47 laat dit zien voor de verzameling in de Nationale Konstgalerij.

<sup>94</sup> R. de Piles, *Du gout, et sa diversité, par rapport aux différentes Nations*, 1699 als geciteerd in Carasso 1984, 386.

<sup>95</sup> B. Teyssèdre, *L'Histoire de l'art vue du Grand Siècle: recherches sur l'Abregé de la vie des peintres par Roger de Piles (1699) et ses sources*, Parijs 1964, Chapitre X, i.h.b. 142-145 en 151. Zie ook A. Miga, *Het begrip school in de zeventiende-eeuwse kunstgeschiedschrijving*, Amsterdam (ongepubliceerde doctoraalscriptie UvA) 1993, 31.

'de bijzondere smaak' van elke natie heeft.<sup>96</sup>

Pas aan het einde van de achttiende eeuw deed het verschijnsel 'Hollandse school', doelend op de zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse schilderkunst, definitief zijn intrede. Na 1800 werd de term 'nationale schilderschool' geïntroduceerd.<sup>97</sup> De inhoud was toen niet meer zozeer gekoppeld aan een aantal grote meesters, maar aan de Hollandse natie.<sup>98</sup>

De verandering in terminologie, van school naar karakter en van Vlaams naar Hollands naar nationaal, toont een andere omgang met het verleden. Zoals Knolle schrijft: 'Deze retrospectieve benadering werd niet alleen ingegeven door de opvatting dat de Hollandse kunst na de glorieuze Gouden Eeuw een periode van verval doormaakte, maar ook door de mening dat de kunst van één volk topografisch en historisch (door bloei en verval heen) als een eenheid, als een 'school' kon worden gezien waardoor de schilders van de zeventiende eeuw honderd jaar later niet aan actualiteit hadden verloren.'<sup>99</sup>

Hoe bij aanvang van de Koninklijke Akademie de Hollandse school werd gekenschetst, is op te maken uit de woorden van Jeronimo de Vries, kunstkenner, criticus en een van de eerste academiebestuurders: 'het eigenaardige der Hollandsche Schilderschool is en was *verscheidenheid*. Wij bewonderen bij de Italiaansche en de overigen, uit haar voortgevloeid, een uitmuntend doordringen in den geest en smaak der Ouden, een juiste kennis van het menschelijk ligchaam, een edele fierheid, grootsche uitdrukking, stoutheid, kracht, fiksche zamenstelling, en vele andere voortreffelijke eigenschappen der kunst; maar zij missen die geestige verscheidenheid, der Hollandsche School alleen eigen. Hier zijn het niet alleen op zichzelf staande, of meer en min zamengestelde, beelden; hier leert men niet een gedeelte, maar de gansche natuur kennen; zoodat er bijna geen voorwerp in deze gevonden wordt, waarin niet een Hollandsch Meester uitmuntte!<sup>100</sup> De Vries beschrijft algemene kenmerken, maar refereert duidelijk aan de zeventiende-eeuwse schilderkunst.

---

<sup>96</sup> Carasso 1984, 393 en Knolle 1992, 126-129. Zie ook D.J. Meijers, *Kunst als natuur. De Habsburgse schilderijengalerij in Wenen omstreeks 1780*, Amsterdam 1991. Roelof van der Eijnden of Eynden (ged. 1747-1819) is vooral bekend als auteur met A. van der Willigen van *De Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst sedert de helft der XVIIde eeuw*, Haarlem 1816-1840. Hij was ambtenaar bij 's Lands Convoyen en Licentes, en tekende en schilderde daarnaast portretten, stad- en dorpsgezichten. Scheen 1981.

<sup>97</sup> Knolle 1992, 127. Zie bijvoorbeeld C.H. Watelet, *Dictionnaire des Arts de peinture, sculpture et gravure*, 1792, genoemd in Koolhaas 1998, 6.

<sup>98</sup> F. Grijzenhout, 'Tussen rede en gevoeligheid. De Nederlandse schilderkunst in het oordeel van het buitenland, 1660-1800', in Grijzenhout en Van Veen 1992, 35 en Koolhaas 1992, 125-129 over de prijsvraag van Teylers Genootschap van 1809, waarin het begrip Hollandse school in de inzendingen veeldvuldig voorkomt.

<sup>99</sup> Knolle 1992, 122.

<sup>100</sup> [J. de Vries], 'Beschouwing van de tentoonstelling der kunstwerken van nog in leven zijnde Hollandsche meesters, in september en october 1813, te Amsterdam', *Tijdschrift voor Kunsten en Wetenschappen van het departement der Zuiderzee* 1813, II, 735.

In zijn ogen vormde dat tijdperk de bakermat van de Hollandse cultuur, zoals hij dat ook in 1805 in de eerste Nederlandse literatuurgeschiedenis had weergegeven.<sup>101</sup>

Deze opvatting over de Hollandse school was typisch vroeg negentiende-eeuws, net als de inzet van het verleden om de eigen cultuur te funderen. De belangstelling voor het zeventiende-eeuws verleden was in Nederland al in de late achttiende eeuw ontstaan. Van Sas heeft de fluctuaties in de nationale beweging vanaf circa 1750 getraceerd. Vanaf 1813, na de Franse Tijd, resulteerde dit in een 'gelouterd en doorleefd' vaderlands gevoel, waarin het roemrijke verleden en de vaderlandse helden een centrale plaats innamen.<sup>102</sup> In het kielzog van dit vaderlands gevoel was er hernieuwde aandacht voor de Hollandse kunst van de zeventiende eeuw, met als doel de schilderkunst van de Gouden Eeuw te doen herleven.<sup>103</sup>

De belangstelling voor de zeventiende eeuw was daarom omstreeks 1800 relatief recent. Het grootste deel van de achttiende eeuw was er sprake van een verlangen naar een *saeculum aureum*, naar een classicistisch, meer internationaal ideaal. Winckelmanns opvatting van eenvoud en waarheid die hij terugvond in de Griekse beeldhouwkunst, ontmoette in Nederland wel degelijk waardering.<sup>104</sup> Bepleiters van een kunst gebaseerd op classicistische theorieën waren bovendien meestal voorstanders van academisch onderwijs, dat nu eenmaal beter aan een theoretische dan een empirische kunstopvatting kan voldoen.<sup>105</sup>

De interesse voor de oudheid en voor de zeventiende eeuw sloten elkaar aanvankelijk ook niet per se uit. In de jaren 1760-1770 steunde de vaderlandsliefde op een waardering voor beide tijdperken. Bij de herleving van de oudheid was minder sprake van realistische imitatie dan bij de zeventiende eeuw, wat een harmonisch samengaan van beide inspiratiebronnen mogelijk maakte. De verschillende kunsttheorieën boden zo

---

<sup>101</sup> J. de Vries, *Proeve eener geschiedenis der Nederduitsche dichtkunde*, Amsterdam 1805. Zie ook W. van den Berg, 'Nationalisme, een rem op de romantiek', *Spektator* 18 (1988-89), 347-350.

<sup>102</sup> Van Sas 1989a, 473, 485-489: 'Bij de canonisering van deze helden speelde het mechanisme van 'invention of tradition' vaak een fascinerende rol.' Zie ook idem, 'Nationaliteit in de schaduw van de Gouden Eeuw. Nationale cultuur en vaderlands verleden 1780-1914', in Grijzenhout en Van Veen 1992, 86-88, waarin hij waarschuwt voor een al te statische opvatting van het nationale zelfbeeld en voor de 'conjunctuur' van zo'n natiebeseft: 'Perioden waarin een actief, naar buiten gericht nationalisme de overhand had (zoals in de jaren 1780, 1830-31 en rond 1900), werden afgewisseld met perioden waarin het accent juist lag op een meer verinnerlijkt, defensief vaderlands gevoel, zoals bijvoorbeeld tussen 1800 en 1813.' Zie ook Van Sas 1999, 275-308.

<sup>103</sup> E. Koolhaas-Grosfeld 1982, 610-613.

<sup>104</sup> P. Knolle, "'Edele eenvoudigheid". De waardering van klassieke kunst bij Nederlandse kunsttheoretici 1750-1850', *Edele eenvoud*, 1989, 33-43. Zie ook H.L. van Dolen en E.M. Moormann red., *Johann Joachim Winckelmann. Een portret in brieven*, Baarn 1993, 71-74.

<sup>105</sup> Knolle 1992, 135-138.



argumenten om meer genres in de schilderkunst, in het bijzonder historie en landschap, te waarderen.<sup>106</sup>

Deze harmonie leek in de laatste decennia van de achttiende en de eerste jaren van de negentiende eeuw geleidelijk over te gaan in polarisatie, in ieder geval op het gebied van de beeldende kunst. Knolle onderscheidt na 1770 een 'nationale' en een 'internationale oriëntatie' in de literatuur over Nederlandse kunst, de ene stroming met een voorkeur voor de traditionele Hollandse genres en de andere stroming die het classicisme en historisch-schilderkunst voorstond.<sup>107</sup> Deze polarisatie nam toe toen er een overheid kwam die de klassieke cultuur apprecieerde, al streefde Lodewijk Napoleon uit politiek-strategische redenen wel degelijk naar een samengaan van beide tradities.<sup>108</sup> De dilettante leden van de Vierde Klasse hadden over het algemeen een voorkeur voor kunst uit de oudheid.<sup>109</sup> De scheiding van geesten had waarschijnlijk te maken met het door Van Sas geconstateerde 'gelouterde en doorleefde' vaderlands gevoel tijdens en na de Franse bezetting, dat zich uitte in een al eerder gesignaleerd verzet van genootschappen, universiteiten en kunstenaars tegen een van bovenaf opgelegd cultuurbeleid.

De opvattingen over de aard van de Hollandse school ondergingen bovendien enige veranderingen. Onder invloed van de 'nationale oriëntatie' reduceerde de vaderlandse blik van de negentiende-eeuw de zeventiende-eeuwse schilderkunst tot een kunst van landschap, genre en stillevens. Koolhaas-Grosfeld noemt dit 'een klein-nederlandse geschiedopvatting'.<sup>110</sup> De voor de nationale beeldvorming noodzakelijke coherentie is terug te vinden in het beeld van de Hollandse kunst als waarheidsgetrouw, dicht bij de natuur staand en veelzijdig. Om de grenzen van de Hollandse kunst duidelijk af te bakenen

---

<sup>106</sup> N.C.F. van Sas, 'Voor vaderland en oudheid. Het klassieke paradigma in de laat achttiende-eeuwse Republiek', *Edele eenvoud* 1989(b), 31 en Knolle 1989, 39-40. Zie ook H. Bosma, 'Gestoffeerde natuur. Behangschilderingen 1765-1800', *Edele eenvoud* 1989, 108, over het samengaan van klassieke en zeventiende-eeuwse inspiraties in de landschapschilderkunst van de late achttiende eeuw. (Misschien wordt het mooiste voorbeeld van deze gecombineerde inspiratie wel geleverd in de figuur van Reinier van Basenn, in *Schaduwbeeld of Het geheim van Appeltern* van Hella Haasse, 1989.)

<sup>107</sup> Knolle 1989, 42 en Knolle 1992.

<sup>108</sup> Zie Koolhaas-Grosfeld 1982, 616-622 en 629, die haar paragraaf over de periode 1806-1813 de titel 'De nationale smaak bedreigd' meegeeft.

<sup>109</sup> Bergvelt 1998, 130-132.

<sup>110</sup> Koolhaas-Grosfeld 1982, 613. Knolle 1989a, 33 merkt naar aanleiding van deze tentoonstelling over neo-classicisme in Nederland op dat er in het (kunst)historische onderzoek meer aandacht is uitgegaan naar de herleving van de zeventiende eeuw dan naar die van de oudheid. De 'klein-Nederlandse geschiedopvatting' is niet alleen voorbehouden aan de negentiende eeuw. Zelfs nu nog wordt het feit dat er in de zeventiende eeuw wel degelijk een classistische stroming is geweest als verrassend gepresenteerd. Zie de tentoonstelling *Hollands Classicisme – Het andere gezicht van de zeventiende eeuw*, Rotterdam (Museum Boymans Van Beuningen) 1999-2000.

werd zij afgezet tegen ongewenste invloed van andere Europese kunstenaars en tegen het Europese gebrek aan waardering voor de Hollandse realistische schilderkunst.<sup>111</sup> Zowel dit positieve als negatieve onderscheid is in het citaat van De Vries te herkennen. De onderlinge twisten tussen de Nederlanders werden ter wille van deze geschiedopvatting vergeten; een beeld van verzoening overheerste. Van Sas herkent die 'nationalisering van het vaderlandse verleden' in bijvoorbeeld de Nationale Kunstgalerie, waar de samenstelling van de collectie een beeld van verzoening liet zien en oude vijanden broederlijk naast elkaar hingen.<sup>112</sup>

De Vries' definiëring van de Hollandse school met behulp van de zeventiende-eeuwse schilderkunst en de samenstelling van de Nationale Kunstgalerie zijn slechts twee voorbeelden van de strategie om door middel van beschouwing van het verleden een blik op de toekomst te krijgen. Van Sas heeft deze strategie met de welsprekende term 'Janusblik' betiteld.<sup>113</sup> De ene blik was naar voren gericht, naar een nieuwe, gecentraliseerde eenheidsstaat, waarbij een administratieve bureaucratie, institutionalisering en georganiseerd onderwijs de middelen waren die de overheid ter beschikking stonden om de nationale eenheid te bereiken. De andere blik was gericht op het verleden, dat - getouchéerd en bijgekleurd - de basis vormde voor een culturele eenheid, *conditio sine qua non* voor een succesvolle natie.

## 7. De oprichting van de Koninklijke Akademie in 1817

De oprichters van de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten bezaten eveneens die Janusblik. De institutionalisering van het kunstonderwijs, met een nationale kunstacademie aan de top, kan gezien worden als een poging van bovenaf een culturele eenheid in de nieuwe staat te creëren. Maar tegelijkertijd blikte men terug op het verleden om aan de vraag naar een nieuwe nationale schilderkunst te kunnen voldoen.

De uniformering van het kunstonderwijs in het Verenigd Koninkrijk was gericht

---

<sup>111</sup> Van den Berg 1988/89, 347-348 ziet een vergelijkbare ontwikkeling in de letterkunde en noemt dit 'het discours van de bescheidenheid': de eigenheid van de Nederlandse cultuur wordt verdedigd tegenover de afkeuring van het buitenland, wat eindigt in het sluiten van de grenzen voor elke buitenlandse invloed.

<sup>112</sup> Van Sas 1989a, 493. Overigens gaat Van Sas hier tegen het idee van P. Blaas in, die een nationalistische interpretatie van de Gouden Eeuw pas na 1830 situeert, zie Blaas 1985, 109-130. Van Sas' stelling is afhankelijk van de criteria die worden toegepast op het begrip nationalistische kunst of kunstbeleid; Bergvelt bestrijdt het veronderstelde nationale kunstaankoopbeleid van Willem I, eveneens op grond van de uiteindelijke samenstelling van de koninklijke collecties, juist omdat er relatief weinig Hollandse kunst te vinden is. E. Bergvelt, 'Koning Willem I als verzamelaar, opdrachtgever en weldoener van de Noordnederlandse Musea', in Tamse/Witte 1992, 285. Zie over dit verschil in opvatting ook mijn Inleiding, paragraaf 4.

<sup>113</sup> Smith 1991, 68-69 en Van Sas 1989a, 471.

op verschillende doelen. Op de twee lagere niveaus moest het tekenonderwijs het economisch herstel en snelle industrialisering dienen. Repelaer van Driel wees in zijn toelichting bij het Koninklijk Besluit van 1817 expliciet op de noodzaak tot ambachtelijk tekenonderwijs 'gezien de verminderde kunstzin van de ingezetenen, voor iedereen zichtbaar in de bouwkunde', want die bevond zich in een 'achterlijke toestand'.<sup>114</sup> Het tekenonderwijs zou zo niet alleen de bouwnijverheid ten goede komen, maar ook scheepsbouwers, instrumentmakers, meubelmakers en andere ambachtslieden. De Nederlandse nijverheid zou weer kunnen concurreren met het buitenland en in een versneld tempo kunnen industrialiseren.

Op het hoogste niveau moesten de Koninklijke Akademies de vorming van een nationale cultuur stimuleren door middel van herleving van oude glorie. Daar kwam bij dat door de instelling van nationale academies en van een Prix de Rome het Koninkrijk zich op gelijke voet plaatste met belangrijke Europese landen. Van Bree had dat heel goed beseft: 'c'est donc prouvé qu'une académie des arts est nécessaire à un grand Royaume, et sur tout pour un pays ou le gout des arts parait innée.' Zoals boven geconstateerd had de regeling van het kunstonderwijs zowel verheffende als utilitaire doelstellingen, beide te situeren in een nationale context. Hoe zag die regeling er nu uiteindelijk uit?

Het Koninklijk Besluit van 13 april 1817 regelde het kunstonderwijs in Nederland in drie niveaus of 'klassen'. De drie niveaus waren als volgt bepaald: er kwamen teken-scholen in de kleinere gemeenten, waar gratis onderwijs werd gegeven in de basisvakken tekenen 'van het menschebeeld' en in het bouwkundig tekenen.<sup>115</sup> In de grotere steden kwamen tekenacademies, waar een uitgebreider vakkenpakket werd gegeven, eveneens kosteloos te volgen: tekenen naar pleister en levend model en vollediger onderwijs in de bouwkunst alsmede onderwijs in meetkunde en perspectief. In beide gevallen moest het onderwijs worden gegeven door bevoegde tekenmeesters, die hiervoor op vertoon van werk een getuigschrift konden halen bij de Vierde Klasse.<sup>116</sup> Bestaande tekenacademies konden worden omgevormd tot deze laatste tekenacademies, mits ook hier de leraren hun getuigschriften haalden. Er was hierbij echter één restrictie: er kwamen geen tekenacade-

---

<sup>114</sup> Als geciteerd in N.B. Goudswaard, *Vijfenzestig jaren nijverheidsonderwijs*, Assen 1981 (diss. KUN 1981), 30.

<sup>115</sup> In het voorstel van de Vierde Klasse (1817) is sprake van duidelijker definities: kleine gemeenten hadden 6000 inwoners of meer, de grotere 14.000 inwoners of meer. Het KB is hierin vager. Archief KNI, 136 rapporten I, nr 42 (10-9-1816), p.6 en 8.

<sup>116</sup> Archief KNI, 136 rapporten I, nr 42 (10-9-1816), 9; Hoogenboom 1985, 50. Zie over de getuigschriften ook E.B.M. Lottmann, *Materiaal tot de geschiedenis van het ontstaan van tekenacademies en -scholen en hun aandeel in de bouwkundige vorming in het bijzonder met betrekking tot de Nederlanden in de tweede helft van de achttiende en de eerste helft van de negentiende eeuw*, Zeist 1985 en idem, 'Het Koninklijk Besluit van 13 april 1817 en de getuigschriften van bekwaamheid tot het geven van (bouwkundig) tekenonderwijs', *Bulletin KNOB* 85 (1986), 3-17; Martis 1990, 55-73.

mies in de twee steden Amsterdam en Antwerpen waar de hoogste instellingen, de Koninklijke Akademies van Beeldende Kunsten werden gevestigd.<sup>117</sup> Op de twee Koninklijke Akademies werden kunstenaars opgeleid, eveneens kosteloos en na gebleken talent. Het systeem leek dus op een piramide, waarbij de brede basis gevormd werd door de teken-scholen en de smalle top door de twee Koninklijke Akademies. In *Nations and Nationalism* noemt Gellner dit een modern 'nationaal' educatiesysteem, dat zichzelf in stand houdt doordat de onderwijsgeevenden getraind worden op een hoger niveau binnen dezelfde piramide. Zo'n systeem kan alleen opereren op een grotere landelijke schaal.<sup>118</sup>

Zoals besloten kregen de Koninklijke Akademies ieder een eigen historisch accent. Dit betekende dat er in Amsterdam een klasse meer was dan in Antwerpen: die voor landschapschilderkunst. In de tweede klasse zou men zich op de 'moderne historie' of genre toeleggen. De Amsterdamse academie kreeg zo zes kunstenaars-professoren, volgens traditie directeuren genoemd. Daarnaast zou aan twee professoren van het Athenaeum Illustre te Amsterdam gevraagd worden te doceren in anatomie en geschiedenis. Dit idee was al eerder door Meerman geopperd.<sup>119</sup>

De zes directeuren werden belast met de volgende taken: de eerste, tevens hoofddirecteur met het onderwijs in het historieschilderen en met huishoudelijke taken; de tweede, tevens assistent en plaatsvervanger van de eerste directeur met het tekenen en de moderne historie; de derde directeur met het onderwijs in tekenen en schilderen van landschap en van de andere takken van schilderkunst; de vierde met het onderwijs in de beeldhouwkunst; de vijfde met het onderwijs in de graveerkunst (het snijden van plaatwerken en het ontwerpen van medailles en zegels) en de zesde directeur tenslotte met het onderwijs in de bouwkunst en 'doorzigtkunde' (perspectief).<sup>120</sup>

Het reglement is bijzonder uitvoerig ingevuld. Dat is bijvoorbeeld te zien aan de omschrijving van de taken van de eerste en tweede directeur: uitleg van de proporties en de anatomie van het menselijk lichaam, vergelijking van het levend model met het ideaalvoorbeeld van de antieke kunst 'en daar van af het verkieslijke of het min volkomene aanwijzen', uitleg bij het schilderen van de werking van het koloriet, van gezichtsuitdrukkingen, waarbij onderwerpen gekozen dienden te worden 'uit de oude geschiedenis of uit de Fabelen [...] [zo]dat de beoeffenaren bij het vertoonen der hartstochten even gelijk de Antieken, de schoonheid van gedaante daarbij niet verliezen'. Bij de opgave van een

---

<sup>117</sup> Archief KNI, 136 rapporten I, nr 42 (10-9-1816), 8 en 10 (wat betreft de plaats van vestiging van tekenacademies).

<sup>118</sup> Gellner 1983, 34.

<sup>119</sup> Archief KNI, 136 rapporten I, nr 51 (8-7-1817), Reglement voor eene Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, Tweede Afdeeling Onderwijs, artikel 13.

<sup>120</sup> Idem, Algemeene Inrichtingen, artikel 5.

onderwerp uit de Fabelen of oude geschiedenis werden de twee directeuren geacht tekst en uitleg te geven. Zij moesten letten op het decorum bij het uitbeelden van historische scènes en vergelijkingen maken met schilderijen met hetzelfde onderwerp.<sup>121</sup>

Deze uitvoerige instructie lijkt opvallend veel op de instructie die Matthijs van Bree in het reglement van de Koninklijke Akademie van Schone Kunsten van Antwerpen had opgesteld, en die de Vierde Klasse in 1816 als voorbeeld had gediend. Zo moesten de Antwerpse professoren, wanneer zij het model stelden, hun bedoeling uitleggen aan de leerlingen, hen op de anatomie van het model wijzen, 'sur le jeu des os et des muscles', het model vergelijken met voorbeelden uit de klassieke oudheid en op de schoonheden en de gebreken van het model wijzen. En bij het werken naar 'têtes d'expression' moesten zij wijzen op het samentrekken van de aangezichtsspieren, de ontwikkeling van elke gemoedsaandoening en het verband met het gegeven karakter van het onderwerp.<sup>122</sup>

Bijzonder voor Amsterdam was de landschapsklasse, of beter gezegd de klasse waar alle andere genres dan historie werden geoefend. De instructie hiervoor had geen Antwerps voorbeeld en bleef vrij beperkt. De directeur van deze klasse moest erop toezien dat de leerlingen zich vanaf het begin oefenden naar de beste voorbeelden in de door hen gekozen tak van schilderkunst. Het landschapschilderen stond van al die genres het hoogst in aanzien. Zodra de jonge landschapschilders hiertoe in staat waren, moest er gestudeerd worden naar de natuur, wat maandelijks getoetst werd door tekeningen naar de natuur of naar het leven. De correctie hield onder andere opmerkingen in over 'afstandverbeelding in koloriet en tot de grondregelen van koloriet en van licht en bruin in het algemeen'.<sup>123</sup>

Het bestuur van de Koninklijke Akademie van Amsterdam was in handen van een grote Raad van Bestuur, waarvan een van de vier Burgemeesters van Amsterdam voorzitter was. De overige leden waren twee kunstenaars en acht dilettanten. De secretaris en de penningmeester werden uit de liefhebbers gekozen.<sup>124</sup> De zes directeuren waren officieel geen lid van deze Raad, maar maakten er in werkelijkheid wel degelijk deel van uit.<sup>125</sup> De

---

<sup>121</sup> Idem, Tweede Afdeeling Onderwijs, artikel 13.

<sup>122</sup> Archief KNI, 139, bijlagen, I lett. RRR: Projet de nouveau Reglement de L'Académie Royale de Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure de la Provence d'Anvers [1816], Titre second, artikel 15.

<sup>123</sup> Archief KNI, 136 rapporten I, nr 51 (8-7-1817), Reglement voor eene Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, Tweede Afdeeling Onderwijs, artikel 13.

<sup>124</sup> Idem, Algemeene Inrichtingen, artikel 6. Vergelijk met de academie van Antwerpen waar een directeur, vijf professours artistes en zes academie-leden, onder wie de secretaris, de penningmeester en een 'professeur des sciences' een twaalfallige Raad van Bestuur vormden. Archief KNI, 139 bijlagen I, lett. RRR: Projet de nouveau Reglement de L'Académie Royale de Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure de la Provence d'Anvers [1816], Titre Premier, artikel 8, 9 en 10.

<sup>125</sup> Idem, Algemeene Inrichtingen, art 6. De deelname van de directeuren aan de Raad van Bestuur is meteen een punt van discussie. Zie bijvoorbeeld reactie van Elias 1817: Op het bestuurlijke vlak maakt de burgemeester de aanmerking, dat het ondoenlijk is de directeuren ook lid van de raad te laten zijn, aangezien

liefhebbers werden in de praktijk vaak gekozen uit de dilettante leden van de Vierde Klasse.

De artikelen over de Koninklijke Akademies in het KB van april 1817 lieten de Vierde Klasse ruimte enige punten van het programma nader in te vullen. In artikel 14 werd de wedstrijd voor de Grootte Prijs en de daaraan verbonden subsidie van twaalfhonderd gulden voor vier jaar bepaald. De wedstrijd zou om de twee jaar plaats vinden. Op dit punt werd het reglement van Antwerpen uit 1816 aangepast, waarin voor de reis drie jaar werd gerekend en de wedstrijd om de drie jaar werd uitgeschreven. Architecten werden in het Antwerpse reglement niet genoemd en de winnaars van de graveerprijs mochten in plaats van te reizen, op kosten van de academie een gravure naar een schilderij uit het museum maken.<sup>126</sup> Voor zowel Amsterdam als Antwerpen gold dat de instelling van een Grand Prix (of Grootte Prijs) de academie een volwassen, nationale status gaf. Hierdoor konden zij zich meten met beroemde voorbeelden, zoals de Ecole des Beaux Arts in Parijs en The Royal Academy in Londen.

Het laatste artikel in het KB behandelde de Tentoonstellingen van Levende Meesters, die om het jaar in een van de grotere steden gehouden zouden worden. Het KB ging dus uit van het al eerder gesignaleerde verband tussen onderwijs en tentoonstelling in het kader van de stimulering der kunsten.<sup>127</sup>

De Koninklijke Academie van Amsterdam kreeg ook de mogelijkheid leden te verkiezen. Deze hadden geen bestuurlijke of artistieke functie, maar vormden de achterban van het bestuur en gaven de academie tevens gelegenheid haar naam te verbinden aan illustere kunstenaars en kunstminnaars uit binnen- en buitenland. Aanvankelijk werden de leden voorgesteld op basis van ingezonden kunstwerken, later gebeurde dat op voordracht van de raadsleden. Eenmaal per jaar werden alle leden uitgenodigd voor de prijsuitreiking, die daarmee het karakter kreeg van een algemene vergadering. Op deze bijeenkomst werd tevens in een redevoering een soort jaarverslag gegeven.<sup>128</sup> In theorie konden de leden hier invloed uitoefenen op het reilen en zeilen van de academie en op het bevorderen der kunsten, vergelijkbaar met de functie die Meerman hen in 1808 had toegedacht.

In de laatste stadia van de besprekingen tussen Vierde Klasse en overheid werd in het reglement van de tekenscholen en -academies een verandering doorgevoerd, die van

---

juist hun functioneren vaak het onderwerp van de vergaderingen zal zijn. Zij behoren zich te beperken tot het onderwijs. Archief MIBIZA, 2.04.01, 4027: brief van Burgemeesteren van de stad Amsterdam aan Commissaris Generaal Repelaer van Driel, 12-12-1817.

<sup>126</sup> Archief KNI, 139 bijlagen I lett. RRR: Projet de nouveau Reglement de l'Académie Royale de Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure de la Province d'Anvers [1816], Titre second, artikel 22 en 24.

<sup>127</sup> *Nederlandsche Staatscourant* 1817, nr 132: KB van 13-4-1817, artikel 14 en 15.

<sup>128</sup> Archief KNI, 136 Rapporten I, nr 51 (8-7-1817), Reglement voor eene Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, Algemeene Inrichting, artikel 2, 3 en 10.

belang was voor het verloop van de geschiedenis van de Koninklijke Akademie. In het ontwerpreglement van 1816 was bepaald dat tekenacademies alleen konden bestaan in die steden waar zich geen Koninklijke Akademie bevond, dus niet in Amsterdam of Antwerpen. In Amsterdam bestond sinds lang de Stadstekenakademie, maar volgens de nieuwe regels moest die nu worden opgeheven. Een tekenschool bestond in Amsterdam niet, en bij het ontwerpen van het reglement voor de tekenscholen kwam de Vierde Klasse erachter, dat zij de oprichting van een tekenschool van Amsterdam domweg was vergeten. Als noodoplossing belastte zij directeur van de tweede klasse van de Koninklijke Akademie met dit onderwijs, aangezien deze toch al bezighield met het tekenen naar het mensbeeld. Hierover is het conceptreglement van 1816 overigens helemaal niet zo duidelijk. De zesde directeur, van de bouwkunstklasse moest eveneens op de tekenschool onderwijzen in doorzigtkunde en bouwkundig tekenen. Aangezien de Vierde Klasse beseftte dat deze twee directeuren nu de zwaarste taken hadden, kregen zij meer salaris. Verdere regelingen werden overgelaten aan de Directie, maar of hiermee nu de Raad van Bestuur of de groep van zes directeuren werd bedoeld, is niet helemaal duidelijk. De tekenschool werd nu in plaats van een aparte instelling een onderdeel van de Koninklijke Akademie. Deze uit nood geboren constructie zou de verheven positie van de academie vanaf het begin ondermijnen.<sup>129</sup>

Wanneer dit reglement vergeleken wordt met andere reglementen, zoals van de Stadstekenakademie, van de academie van Antwerpen of met de voorstellen van de Vierde Klasse uit 1809/1812, is het duidelijk dat er afstand van de oude voorstellen is genomen en valt dezelfde uitvoerigheid als in het reglement van Antwerpen op. Op die uitvoerigheid kwam prompt kritiek uit Amsterdamse hoek, verwoord door burgemeester David Willem Elias. Elias meende dat 'een zo omslagtig en weidsch Reglement op den franschen voet voor onzen kunstenaars minder geschikt [zal] zijn'. Het ging hem toch voornamelijk om het kweken van 'een naauwkeurig oog, een vaste hand, een fijn gevoel en juiste smaak, met het werktuigelijke der behandeling van het penseel, de kunstbeitel en het graveerstift'. De rol van de leraar moest slechts sturend zijn, het talent van de leerling zou hemzelf de weg wel wijzen naar de verschillende kunstvakken: het landschap, het historiestuk, 'fruiten, bloemen, beesten, beelden, straten, huizen, gezelschappen, waters en wat oneindige verscheidenheid almeer de altijd milde natuur oplevert, zonder de vaste bepaling van elders'. Regels leidden maar tot imitatie en maniërisme, en daar was de Nederlandse school wars van.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> Archief KNI, 142 notulen 15-12-1817; 136 rapporten II, nr 6 (29-12-1817). Overigens gebruik ik in Reynaerts 1985 foutief de benaming tekenacademie voor de toegevoegde school, evenals de benaming Primair Onderwijs, wat er al op wijst dat het dus om de *tekenschool* gaat. Derkinderen 1908, 17 en Welten 1960, 157 hebben het eveneens over tekenacademie en hoger en middelbaar onderwijs, wat de verwarring compleet maakt.

<sup>130</sup> Archief MIBIZA, 2.04.01, inv. nr 4027: brief van Burgemeesteren van de stad Amsterdam aan

Dit commentaar kan onschuldig worden samengevat als 'vereenvoudiging is beter'. Maar achter die 'vereenvoudiging' gaat een niet-academisch kunsttheoretisch programma schuil: dat van de traditionele niet aan regels gebonden kunst, sterk in verscheidenheid. Hier klinkt een echo van de definitie die Jeronimo de Vries in 1813 van de Hollandse schilderkunst gaf. Significant is in dit verband de volgorde die Elias voor de verschillende genres hanteert, waarbij landschap op de eerste en historieschilderkunst op de tweede plaats komt, en het feit dat er eigenlijk alleen gesproken wordt over schilderkunst. Tekenonderwijs dient als basis voor alle kunsten, en verdere specifieke instructie wordt al gauw als dogmatisch en maniëristisch ervaren.

Elias' tegenwerpingen laten zien dat de keuze voor het Antwerpse model in aanleg moeizaam combineerde met de traditionele Hollandse kunstopvatting. Als *instituut* droeg de Koninklijke Akademie van Amsterdam de erfenis van het internationale academisme met zich mee; als *Hollandse academie* echter streefde zij naar een herhaling van de roem van de zeventiende-eeuwse schilderschool, gedefinieerd in de genre- en landschapschilderkunst. Dit dilemma spitste zich uiteindelijk toe op de vraag of die Hollandse schilderkunst wel academisch genoeg was en geschikt om de Nederlandse natie voort te stuwen in de vaart der volkeren.



## II Historie of landschap?

### Het debat over de nationale kunst, 1820-1840

#### 1. 'Wij zullen dan tekenen, schilderen, boetzeren!'

Van verschillende fronten kwamen reacties op de instelling van de Koninklijke Akademie. Kunstenaars en schrijvers over kunst juichten over het algemeen de oprichting toe. Volgens de toen heersende geschiedopvatting stoelden de reacties vrijwel altijd op de premisse dat het om herleving van de zeventiende-eeuwse schilderkunst ging. De Hollandse school werd gekenschetst als divers en vermaard om de studie naar de natuur, een kwaliteit die ook in de ontwerpstukken was geroemd.

Zo loofde de Rotterdamse schilder Gillis de Meijer tijdens een rede bij de prijsuitreiking van het kunstgenootschap Hierdoor tot Hooger in 1818 het overheidsinitiatief voor regulering van het kunstonderwijs. Hij was van mening dat de grotere toegankelijkheid van het kunstonderwijs een gunstig effect zou hebben op de smaak van het Nederlandse volk in het algemeen en die van de ambachtsman in het bijzonder. Dat zou niet alleen tot een betere nijverheidsproductie leiden, maar uiteindelijk tot een betere mens met een hoge geestelijke en morele ontwikkeling.<sup>1</sup> Een inmiddels bekend thema.

Volgens De Meijer zouden de tekenscholen en -academies door onderlinge concurrentie, jaarlijkse wedstrijden en de opbouw van collecties van pleisterbeelden, zeker de ontwikkeling van de kunstenaars ten goede komen.<sup>2</sup> Maar echte kunstschilders moesten meer kunnen dan alleen ambachtelijk tekenen. De Meijer had hoge verwachtingen van de opleiding aan de twee Koninklijke Akademies en van de beroemde mannen die er les zouden geven. De mogelijkheid om een Prix de Rome in te stellen juichte hij eveneens toe.<sup>3</sup> Desondanks vroeg hij zich af of de uiteindelijke doelstelling, het evenaren en overtreffen van de roem van de zeventiende-eeuwse meesters, behaald zou worden door uitsluitend de oprichting van de Koninklijke Akademies. Weliswaar getuigde dit initiatief van de koning van belangstelling voor kunst in Nederland, maar het niveau bleef middelmatig en weinig kunstenaars konden van hun werk goed leven. Bovendien miste De Meijer bij gebrek aan openbare collecties, studievoorbeelden voor kunstenaars. Hij concludeerde dat er meer geld en opdrachten moesten komen om de kunstenaars te onder-

---

<sup>1</sup> G. de Meijer, 'De oprichting van teeken- en schilderakademiën in Nederland, beschouwd als een krachtig middel ter vorming van lofwaardige kunstenaars, en als een gunstig kenmerk van den geest des tijds, ter handhaving en verhooging van den ouden roem der vereenigde Hollandsche en Vlaamsche kunstschoolen', *Vaderlandsche Letteroefeningen Mengelwerk* 1818 II, 483-484.

<sup>2</sup> Idem, 485-487.

<sup>3</sup> Idem, 489-90.

steunen.<sup>4</sup> Maar zijn eindoordeel was welwillend: met de oprichting van de Koninklijke Akademies zou er weer een nieuwe glorie-tijd voor de Nederlandse schilderschool aanbreken.

Dezelfde hoopvolle toon spreekt uit *De Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst sedert de helft der XVIIe eeuw*, van Roelof van Eijnden en Adriaan van der Willigen. 'Zeer veel goeds mogen wij ons beloven van het besluit van Z.M. onzen Koning van den 13 April des jaar 1817, wegens het oprigten van Akademiën van Schilder-, Beeldhouw-, Bouw- en Graveerkunde te Amsterdam en Antwerpen [...]', schreven zij in 1820.<sup>5</sup> Mede hierdoor waren beide auteurs optimistisch over de toekomst van de Hollandse kunst: 'zoodat wij op goede gronden de streelende hoop mogen koesteren, dat deze edele voedsterling van den Nederlandsche bodem, eerlang weder die hoogte zal bereiken, waarop zij in vroegere tijden, door de geheele beschaafde wereld bewonderd, zo glansrijk prijkte.'<sup>6</sup>

Toch gaf het Koninklijk Besluit van 1817 niet iedereen reden tot juichen. Voor de directeuren van de Stadstekenakademie was het een pijnlijke situatie. Hun ambitie om de academie zoals in Antwerpen te verheffen tot de nieuwe nationale academie was achteloos terzijde geschoven. De positie van de Stadstekenakademie lag door de veranderde politieke omstandigheden al vanaf 1813 onder vuur. Had burgemeester Van Brienen zich als voorzitter van de Stadstekenakademie nog ingezet voor een subsidiëring onder het Frans bewind, later was het voorzitterschap van een van de burgemeesters van Amsterdam niet meer zo vanzelfsprekend. Toen in 1814 burgemeester J. Wolters van der Poll opgevolgd moest worden, werd er meer dan anders 'gelobbyd' om burgemeester P.I. van Hogguer als hoofddirecteur te krijgen, waarbij niet werd geschroomd zelfs diens kunstminnende vrouw als aanbeveling te gebruiken. De acceptatie van Van Hogguer betekende een herbevestiging van de status van de Stadstekenakademie.<sup>7</sup> Met de toekenning van een jaarlijkse subsidie vanaf 1814 zagen de directeuren de toekomst gewaarborgd, al was het een veeg teken dat in 1816 de gemeente hen verzocht de subsidie elders te bemachtigen.<sup>8</sup>

Tijdens de viering van het 'eeuwgetijde' in 1818 hielden de directeuren van de Stadstekenakademie de illusie nog hoog dat de toekomst slechts verandering inhield, geen opheffing. Optimistisch zong een koor aan het slot van de feestelijke prijsuitreiking:

---

<sup>4</sup> Idem, 493-495.

<sup>5</sup> Van Eijnden en Van der Willigen 1816-1840, 3de deel (1820), vijfde afdeling, 502.

<sup>6</sup> Idem, 506.

<sup>7</sup> Archief STA, 3 notulen, 5-1-1814, 12-1-1814 en 12-2-1814.

<sup>8</sup> Archief STA, 3 notulen, 25-5-1814, 27-7-1814, 15-5-1816 en 26-6-1816. De subsidie bedroeg aanvankelijk f 600, later f 900.

'Dat deez' nuttige en lustrijke Kunstmaatschappij,  
Door Lairiss zoo grootsch gesticht,  
Altoos bloeiende blijv aan het scheeprijk IJ,  
Door haar waarde en groot gewicht,  
En, ofschoon haar een ander bestaan wordt bereid,  
Dat de weg wil verhevener banen,  
En den omvang daardoor meerder uitgebreid,  
Toch haar glorie moog nimmermeer tanen.<sup>9</sup>

Maar het besluit tot opheffing was toen al genomen. Officieel waren de directeuren van de Stadstekenakademie niet betrokken geweest bij de besluitvorming over het kunstonderwijs. Toch is er geen reden te veronderstellen dat het bericht over de nieuwe Koninklijke Akademie nieuw voor hen was: een van de toenmalige directeuren Dirk Versteegh was bijvoorbeeld tevens lid van de Vierde Klasse, net als eerder Reinier Vinkeles en Bernard Ziesenis. Vinkeles was ook al actief betrokken geweest bij het allereerste plan van de Vierde Klasse uit 1809 en de herhaling van 1812, een plan dat, zoals eerder betoogd, vooral opviel door zijn gelijkenis met de Stadstekenakademie.<sup>10</sup>

Omdat de Stadstekenakademie haar behuizing nog tot 1821 had gehuurd, er nog prijzen te vergeven waren en er een beslissing genomen moest worden over de kunst- en gipsencollectie, mocht zij blijven bestaan zolang de nieuwe Koninklijke Akademie nog niet functioneerde.<sup>11</sup> Het naast elkaar bestaan van beide academies in deze jaren gaf wel aanleiding tot wat onverkwikkelijk geharrewar. Op de eerste plaats was de positie van de (toentertijd) vier burgemeesters van Amsterdam onduidelijk. Een van hen was altijd voorzitter geweest van de Stadstekenakademie, maar moest dat nu ook worden van de Koninklijke Akademie. Burgemeester J. Brouwer besloot daarom niet meer als voorzitter van de Stadstekenakademie op te treden, maar evenmin van de Koninklijke Akademie, zelfs na herhaaldelijk aandringen. De keuze viel toen op een van de andere burgemeesters,

---

<sup>9</sup> Archief STA, 46, 'Het Eeuwgetijde der Stadstekenakademie te Amsterdam', koorzangen van Izaak Schmidt.

<sup>10</sup> Er bevindt zich bovendien een ongedateerd conceptreglement voor een Academie van Schone Kunsten, een versie van het voorstel van de Vierde Klasse uit 1816, in het archief van de Stadstekenakademie. Archief STA, 35. Martis suggereert dat er mogelijk een verschil van mening in de gelederen van de Stadstekenakademie is geweest over de op te richten Koninklijke Akademie. Uit de notulen is dit niet direct te halen. Martis 1990, 40, waarin ook verwezen wordt naar Hoogenboom 1985, 258, noot 170; Archief STA, 3 notulen 1813-1821. Wel heeft een conflict naar aanleiding van de vraag om ontslag van Reinier Vinkeles in 1808, het jaar van de oprichting van de Vierde Klasse, mogelijk verband met belangenverstrengeling. Dit zou echter te vroeg zijn om direct te maken te hebben met de Koninklijke Akademie of het KB van 1817. Archief STA, 28.

<sup>11</sup> Archief STA, 4 notulen, 3-2-1820 en 29-3-1820.

baron P.A. van Boetzelaer.<sup>12</sup>

Vanwege het uitblijven van een geschikte huisvesting voor de Koninklijke Akademie werden de directeurs van de Stadstekenakademie in 1820 door de burgemeesters van Amsterdam gevraagd hun toenmalige onderkomen in de Raamstraat af te staan aan de Koninklijke Akademie, zolang deze nog niet in de daartoe bestemde zalen van de oude Beurs kon trekken.<sup>13</sup> Dit is mogelijk uit te leggen als een laatste poging de Stadstekenakademie te laten voortbestaan of te laten overgaan in de nieuwe Koninklijke Akademie en zou in grote trekken leiden tot een bevestiging van de bestaande situatie. In dit verband is de opmerking van Martis interessant die de houding van de overheid ambivalent noemt: zij wilde wel een regeling, maar liefst zo goedkoop mogelijk.<sup>14</sup> Dat gold mogelijk ook voor de stad Amsterdam. Maar de oorzaak van het gebrek aan activiteit kan ook liggen in het feit dat de beslissingen werden genomen door een kleine groep mannen die verschillende 'petten' op hadden: die van de Koninklijke Akademie, van de Stadstekenakademie, van de Vierde Klasse en soms die van de stad Amsterdam. Het ging dus om meerdere, vaak tegengestelde belangen.

Het bestuur van de Koninklijke Akademie verzette zich tegen elk, zelfs maar tijdelijk compromis. 'Ten einde goed met elkander te concerteeren dienen gelijksoortige zaken en harmonieuze omstandigheden. Niemand kan ontkennen dat de Stads Teeken Akademie als met de zijdelingsche pennestreek ontbonden is, terwijl de Koninklijke Akademie is daargesteld, zonder eigenlijk het waar en hoe dadelijk kon worden toegepast.' Nu de overheid een nieuwe instelling voor kunstonderwijs in het leven had geroepen, moest het verschil met het oude onderwijs duidelijk zijn, onder meer door een nieuwe behuizing.<sup>15</sup>

Uiteindelijk werd pas op 8 maart 1820 de Koninklijke Akademie feestelijk geopend, hoewel er van een volledig onderwijsreglement nog geen sprake was en de inschrijving van de leerlingen nog moest beginnen. De voorzitter van de Raad van Bestuur, burgemeester Van Boetzelaer, verwoordde in zijn openingsspeech de hooggestemde verwachtingen. Het doel van de academie lag in het verlichtingsideaal van de te vervolmaken mens en daarmee van de gelukkige natie. De beoefening van de kunsten was hierbij onontbeerlijk, zij vormde de smaak van de jongere generatie en daarmee van de toekomstige natie. Van Boetzelaer vatte smaak niet alleen op als esthetische vorming maar ook als

---

<sup>12</sup> Archief STA, 4 notulen, 3-2-1820 en 17-5-1820. Archief MIBIZA, 2.04.01, inv.nr 4192: index op de verbalen van 1820, p.585-586, 6-2-1820; 10-2-1820; 14-2-1820; 19-2-1820.

<sup>13</sup> Archief STA, 4 notulen, 3-10-1820, 25-10-1820 en 23-11-1820.

<sup>14</sup> Martis 1990, 36 en 41.

<sup>15</sup> Archief KAvBK, 13 bijlagen notulen 1820, lett. V: brief 1-11-1820, getekend door J. de Vries, C. Buys, H. de Flines, J. Pieneman en J. Hulswit.

deugdzaamheid en een hoge moraal, want 'het is eene wijsgeerige stelling, [...] dat hetgeen wij smaak noemen in kunsten en wetenschappen, geboren wordt uit beschouwing en gevoel.'<sup>16</sup>

Het is overigens tekenend voor de onwennigheid waarmee deze prestigieuze academie werd opgezet, dat Van Boetzelaer alleen lijkt te zijn gekozen vanwege zijn burgemeesterschap en mogelijk vanwege zijn grote vriendschap met bestuurslid Jeronimo de Vries. Privé wekte de benoeming bij Van Boetzelaer eerder vertwijfeling dan hoge verwachtingen: 'De kogel is door de kerk! Praesident ofwel Hoofd-Bestuurder en Voorzitter der Koninklijke Akademie van beeldende kunsten! Gisteren de communicatie der benoeming ontvangen, bij Missive van de Staats-Raad Gouverneur! Wij zullen dan tekenen, schilderen, boetzeren! En och arme! ik weet van al die dingen *Niets!* Help mij Waarde Vriend! of ik val, als de Ezel in de Fabel, bij de Pakken neder,' schreef hij De Vries.<sup>17</sup>

## 2. Een kunstzaal, het Louvre gelijk

Voordat aan de hoge verwachtingen en de bloei van een nieuwe nationale schilderkunst voldaan kon worden, moest de nieuwe academie worden uitgerust met een eigen ruimte, een studiecollectie en capabele docenten. De eerste noodzaak was een goede huisvesting. 'Een nieuw en grootsch gebouw', daar hoopte de Raad van Bestuur op.<sup>18</sup> Maar in het Amsterdam van rond 1820 was dat een probleem. De stad was berooid en de bevolking verpauperd na jaren van stilstand in nijverheid en handel ten gevolge van de Napoleontische oorlogen en het Continentale Stelsel. Het bevolkingsaantal was teruggelopen van 221.000 inwoners in 1795 tot 190.000 in 1815. Aan de omvang van de stad was in feite sinds de zeventiende eeuw weinig veranderd en veel huizen en gebouwen stonden leeg of

---

<sup>16</sup> H. de Flines, *Inwijding van de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam*, Amsterdam 1822, 12-25. Van Boetzelaers woorden suggereren invloed van de verlichte opvoedingsideeën van John Locke, in bijvoorbeeld *Some Thoughts Concerning Education* (1693). Locke is in het verlichtingsdenken van groot belang geweest, en had in Nederland via volgelingen meer invloed dan bijvoorbeeld Rousseau. Zijn filosofie over opvoeding en onderwijs is afgeleid van het sensualisme, maar nuanceert tegelijkertijd de sensualistische stelling dat alleen zintuigelijke waarneming leidt tot waarneming. Hij maakte onderscheid tussen 'reflection' en 'sensation' (Van Boetzelaers 'beschouwing en gevoel'), en schrijft aan de innerlijke waarneming een zelfstandige, scheppende kwaliteit toe door middel van creatieve, selecterende en bewerkende vermogens. Omdat de omgeving van een mens beïnvloedbaar is, is ook proces van kennisopnemen te sturen: opvoeding en de rol van een opvoeder worden dus cruciaal. Omdat bovendien dit hele proces niet vast ligt - Locke verzet zich tegen het idee van uitsluitend aangeboren inzichten - is een optimistische visie op pedagogiek mogelijk: de mens is niet bij voorbaat goed of slecht, maar te ontwikkelen, vervolmaakbaar. Lenders 1988, 146-147.

<sup>17</sup> KB hss, correspondentie Jeronimo de Vries, B 121-4.

<sup>18</sup> Archief KAvBK, 13 bijlagen notulen 1820, lett. V: correspondentie naar aanleiding van de voorgestelde verhuizing naar het gebouw van de Stadstekenakademie aan de Raamstraat.

waren afgebroken.<sup>19</sup> Ook de bouwnijverheid lag zo goed als stil en de academie moest dus naar een geschikt bestaand gebouw zoeken, waarbij de verbouwingskosten zo laag mogelijk bleven. Het is belangrijk op te merken dat in de achttiende eeuw evenmin veel gebouwd was, zodat de zeventiende eeuw voor de Amsterdammer iedere dag nog tastbaar aanwezig was. De stadshistoricus Brugmans heeft het over 'vervallen grootheid' en schrijft weemoedig: 'Niets was hier groot meer dan het verleden.'<sup>20</sup>

Het is dan misschien ook wel passend dat de Koninklijke Akademie zijn prestigieuze schilderschool moest beginnen in drie zalen bovenin de fameuze, maar bouwvallige oude Beurs (1613) van Hendrick de Keyser aan de Vijgendam (afb. 1). Vanwege het algemene ruimtegebrek moesten de zalen bovendien gebruikt worden door de Tentoonstellingen van Levende Meesters en de wedstrijden van de Grootte Prijs. Boven in de Beurs moesten ook nog een directiekamer komen, woningen voor de eerste directeur en de conciërge én twee zalen voor de tekenschool, waarin tevens in vakantietijd de Commissie voor de Landmilitie kon vergaderen.<sup>21</sup>

De architect Johan van Westenhout (?1754-1823), lid van de Vierde Klasse, onderhandelde in het voorjaar van 1818 met de stad Amsterdam over de noodzakelijke verbouwing. Ondanks de slechte staat en de vele functies van het gebouw zag Van Westenhout ongekende mogelijkheden en dacht na de verbouwing een kunstzaal te krijgen, 'wier gelijk men nauwelijks ergens zal vinden, zij zal ofschoon kleinder (doch beter van licht) zeer veel gelijk zijn aan de gallerij van de Louvre te Parijs'.<sup>22</sup> Dankzij zijn plan werd Van Westenhout samen met Apostool benoemd om zorg te dragen voor de inrichting van de zalen.<sup>23</sup>

Maar de stad ondernam vervolgens weinig actie tot verbouwing. De Vierde Klasse

---

<sup>19</sup> H. Brugmans, *Geschiedenis van Amsterdam. Deel 5 Stilstand getij 1795-1848*, Utrecht/Antwerpen 1973, 73. Zie ook H. Diederiks, *Een stad in verval. Amsterdam omstreeks 1800*, Amsterdam 1982.

<sup>20</sup> Brugmans 1973, 73.

<sup>21</sup> Archief MIBIZA, 2.04.01, inv.nr 4027: ongedateerde conceptbrief van J. van Westenhout aan Raad van A'dam, waarschijnlijk voorjaar 1818. Zie ook idem, brief van Apostool met bouwtekeningen van de beurszalen, 5-2-1818.

<sup>22</sup> Ibidem. Over Van Westenhout zie: M.D. Ozinga, 'De school van Pieter de Swart', *Oudheidkundig Jaarboek* 1939, 4de serie, nr 7, 115-116 en A.J. van der Aa, *Biografisch woordenboek der Nederlanden*, Haarlem z.j. [1878]. Over de afdeling bouwkunde van de Vierde Klasse zie K. Jongbloed, *De afdeling bouwkunde Vierde Klasse van het Koninklijk Instituut van Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten te Amsterdam (1808-1851)*, Amsterdam 1987 (ongepubliceerde doctoraalscriptie UvA).

<sup>23</sup> Archief MIBIZA, 2.04.01, inv.nr 4027: brief van Burgemeester van Boetzelaer aan Com. Gen. Repe-laer, 18-3-1818; idem: verbaal 26-3-1818 (instelling commissie) Dit gebeurde in overleg met de stadsbouwmeester Abraham van der Hart en de Commissaris van Publieke Werken. Archief KAvBK, 13 bijlagen notulen 1820, z.nr: samenvatting van de onderhandeling over de academie van de Commissaris Generaal van OK&W met B&W van Amsterdam, 28-3-1820.

kreeg in de tussentijd veel verzoeken van steden om directe aanwijzingen voor het inrichten van hun kunstonderwijs en van kunstenaars om een getuigschrift.<sup>24</sup> Steden buiten Amsterdam reageerden dus vrij snel op het Koninklijk Besluit van 1817.<sup>25</sup> De Vierde Klasse voelde zich eind 1818 en nogmaals in 1819 gedwongen de voor de kunsten verantwoordelijke Minister van Publiek Onderwijs, de Nationale Nijverheid en de Koloniën te vragen het stadsbestuur te manen.<sup>26</sup> De stagnatie gold voornamelijk het kunstonderwijs, want de Tentoonstellingen van Levende Meesters vonden in 1818 wel in Amsterdam plaats.<sup>27</sup> Zoals boven vermeld, zou de officiële installatie van de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten pas in maart 1820 volgen.<sup>28</sup>

Aanvankelijk werd maar een aantal zalen van de bovenverdieping van de Beurs gebruikt.<sup>29</sup> Al dateert de eerste inrichting van vóór het onderwijsreglement, de staat van het onderwijs kan er toch al enigszins uit worden afgeleid. Er waren aparte zalen voor het schilderen naar naaktmodel, voor boetseren, graveren en het werken naar 'klein pleister'. Bovendien was er een aantal kleine kamers: twee bergruimten, waarvan een voor de ledenpoppen, een voor de drukkerij en een 'oliekamertje' (opslagplaats voor petroleum voor de lampen en de kachels). De woning van de conciërge lag wat afgescheiden.<sup>30</sup> Later, in 1827, werd de hele bovenverdieping van de Beurs in beslag genomen, omdat tijdens de wedstrijden voor de Grootte Prijs er geen plaats bleek te zijn voor *loges*, kleine ateliers waarin de mededingers konden werken. Bovendien vergde de tekenschool extra ruimte. Er kwamen nu aparte zalen voor het onderwijs in de bouwkunst, voor het tekenen naar pleister en voor het werken naar hele standbeelden in gips. Tevens kon een raadszaal, een grote en een kleine directeurskamer en zelfs een kamertje voor de pedel worden ingericht.<sup>31</sup>

---

<sup>24</sup> Archief KNI, 141 notulen, 3-11-1817.

<sup>25</sup> Martis 1990, 35.

<sup>26</sup> Archief KNI, 141 notulen, 30-11-1818 en 28-6-1819; uitgaande depeches, nr 302, 17-11-1818 en nr 334, 29-6-1819.

<sup>27</sup> Hoogenboom 1985, 55-56 en Martis 1990, 35-36. Martis signaleert de ambivalente houding van de overheid, ná het daadkrachtige KB van 1817. 'De beeldende kunsten moesten evenals het onderwijs en de wetenschappen geregeld worden, maar mochten niet teveel kosten.'

<sup>28</sup> Archief KNI, 141 notulen, 26-7-1819, mededeling van de Minister dat de verbouwing zal beginnen, zonder nadere uitleg over de vertraging.

<sup>29</sup> Archief KAvBK, 1 notulen, 9-3 en 16-3-1820. Al in de eerste maand werd aan de burgemeesters gevraagd de hele bovenverdieping van de Beurs voor de academie ter beschikking te stellen. De architect T.F. Suys, directeur van de 6de klasse, zou de 'vertimmering' onder zijn hoede nemen.

<sup>30</sup> Archief KAvBK, 175: plattegrond eerste inrichting Beurs ca. 1820.

<sup>31</sup> Archief KAvBK, 175: plattegronden voor de inrichting van de Beurs tijdens de winter- en tijdens de

Meubilering en stoffering werden voor een deel overgenomen van de - nu toch echt opgeheven - Stadstekenakademie. Ditmaal stelde de Raad van Bestuur zelf voor de bescheiden van de Stadstekenakademie over te nemen. Het idee kwam waarschijnlijk van de oud-Stadstekenakademiëdirecteuren Cornelis Buijs, Chretien de Bois, Hendrik de Flines en Dirk Versteegh, die nu zitting hadden in de Raad van Bestuur van de Koninklijke Akademie. De Stadstekenakademie had namelijk vanaf de eerste helft van de achttiende eeuw het beheer gevoerd over een belangrijke kunst- en meubelcollectie, die grotendeels uit de collectie Hinloopen kwam en die in 1709 aan de stad was gelegateerd.<sup>32</sup> Bovendien had de academie haar zinnen gezet op de effecten die de Stadstekenakademie had uitstaan.<sup>33</sup> Omdat het stadsbestuur de collectie eveneens wilde hebben, ging het jaar 1821 heen met touwtrekken tussen de stad, die uiteindelijk de effecten kreeg en de Koninklijke Akademie, waaraan de collectie werd toegewezen.<sup>34</sup> In maart 1822 vond de collectie vervolgens een onderkomen bij de academie.<sup>35</sup>

De kunstcollectie was zeker de moeite waard: zij bevatte kleine en grote standbeelden van gips waaronder de Venus de Medici, de Laocoöngroep, de discusswerper en afgietsels van beelden uit het Vaticaan: Apollo, Adonis, de stervende Gladiator. Daarnaast waren er anatomische beelden, fragmenten als bustes en torso's, anatomische en skeletprenten, veel boeken en prentwerken en prenten naar het werk van beroemde kunstenaars: Rubens, Van Dyck, Dujardin, Potter, Ostade, Both, Ruisdael, Goltzius, Saenredam, Rafaël en Michelangelo. Bovendien bezat de Koninklijke Akademie nu ook een paar schilderijen: een mansportret van Van der Helst en een aantal historische schetsen van De Laresse. Het meubilair bestond uit drie kunstkasten.<sup>36</sup> Zo was behalve een goed gebouw een goede studiec collectie binnengehaald, een voorwaarde voor academisch onderwijs.

---

zomercursus, 1827.

<sup>32</sup> Zie J. van der Waals, *De prentschat van Michiel Hinloopen*, Den Haag/Amsterdam 1988, 9-10. Andere schenkingen waren gedaan door Cornelis Ploos van Amstel en Jacob Otten Husley.

<sup>33</sup> Archief KAvBK, 1 notulen, 13-4-1821.

<sup>34</sup> Archief KAvBK, 1 notulen, periode 13-4-1821 tot 6-3-1822 en 14, bijlagen notulen 1821, lett. S: brief van Staatsraad Gouverneur van Noord-Holland aan Raad van bestuur, Haarlem 29-9-1821. De gouverneur sommeerde de academie 'om ter bevordering der harmonie tusschen deze Raad en de Stedelijke regeering het geoffereerde van de bezittingen van de gewezen Stads Teken Akademie te accepteren en omtrent al het overige geene meerdere pogingen daar te stellen'.

<sup>35</sup> Archief KAvBK, 1 notulen, 6-2-1822 en 6-3-1822.

<sup>36</sup> Archief KAvBK, 1 notulen, 6-2-1822 en 6-3-1822, en 15 bijlagen notulen 1822, lett. X: lijst van pleister en prenten uit collectie van de Stadstekenakademie. Zie voor de boekencollectie de inventaris opgemaakt door de directeur graveren Kaiser, archief KAvBK, 53, bijlagen notulen 27: verslag en voorstel betreffende de kunst en boekverzameling der Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten 10-4-1860.



### 3. Directeuren en dilettanten

Dankzij de reumatiek van Apostool is er enige kennis over de benoeming van de eerste zes directeuren. Want toen Commissaris Generaal Repelaer van Driel in juli 1817 Amsterdam bezocht en de benoemingen aan de academie met Apostool wilde regelen, kuurde deze juist in Aken. Noodgedwongen gaf Apostool zijn aanbevelingen aan Jeronimo de Vries schriftelijk door: 'Hulswit dunkt mij, is de man die onmisbaar voor het landschap is, de jonge Zogger voor de Architectuur en Gabriël voor de Beeldhouwkunst.' Wijselijk voegde hij er aan toe: 'Al het overige beschik laat ik veilig aan U en de andere vrienden over, en het is misschien beter dat ik er niet bij ben, daar men anders ligtelijk al het geen niet na de zin is aan mijne aanrading zoude wijten.'<sup>37</sup>

Het zou zo gaan als Apostool wilde, op één uitzondering na: in plaats van de succesvolle architect J.D. Zocher werd Tieleman Franciscus Suys (1783-1861) aangesteld, een van de voormalige élèves-pensionnaires van Lodewijk Napoleon. Suys was opgeleid in Brugge en Parijs, waar hij in 1812 de Prix de Rome behaalde. Na zijn terugkeer uit Rome werd hij gevraagd als professor aan de Koninklijke Academie in Antwerpen. Deze voordracht werd echter geweigerd door Repelaer van Driel, die besloten had Suys tot directeur van de bouwkunstklasse en van de tekenschool in Amsterdam te benoemen.<sup>38</sup>

Jacob Ernst Marcus, directeur graveerklasse (1774-1826) was bekend vanwege een omvangrijk *Studie-Prentwerk* voor jonge kunstenaars, dat hij tussen 1807 en 1816 uitgaf en dat in 1815 zelfs een prijs ontving van de Nederlandsche Huishoudelijke Maatschappij te Haarlem.<sup>39</sup> Bij zijn toetreding tot de Vierde Klasse in 1816 prees Apostool hem als een - zeer goed tekenaar en graveur met veel kunsttheoretische kennis.<sup>40</sup> Paul Joseph Gabriël (1784-1834), directeur beeldhouwklasse had als een van de élèves-pensionnaires van

---

<sup>37</sup> KB hss., correspondentie Jeronimo de Vries B121-4, brief Aken 13 july 1817. Ook Hendrik de Flines, voormalig directeur-secretaris van de Stadstekenakademie, kwam ter sprake: 'inzonderheid over een der tegenwoordige Directeuren van de Tekenakad., de Hr. de Flines, die excellent voor secretaris zoude zijn en waarvoor ik bij deze solliciteer.'

<sup>38</sup> Archief MIBIZA, 2.04.01, inv.nr 4191: index op de verbalen van 1819, p. 588, 1-2-1819 en 13-2-1819. Suys was onder meer betrokken bij de herbouw van de Lutherse kerk (1826) en de bouw van de Mozes- en Aäronkerk (1841) in Amsterdam. Na 1825 verliet hij de academie om architect van koning Willem I en later van Leopold I te worden en in 1835 professor aan de academie van Brussel. *Algemeines Lexikon der Bildenden Künstler* (Thieme-Becker), Leipzig 1942. Zie ook Krabbe 1998, 58-60 en 94.

<sup>39</sup> P. Knolle, 'Modeltekenaars in zakformaat: een aan J.E. Markus (1774- 1826) toegeschreven tekening', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 38 (1987), 175 en 178-182. Het *Studie-Prentwerk* werd in 1834 heruitgegeven.

<sup>40</sup> Archief MIBIZA, 2.04.01., inv.nr 4028: brief van Apostool aan Com. Gen. Repelaer van Driel, 10-3-1816. Zie ook J. Knoef, 'J.E. Marcus (1774-1826)', *Tusschen Rococo en Romantiek. Een bundel kunsthistorische opstellen*, Den Haag 1943, 153-168 en *Jacob Ernst Marcus graveur en tekenaar. St. Eustatius 1774-1826 Amsterdam*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1972.

Lodewijk Napoleon van 1809 tot 1813 in Parijs en Rome gewerkt. Daarna vestigde hij zich in Amsterdam als stadsbeeldhouwer en als koninklijk beeldhouwer van Willem I.<sup>41</sup>

De drie directeuren schilderkunst waren Jan Hulswit (1766-1822), Jean Augustin Daiwaille (1786-1850) en Jan Willem Pieneman (1779-1853). Hulswits carrière vormt een goede illustratie van de penibele staat waarin de Nederlandse kunst rond 1800 verkeerde: hij werd pas laat een succesvol (behangsel)schilder, na eerst een groot deel van zijn leven, tot 1807, om den brode belastingambtenaar en kunsthandelaar te zijn geweest.<sup>42</sup> Tegen de tijd dat hij directeur van de landschapsklasse werd, was Hulswit al ernstig ziek. Jaren later suggereerde raadslid Jacob de VosWz. dat dit ook de voornaamste reden was geweest om hem de post te bezorgen.<sup>43</sup> Jean Augustin Daiwaille, de tweede directeur en met Suys samen het hoofd van de tekenschool, was met zijn vierendertig jaar de jongste van de directeuren. Hij wordt door de critica G. Marius in 1903 gekenschetst als een rusteloze persoonlijkheid, die nimmer tevreden was met zijn werk.<sup>44</sup> Al in 1826 maakte hij plannen om de academie te verlaten en naar Brazilië te vertrekken, maar in plaats daarvan richtte hij een steendrukkerij op, waaraan hij zich vanaf 1830 volledig wijdde.<sup>45</sup> Hij geldt als pionier van de Nederlandse kunstlithografie. Samen met zijn schoonzoon Barend Koekkoek gaf hij meerdere series landschappen en topografische prenten uit. Ook maakte hij werk voor jonge kunstenaars: *Anatomische Darstellungen, Ornamente en Beeldstudien voor eerstbeginnende*.<sup>46</sup>

Van de drie directeuren schilderkunst was de eerste directeur Pieneman de enige historieschilder van naam in ons land en de enige met onderwijservaring. Al in 1807, eigenlijk nog voordat de eerste plannen voor een koninklijke academie werkelijk vorm hadden gekregen, meldde hij zich bij de Directeur Generaal van Wetenschappen en Kunsten aan voor een professoraat.<sup>47</sup> Toen dit academieplan vooralsnog zonder gevolg

---

<sup>41</sup> P. Scheen, *Lexicon Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1880*, Den Haag 1981. Zie ook P. van Daalen, *Nederlandse beeldhouwers in de negentiende eeuw*, Den Haag 1956 (diss. RUU), 85-86.

<sup>42</sup> Scheen 1981; *Langs Velden en Wegen. De verbeelding van het landschap in de 18de en 19de eeuw*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1997-98, 365. Zie ook A.J. Elen, "'Met eenige verandering naar 't leeven'. Compositionele herhaling met variaties in het tekenkunstig oeuvre van Jan Hulswit (1766-1822)', *Leids Kunsthistorisch Jaarboek: Achttiende-eeuwse kunst in de Nederlanden*, Delft 1987, 241-267.

<sup>43</sup> Archief KAvBK, 33 bijlagen notulen 1840: brief nr 29 van J. de VosWz. aan de Raad van Bestuur, 8-7-1840. Zie ook hoofdstuk III.

<sup>44</sup> G.H. Marius, *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*, Den Haag 1920 (1903), 20.

<sup>45</sup> Archief KAvBK, 2 notulen, 7-6-1826 en idem, 3 notulen, 4-8-1830 en 29-9-1830 en 23 bijlagen notulen, nr 33, ontslagaanvraag 14-7-1830. Zie ook Scheen 1981.

<sup>46</sup> A. Nollert, *Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862). Prins der Landschapschilders*, Zwolle 1997, 82-83. Daiwaille vestigde zich in 1835 met zijn compagnon Pieter Veldhuyzen in Rotterdam.

<sup>47</sup> Archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 898: verbaal van 1-4-1807. Zie ook J. Knoef, 'De jeugd van Jan

bleef, werd hij in 1809 eerste tekenmeester bij de Koninklijke Artillerie en Genieschool in Amersfoort, vanaf 1814 in Delft.<sup>48</sup> In 1816 werd hij onderdirecteur van het Koninklijk Kabinet van Schilderijen in Den Haag. Daarnaast gaf hij les aan het hof van de koningin en kwam hij veelvuldig in contact met Willem I.<sup>49</sup>

Pieneman gold al vroeg als een groot talent. Als leerling van de Stadstekenakademie en van het genootschap Felix Meritis won hij veel prijzen. Aanvankelijk werkte hij als landschapschilder - hij was ooit begonnen bij de behangselschilder Jacques van Kuijk - maar later koos hij voor de historieschilderkunst. Enig politiek opportunisme à la Matthijs van Bree was Pieneman bij de keuze van zijn onderwerpen niet vreemd. Zo liet hij zijn aanvraag voor een professoraat in 1807 vergezeld gaan van een tekening van het bezoek van Lodewijk Napoleon aan het in dat jaar door een kruitschip-ontploffing verwoeste Leiden. Direct na de machtswisseling van december 1813 stelde hij op de Tentoonstelling van Levende Meesters in 1814 tekeningen ten toon waarop de intocht van Willem I in Scheveningen en de beëdiging van de grondwet was afgebeeld, 'alsof', zo schrijft Knoef, 'hij zich reeds inleeft in zijn rol als officieel historieschilder'. De voorschets van *De slag bij Quatre Bras*, die Pieneman in 1818 in verschillende steden tentoonstelde, bracht hem pas werkelijk faam. Hierop had hij een scène uit de laatste veldslag tegen Napoleon uitgebeeld, toen de kroonprins (later Willem II) met zijn troepen de Fransen net zo lang tegenhield totdat de hertog van Wellington met het Engelse leger het strijdtoneel kon bereiken. Koning Willem I gaf Pieneman de opdracht van deze schets een schilderij te maken voor de koninklijke collectie.<sup>50</sup> De kunstenaar ontving er de fenomenale gage voor van twintigduizend gulden, plus 'materiaalkosten' (inclusief het huren van een assistent).<sup>51</sup> Ten tijde van de oprichting van de Koninklijke Akademie werkte de schilder aan zijn magnum opus *De slag bij Waterloo*, waarvoor hij zelfs veertigduizend gulden van de koning zou ontvangen.<sup>52</sup>

Als *social climber* zelf van eenvoudige komaf, hechte Pieneman zeer aan zijn contacten met de overheid en het directoraat aan de Koninklijke Akademie. Zo beschreef hij Van Eijnden en Van der Willigen, bezig aan hun geschiedenis van de vaderlandse kunst, nadrukkelijk zijn contacten met koning Lodewijk Napoleon en zijn diners met de

---

Willem Pieneman (1779-1853), *Tussen Rococo en Romantiek*, Den Haag 1943, 101.

<sup>48</sup> Archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 909: verbalen 7-7-1809. Knoef 1943, 101 en Krabbe 1998, 95.

<sup>49</sup> Knoef 1943, 105.

<sup>50</sup> Knoef 1943, 96-107.

<sup>51</sup> Hoogenboom 1991, 129.

<sup>52</sup> A. Hoogenboom, 'Kunstliefde, eer en gewin. Ideaal en werkelijkheid', *Op zoek naar de Gouden Eeuw* 1986, 51.

hertog van Plaisance, de prins-stedehouder tijdens de Franse inlijving, en popelde hij om hen zijn aanstelling als hoofddirecteur aan de academie te berichten.<sup>53</sup>

Met uitzondering van Suys waren alle directeuren-kunstenaars Amsterdammers of in Amsterdam geschoold: Pieneman was leerling van de Stadstekenakademie, Marcus studeerde onder de graveur en tekenaar Reinier Vinkeles, een van de directeuren van de Stadstekenakademie, Daiwaille had bij De Lelie gestudeerd, die tevens directeur van de tekenschool van Felix Meritis was.<sup>54</sup> Hulswit had gewerkt bij de behangschilders vader en zoon Barbiers, werkzaam in Amsterdam.<sup>55</sup> Ook Gabriël was, voordat hij naar Frankrijk en Italië vertrok, als leerling portret- en miniatuurschilder werkzaam geweest in Amsterdam.<sup>56</sup>

Overigens betekenden deze Amsterdamse wortels niet vanzelf dat deze kunstenaars de anti-academische opvatting aanhingen, zoals burgemeester Elias en Jeronimo de Vries die hadden verwoord. Vooral Pieneman had aspiraties die verder gingen dan het in stand houden van de Hollandse schildertraditie. Ook Gabriël en Suys hadden door hun reizen hun horizon verruimd. De drie overige directeuren, die meer thuis hoorden in het Amsterdamse circuit van portret- en landschapschilders en graveurs, verdwenen relatief snel van het toneel. Hulswit en Marcus stierven kort na hun aanstelling in respectievelijk 1822 en 1826. Suys en Daiwaille namen ontslag in respectievelijk 1825 en 1830 en werden opgevolgd door de voormalige hulponderwijzer Gijsbert van der Jagt en de schilder Jan Adam Kruseman.<sup>57</sup>

Wat betekende nu voor deze kunstenaars de aanstelling aan de nieuwe academie? Allereerst waren ze verzekerd van een vast inkomen, een gegeven dat bepaald niet te verwaarlozen is. Gelet op de slechte economische toestand van het land kon van particuliere belangstelling voor de kunst weinig worden verwacht, of zoals Jan Adam Kruseman in 1824 aan de beeldhouwer Louis Royer schreef: 'Het is in Amsterdam zoo als het den koopman aangaat, gaat het den kunstenaar.'<sup>58</sup> Zeker historieschilders en beeldhouwers, die afhankelijk waren van grote opdrachten, hadden vaak een onregelmatig

---

<sup>53</sup> Archief RM, 141/357-359: brief nr 7, van J.W. Pieneman ongedateerd en ongeadresseerd, maar waarschijnlijk uit 1818/19 en gericht aan Van der Eijnden en Van der Willigen, Zie Van der Eijnden en Van der Willigen 1816-1840, deel 3 (1820), 234-238.

<sup>54</sup> Zie over De Lelie, J. Knoef, 'Adriaan de Lelie (1755-1820)', *Tussen Rococo en Romantiek*, Den Haag 1943, 37 e.v.

<sup>55</sup> Scheen 1981.

<sup>56</sup> Scheen 1981.

<sup>57</sup> Martis 1990, 286; Reynaerts 1985, 252.

<sup>58</sup> Archief Thijm, 5304: brief van Kruseman aan Royer, Amsterdam 15-3-1824.

inkomen.<sup>59</sup> Vergelijk bijvoorbeeld een opmerking van Apostool over Gabriël, die weliswaar stadsbeeldhouwer was, 'doch dit geeft hem een gering voordeel, hij ondervindt (door te weinig werk) niet die aanmoediging die hij verdiend'.<sup>60</sup> Als directeur van de Koninklijke Akademie verdiende Gabriël achthonderd gulden per jaar, net als de derde en vijfde directeuren Hulswit en Marcus. Suys en Daiwaille verdienden twaalfhonderd gulden, vanwege hun extra werkzaamheden aan de tekenschool en Pieneman, als eerste en hoofddirecteur vijftienhonderd gulden.<sup>61</sup>

Toch was voor succesvolle kunstenaars, zoals Pieneman en Daiwailles opvolger Jan Adam Kruseman, het tractement aan de academie maar een klein deel van hun inkomen. Kruseman verdiende in 1837 met zijn veelgevraagde portretten en zijn leerlingenatelier zo'n tienduizend gulden.<sup>62</sup> Ondanks deze vooruitzichten accepteerde hij in 1829 een aanstelling aan de Koninklijke Akademie, omdat hij na zijn huwelijk een verzekerde bron van inkomsten nodig had. Terwille van zijn huiselijk geluk moest hij, zo schreef hij Royer, nu eenmaal concessies aan zijn artistieke vrijheid doen.<sup>63</sup> Concessies of niet, zijn goede inkomen van zeven jaar later zal mede in de hand gewerkt zijn door zijn benoeming tot directeur, dus het mes sneed aan twee kanten. Een vaste aanstelling aan de academie was een soort verzekering, zeker voor kunstenaars als de om werk verlegen Gabriël, de aartstwijfelaar Daiwaille en de zieke Hulswit. Maar zelfs de gevierde Pieneman en Kruseman verzekerden zich met een overheidsbaan tegen bange dagen.

Hoe belangrijk de directeuren hun positie en werk aan de academie vonden, is een ander verhaal. Aanvankelijk leek hun betrokkenheid erg gering. Pieneman bleef voorlopig

---

<sup>59</sup> Hoogenboom 1991, 15, over het meer sociaal dan artistiek beleid dat de overheid voerde met kunstenaarssubsidies en aankopen: 'De overheid [probeerde] zich zoveel mogelijk van een kwaliteitsoordeel over de kunst te onthouden en slechts daar op te treden waar particulieren duidelijk te kort schoten. Dat kon het geval zijn bij jonge, nog onbekende kunstenaars, of bij beeldhouwers en historieschilders die werk maakten dat voor particulieren onbetaalbaar was.'

<sup>60</sup> Archief MIBIZA, 2.04.01., inv.nr 4028: brief van Apostool aan Com. Gen. Repelaer van Driel, 10-3-1816. Een beetje bevreemdend is de laatste opmerking wel, omdat Gabriël vanaf 1814 als Koninklijk beeldhouwer f 1000 per jaar ontving. Van Daalen 1956, 85.

<sup>61</sup> De Flines 1822, art. 5. Overigens had de Vierde Klasse in 1817 hogere honoraria voorgesteld: de eerste directeur f 1800 en de overige directeuren f 1000. Dit voorstel dateert wel van vóór de samenvoeging van de Koninklijke Akademie met de tekenschool, waardoor de honoraria van de tweede en zesde directeur moesten veranderen. Archief KNI, 136 Rapporten I, nr 51, art. 5. De salarissen kunnen worden vergeleken met de toenmalige inkomens van hogere en middelbare (rijks)ambtenaren. De salarissen van de directeuren bleven tot ca. 1850 hetzelfde. Ook dat komt overeen met de landelijke situatie. *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, deel 10, Haarlem 1981, 395-396.

<sup>62</sup> Hoogenboom 1991, 126-130. Van slechts vier schilders, J.C. Schotel, C. Springer, J.A. Kruseman en W.H. Schmidt, kon zij dit soort concrete 'jaaropgaven' vinden. Schotel en Springer hebben een vergelijkbaar inkomen met Kruseman.

<sup>63</sup> Archief Thijm, 5304: brief van Kruseman aan Royer, Amsterdam 13-1-1829

in Den Haag en wilde alleen naar Amsterdam verhuizen wanneer hij een huis met atelier genaamd Amstelhoek bij de Utrechtse Poort kon huren, en niet op de academie zelf hoefde te gaan wonen.<sup>64</sup> Het grootste deel van 1821 en 1822 was hij in Londen, waar hij portretstudies maakte voor zijn grote schilderij *De slag bij Waterloo* en waar hij werkte aan een portret van de hertog van Wellington.<sup>65</sup> Voor Pieneman was als hoofddirecteur een belangrijke organisatorische rol weggelegd. Zijn afwezigheid leverde dus stagnatie op. Suys was er evenmin vaak en liet zijn lessen overnemen door assistent Van der Jagt. Hulswit was ernstig ziek en stierf in 1822, Marcus in 1826. Aan de graveer- en beeldhouwklasse namen hooguit vijf studenten deel, zodat de grootste last, het tekenonderwijs aan zo'n vijftienvintig academische kwekelingen en driehonderd tekenschoolleerlingen, op de schouders van Daiwaille kwam.<sup>66</sup> Geen wonder dat Daiwaille er al in 1826 tussenuit wilde.

De verantwoordelijkheid om de academie in die eerste jaren draaiende te houden lag, bij gebrek aan actieve directeuren, bij de onbezoldigde dilettante leden van de Raad van Bestuur.<sup>67</sup> In werkelijkheid zelfs maar bij een aantal van hen: de al bekende Cornelis Apostool, Jeronimo de Vries en Jacob de Vos Willemszoon. Jeronimo de Vries ((1776-1853) was behalve kunstcriticus en -handelaar griffier van de stad Amsterdam (afb. 4). Als lid van de Tweede Klasse van het Koninklijk Nederlands Instituut was hij zeer actief op het gebied van de letterkunde en de kunsten. De lijst van zijn correspondenten laat zich lezen als een overzicht van alle belangrijke personen in het culturele en wetenschappelijke circuit van Amsterdam in de eerste helft van de eeuw.<sup>68</sup> Jacob de Vos Wz. (1774-1844)

---

<sup>64</sup> Pieneman meende zijn onderwijs in het historieschilderen niet in de lokalen van de Koninklijke Akademie te kunnen geven, en daar zeker niet zijn eigen werk te kunnen maken. In buitengewoon langdradige en verwarde brieven probeerde hij de Raad van Bestuur en via hen de burgemeesters van Amsterdam te overtuigen van de noodzaak zich in een pand aan de rand van de stad buiten de Utrechtse Poort, genaamd Amstelhoek te vestigen, en daar op stadskosten een atelier te laten bouwen. Uiteindelijk bereikte hij slechts dat de huur van het pand door de academie werd betaald, wat volgens het reglement was toegestaan. Archief KAvBK, 13 bijlagen notulen lett. A:A: brief Pieneman aan Raad van Bestuur 18-1-1821; idem, z.nr: brief Pieneman aan de burgemeesters van Amsterdam 11-1-1821; idem, 14 bijlagen notulen 1821, lett. l.: brief van raadscommissie bestaande uit J. de Vries, J. Daiwaille en J. Hulswit, z.d.; zie ook idem, 12 notulen, 7-3-1821 en 13-4-1821 en 14 bijlagen notulen 1821: Brief B&W aan Raad 26-6-1821, en idem, 12 notulen, 2-5-1821, 6-6-1821 en 1-8-1821.

<sup>65</sup> Het verslag van Pienemans reis door Engeland bevindt zich in het archief van Maatschappij Arti et Amicitiae, Amsterdam. Zie ook archief KAvBK, 2 notulen, 20-7-1825, waarin Pieneman wordt gesommeerd terug te keren voor de Grootte Prijswedstrijd.

<sup>66</sup> Zie over de leerlingeninschrijving paragraaf 6 van dit hoofdstuk.

<sup>67</sup> Zie bijlage 1: begroting 1823. Alleen de secretaris kreeg een salaris van f 500.

<sup>68</sup> KB hss, correspondentie J. de Vries, B121. Zie Koolhaas-Grosfeld 1982, 625-6, idem, 'Op zoek naar de Gouden Eeuw. De herontdekking van de 17de eeuwse Hollandse schilderkunst', in *Op zoek naar de Gouden Eeuw* 1986, 41-42 en 43-46 en idem en S. de Vries, 'Terug naar een roemrijk verleden. De zeventiende-eeuwse schilderkunst als voorbeeld voor de negentiende eeuw', in Grijzenhout en Van Veen 1992, 132-135.

was assuradeur of verzekeraar in een succesvol familiebedrijf.<sup>69</sup> Daarnaast had hij veel bestuursfuncties in het Amsterdamse kunstleven, zoals jarenlang de secretarispost van de Vierde Klasse. Hij bezat een waardevolle tekeningencollectie, deels geërfd van zijn oom Jacob de Vos (1735-1833) en verder oreeerde en publiceerde hij veel over kunst (afb. 3).<sup>70</sup>

De dilettante leden van de Raad van Bestuur maakten deel uit van de gegoede burgerij en waren in stand verheven boven de kunstenaars-directeuren. Alleen Apostool kwam uit bescheidener kringen, al stamde hij uit een kooplieden- en domineesfamilie.<sup>71</sup> De VosWz. en De Vries hadden een goede opvoeding genoten en gestudeerd aan Latijnse scholen, De Vries zelfs aan het Athenaeum Illustre.<sup>72</sup> Studeren was in die jaren nog grotendeels voorbehouden aan de gegoede stand, omdat het duur was en niet zozeer opleidde voor een beroep als wel voor een geestelijke, intellectuele houding. Men verkreeg er 'de stijl van de elite' die vervolgens in dienst werd gesteld van bestuurlijke en culturele zaken.<sup>73</sup> Deze elite is onder meer terug te vinden in het Bestuur van de Koninklijke Akademie en in de Vierde Klasse van het Koninklijk Nederlands Instituut.

Uit de correspondentie over de benoeming van de directeuren bleek al dat Apostool, De Vries en De VosWz. de academie grotendeels samen op touw zetten. Hierbij kwam hun *old boy's network* uitstekend van pas. Alle drie waren ze lid van de Kunstkrans Arte et Amicitia, een besloten groep kunstliefhebbers die elke twee weken kunstbeschouwingen hield.<sup>74</sup> De VosWz. en de Vries waren beiden lid van het genootschap Felix Meritis.<sup>75</sup> Apostool handelde op gezette tijden samen met De Vries in

---

Zie ook B. Ter Haar, 'Levensbericht van Mr. Jeronimo de Vries', *Handelingen der jaarlijkse algemeene vergadering van de Maatschappij van Nederlandse Letterkunde te Leiden*, 1853, 182-218.

<sup>69</sup> De familie De Vos kent meerdere leden actief als kunstliefhebber. Als onderscheid worden zij met een achtervoegsel aangeduid: Jacob de Vos was een oom van Jacob de VosWillemsz., wiens zoon Jacob de VosJz. in hoofdstuk V ter sprake zal komen.

<sup>70</sup> *Helden van het Vaderland*, Amsterdam (Historisch Museum) 1991, 12.

<sup>71</sup> Jonker 1977, 97.

<sup>72</sup> De VosWz. en De Vries hadden hun opleiding aan de Latijnse School bij Van Ommeren genoten, een classicus die hen de liefde voor de oudheid bijbracht. D.J. van Lennep was een van zijn anderen leerlingen. Van der Aa 1878 en Ter Haar 1853, 183.

<sup>73</sup> R. Aerts, 'Bevoegde autoriteiten. Burgerlijke intellectuelen in de negentiende eeuw. Een groepsportret', *De Negentiende Eeuw* 22 (1998), 1, 76: 'Zeker in de eerste helft van de eeuw boden de instellingen van hoger onderwijs een propedeutische, humanistische en encyclopedische vorming in traditionele geleerdheid en beschaving, bedoeld voor de maatschappelijke elite'.

<sup>74</sup> Bergvelt 1998, 100.

<sup>75</sup> Zie over Felix Meritis: Knolle 1983. Apostool was vreemd genoeg geen lid, zie Jonker 1977, noot 26.

schilderijen.<sup>76</sup> Burgemeester Van Boetzelaer, de eerste voorzitter van de academie, was eveneens goed bevriend met De Vries. Zoals al eerder bleek was Van Boetzelaer meer literair dan artistiek bevoegd; zijn brieven aan De Vries staan vol met letterkundige ontboezemingen, die hij hoopvol onder de aandacht van zijn vriend bracht, maar waar De Vries vaak tactvol het stilzwijgen over bewaarde.<sup>77</sup>

Alle vier de vrienden beschouwden Pieneman als de *coming man*. Hoe in dit geval het netwerk functioneerde, laat de amicale correspondentie tussen Van Boetzelaer en De Vries zien. Naar aanleiding van een bezoek aan de Tentoonstelling van Levende Meesters in Brussel, die Van Boetzelaer samen met onder anderen Apostool en De VosWz. bezocht, schreef hij De Vries: 'Apostool zeide mij, dat het niet kwaad zoude zijn, dat door UEd. hetzij in de Amsterd. Courant of op een andere wijze, ook eens op eervolle wijze aan Pieneman en zijn Meesterstuk de zo wel verdiende hulde wierd gedaan.'<sup>78</sup> Het bedoelde meesterstuk was de schets voor *De slag bij Quatre Bras*, die in 1818 de tentoonstellingen van Amsterdam, Gent en Brussel afreisde (afb. 5).<sup>79</sup>

Zo'n hint viel op vruchtbare aarde: De Vries was een van de eerste kunstcritici van ons land en had zich al in 1813 lovend over de schilder uitgelaten.<sup>80</sup> Al dan niet aangespoord door zijn vrienden schreef hij inderdaad over *De slag bij Quatre Bras* en noemde de schets het beste wat de Hollandse school in jaren had opgeleverd: 'ordonnantie, schildering, uitdrukking van de hartstochten, 't edele, belangwekkende, 't licht, 't koloriet, 't geheel, de delen' - alles werd geprezen. Pieneman was de nieuwe hoop van de natie: 'Vreemdelingen zullen ons niet meer betwisten, dat wij ook in het Historiële, en dus in het gansche vak van schilderen, de kroon thans voor andere volken roemrijk wegdragen. [...] Laat onze meesters maar begaan; schilderen is de zaak; of men een' held of een' boom, eene zee of een' bonten mantel, een nachtwacht, een Regentenstuk, maaltijd op den Doelen, of den veldslag van Alexander met Darius afbeelde, alles is portret, in alles moet

---

<sup>76</sup> Zie bijvoorbeeld KB hss., correspondentie J. de Vries, B 121-4: brief van Apostool, Parijs 29-10-1815.

<sup>77</sup> KB hss., correspondentie J. de Vries B121-4.

<sup>78</sup> KB hss., correspondentie J. de Vries B 121-4: brief van Van Boetzelaer Brussel 26-11-1818.

<sup>79</sup> Knoef 1943, 107.

<sup>80</sup> De Vries roemde in 1813 Pieneman als de meest gevorderde kunstenaar van het moment. 'Het is veel, in één vak van schilderen uit te munten; wat lof verdient dan niet hij, die in vier soorten, het historische, tableau de genre, het natuurlijk en het zogenaamd poëtisch of arcadisch landschap, tevens uitmunt!' 'Beschouwing van de tentoonstelling der kunstwerken van nog in leven zijnde Hollandsche meesters in september en oktober 1813, te Amsterdam', *Tijdschrift van Kunsten en wetenschappen van het departement der Zuiderzee* 1813 II, 730. Voor de toeschrijving van deze anonieme kritieken aan Jeronimo de Vries, zie Ter Haar 1853, 199 en noot 30; A. Ouwerkerk, "'Hoe kan het schoone geprezen, het middelmatige erkend en het slechte gelaakt worden?'" Nederlandse kunstcritiek in de eerste helft van de 19de eeuw', in *Op Zoek naar de Gouden Eeuw. Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, Zwolle 1986, p.66.



verstand, vernuft, schikking en compositie de hoofdrol spelen.<sup>81</sup>

#### 4. Een nieuwe nationale schilderkunst: historie

De Vries' kritiek is weergegeven in de vorm van een gesprek tussen drie fictieve tentoonstellingsbezoekers: Ten Beste, Strengaard en Schouwgraag. Bovenstaande lofzang op de nieuwe Hollandse school is van de optimist Ten Beste, die wordt weersproken door Strengaard, die nog wel wat op het werk van Pieneman weet aan te merken en bovendien beducht is voor vreemde, vooral Franse invloed. Schouwgraag vindt meestal alles prachtig en staat voor de naïeve bezoeker. Door het gebruik van deze min of meer allegorische figuren kon De Vries zich aan de eisen van onpartijdigheid houden die toen nog aan de critici werden gesteld, en tussen de regels door toch meningen ventileren.<sup>82</sup>

Schouwgraag, Strengaard en Ten Beste komen ook te spreken over academisch kunstonderwijs. Strengaard wijst op het gevaar van kritiekloze schoolvorming of maniërisme, dat academies in zich bergen. Zeventiende-eeuwse meesters als Rembrandt, Jan Steen, Dujardin, Berchem en Van der Helst hadden geen academies en professoren. 'En zeg mij, mijne Heeren!, is de geleerdheid, is de schilderkunst daarna meer *solide* geworden?' Schouwgraag geeft als antwoord: 'Hierin hebt gij gelijk. Maar, daar alle landen Akademiën hebben, moeten wij er niet meer van verstoken zijn, al ware het om het kwade van andere af te leeren.'<sup>83</sup> Deze discussiepunten - het nut van een academie, het nut van het reizen voor een kunstenaar, de angst voor maniërisme en het behoud van het karakter van de Hollandse schilderkunst - keren steeds terug in de geschiedenis van de Koninklijke Akademie.

Bovenstaande 'woordenwisseling' is geschreven in 1818, en het is verleidelijk in de figuren van de drie tentoonstellingsbezoekers Apostool, De VosWz. en De Vries zelf te zien, debatterend over het onderwijs op de nieuwe Koninklijke Akademie. Zij hadden in 1817 van de regering opdracht gekregen het onderwijsreglement van de Koninklijke Akademie nader uit te werken met inachtneming van de kritiek van de stad Amsterdam, verwoord door burgemeester Elias.<sup>84</sup> Daarmee bevonden zij zich tussen twee vuren, de

---

<sup>81</sup> Ten Beste [J. de Vries], 'Gesprek, over de tentoonstelling, te Amsterdam, van de kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters, in den jare 1818', *Vaderlandsche Letteroefeningen* 1818B (Eerste Avond), 707. Zie voor de toeschrijving aan De Vries noot 80.

<sup>82</sup> Zie voor een overzicht van de vroege kunstkritiek in Nederland: Ouwerkerk 1986, p. 62-77 en E. Koolhaas-Grosfeld en A. Ouwerkerk, 'Bibliografie van vroeg-negentiende-eeuwse Nederlandse kunstkritieken', *Oud Holland* 97 (1983), 98-111.

<sup>83</sup> Ten Beste 1818, 709.

<sup>84</sup> Archief MIBIZA, 2.04.01, inv.nr 4027, besluit van de Com. Gen. Repelaer van Driel, 23-12-1817: benoeming Apostool, De VosWz. en de Vries tot 'een personele commissie tot de zamenstelling van een veranderd ontwerp'.

stad Amsterdam enerzijds en (een deel van) de Vierde Klasse anderzijds. Het soort onderwijs dat moest leiden tot een wederopbloei van de nationale kunst kon immers verschillend worden ingevuld. Uit het verloop van de academiegeschiedenis blijkt bovendien dat Apostool, De VosWz. en De Vries onderling ook van mening verschilden. De opvattingen van De Vries en Apostool stemden nog het meest overeen, aangezien zij beiden de nadruk legden op het Hollandse karakter van het te geven onderwijs, uitgaande van de diversiteit in genres en de realistische kwaliteiten van de schilderkunst. Dat is al op te maken uit De Vries' uitspraak naar aanleiding van *De Slag van Quatre Bras*: 'alles is portret'.

Apostools standpunt werd door hemzelf verwoord toen hij in 1840 terugblikte op deze periode en zich herinnerde dat bij de opstelling van het onderwijsreglement 'ofschoon men daarbij heeft in acht genomen al hetgeen in de respectieve Reglementen van Frankrijk, Engeland, Italië en België bepaald was, en voor ons dienstig zijn kon, men zoo veel mogelijk op de eenvoudigste wijze [heeft] ingerigt: verzekerd zijnde dat wanneer het door welgezinde personen zoude uitgevoerd worden, men het voor genoegzaam zoude kunnen achten [...].'<sup>85</sup>

De Vries had eveneens voorkeur voor zo weinig mogelijk vastgestelde instructie. Voor hem gold dat 'eenvoudigheid ook hier het kenmerk moet zijn der waarheid'.<sup>86</sup> Dit standpunt herhaalt hij in een lezing bij Felix Meritis uit 1821, getiteld *Over het eenvoudige*. De Vries meent dat ware, eenvoudige kunst overal te vinden en te herkennen is en waardeert zowel Rafaël als Rembrandt, Berchem of Troostwijk en de Griekse beeldhouwkunst. Daarom verwerpt hij iedere gekunsteldheid, die volgens hem zo duidelijk aanwezig was in de kunst van de achttiende eeuw.<sup>87</sup>

Eenvoud, waarheid en natuurgetrouwheid zijn termen waarmee de zeventiende-eeuwse Nederlandse kunst vanaf de late achttiende eeuw werd gekarakteriseerd. Het cliché van de Nederlandse kunst als realistisch, burgerlijk en huiselijk en daarmee 'eerlijk' kreeg vanaf het einde van de achttiende eeuw steeds vastere voet aan de grond, zoals al in hoofdstuk I betoogd.<sup>88</sup> Een 'eenvoudige' instructie liet bovendien alle mogelijkheden open en behoedde de academie voor de zo gevreesde eenzijdigheid. Ook hier diende het scala

---

<sup>85</sup> Archief KAvBK, 33, bijlagen bij notulen 1840, z.nr: Advies van C. Apostool uitgebragt in de Raad van Bestuur op 25-11-1839. Zie ook Archief KAvBK, 72, stukken bekende kunstenaars betreffend, nr 28: hetzelfde stuk.

<sup>86</sup> Archief MIBIZA, 2.04.01, inv.nr 4027: brief van J. de Vries aan Com. Gen. Repelaer van Driel, 20-1-1818.

<sup>87</sup> Jeronimo de Vries, *Over het eenvoudige*, Antwerpen 1821, 33-36.

<sup>88</sup> Koolhaas-Grosfeld 1986, 11-49 en over het vervolg van de negentiende eeuw: E. de Jongh, 'Real Dutch art and not-so-real Dutch art: some nationalistic views of seventeenth-century Netherlandish painting', *Simiolus*, 20 (1990-91), 2/3, 197-205. De terminologie wordt besproken op 197-198.

aan specialismen van de zeventiende-eeuwse schilderkunst tot voorbeeld.

Maar niet iedereen was bereid te volstaan met het doen herleven van de zeventiende eeuw; tegelijkertijd waren er voorstanders van een meer contemporaine invulling van de Hollandse school.<sup>89</sup> De VosWz. was een exponent van deze visie: hij was de internationale academist van het driemanschap en beijverde zich voor een moderne vorm van historieschilderkunst.

De discussie over de te volgen koers werd natuurlijk ook gevoerd in de Vierde Klasse, waar een aantal bestuursleden en andere geïnteresseerden in de academie elkaar regelmatig tegenkwamen. Zo werd in 1821, het jaar waarin het onderwijsreglement van de Koninklijke Akademie tot stand kwam, een aantal malen uitgebreid gepraat over het karakter van de Hollandse schilderkunst. Op 5 maart 1821 hield De VosWz. ten overstaan van zijn medeleden een rede over het nut van studie van de oudheid door jonge Nederlandse kunstenaars. Een andere belangrijke stem was die van Matthijs van Bree, van wie twee weken later voor hetzelfde publiek een lezing over de schilderkunst werd voorgelezen, 'zijn artistiek programma', zoals Jansen het noemt.<sup>90</sup> Zowel De VosWz. als Van Bree gingen uitvoerig in op de vorm en betekenis die de Hollandse schilderschool in de nieuwe nationale constellatie moest krijgen.

De VosWz. hanteert een deterministische geschiedopvatting, waarbij godsdienst de bepalende factor is. Deze opvatting, die de Nederlandse kunst definieert aan de hand van godsdienstige, klimatologische en geografische determinanten stamde al uit de achttiende eeuw.<sup>91</sup> De VosWz. constateert dat sinds de zeventiende eeuw de godsdienstige situatie is veranderd, in de Nederlanden vanwege de opkomst van protestantisme en burgerdom, en bijvoorbeeld in Frankrijk door de pracht en praal van het koninklijk hof. Kunst is als gevolg hiervan wereldlijk geworden.<sup>92</sup> Hij erkent de kracht van de zeventiende-eeuwse Franse historieschilderkunst en roemt Poussin en Lebrun en hun studie van de klassieke kunst. Maar voor de Nederlanden is dat soort kunst volgens hem niet weggelegd. Als argument gebruikt hij het ingesleten beeld van de Hollandse kleinstedelijke binnenkamerskunst: 'Misschien lag het in de geest des tijds en in de aard van ons karakter om

---

<sup>89</sup> E. Koolhaas-Grosfeld en S. de Vries, 'Terug naar een roemrijk verleden. De zeventiende-eeuwse schilderkunst als voorbeeld voor de negentiende eeuw', in Grijzenhout en Van Veen 1992, 107-139.

<sup>90</sup> Jansen 1981, 235. Van Bree was zelf niet aanwezig, zijn lezing werd op 19 maart 1821 voorgelezen. Jansen heeft deze lezing integraal opgenomen als bijlage bij zijn artikel, 251-254.

<sup>91</sup> Carasso 1984, 397-399 en Koolhaas-Grosfeld 1986, 30-42. Koolhaas-Grosfeld ziet vooral in laat-achttiende-eeuwse Amsterdamse kringen rondom Jeronimo de Bosch, Simon Stijl en de architect Jacob Otten Husley de koppeling van deze ideeën aan de eigen, nationale traditie. Zie ook Van der Woud 1997, 18-19, die Winckelmann en Quatremère de Quincy als voorgangers van deze deterministische opvatting opvoert.

<sup>92</sup> Archief KNI, 133 verhandelingen II, nr 9: Lezing Jacob de VosWz., 5-3-1821.

zich meer tot het kleine doch tevens kostbare, tot het stille-eenvoudige en natuurlijke meer dan tot het groote en stoute te bepalen.'

Dat leidt De VosWz. tot de conclusie dat de studie van de klassieken als kern van een kunstenaarsopleiding niet meer van deze tijd en plaats is en dat historieschilderkunst op de oude, classicistische manier een onhollands gegeven is. Bovendien dienen de scènes uit de oudheid niet de noodzakelijke verheffing van het Nederlandse volk, daarvoor is die schilderkunst te verstandelijk. Moderne historieschilderkunst moet volgens De VosWz. scènes uit de vaderlandse geschiedenis afbeelden, heldendaden van vroeger en nu, beschreven door eigentijdse dichters. Als voorbeeld van deze nieuwe kunst noemt hij het werk van de Engelse kunstenaar William Hogarth.<sup>93</sup> In een optimistisch besluit ziet De VosWz. legio mogelijkheden voor de Hollandse schilderschool, juist omdat deze zich altijd op alle terreinen van de schilderkunst heeft bewogen.<sup>94</sup>

Het probleem van een nationale schilderkunst in de nieuwe tijd houdt ook Matthijs van Bree bezig. Zelfs hij, Zuid-Nederlander en groot Rubens-vereerder, ziet in dat het maken van altaarstukken en openbare opdrachten niet veel meer voorkomt. De tijden zijn veranderd: de voornaamste taak van een schilder is het ontroeren van zijn publiek, het opwekken van verheven sentimenten. Dat hoeft niet per se door middel van historieschilderkunst, ook de andere genres kunnen waardevol zijn en doorbreken de monotonie. Maar van herbergscènes à la Jan Steen of tabaksrokers à la Adriaan Brouwer moet Van Bree niets hebben: 'Qu'avons nous besoin de nous trouver transportés dans ces tabagies ou l'on ne voit que des Scènes scandaleuses? quel intérêt nous y attire? à qui l'homme sage voudra t'il parler? Brouwer, Ostade, Cuyp et plusieurs autres ont aussi et trop souvent peint de ces objets bas et frivoles.' Een moderne scène kan veel verhevener worden weergegeven. Van Bree geeft als voorbeeld een schilderij waarop een hond blaft aan de oever van een meer, terwijl een hoed op het water drijft. 'Eh! qui dans cette composition, n'y voit pas d'abord la mort du maître... et les regrets de son fidel animal!' Kunstenaars die met dit soort bescheiden menselijke scènes morele en sentimentele gevoelens kunnen aanspreken, beantwoorden volgens Van Bree aan de eisen van de nieuwe kunst. Zijn voorbeeld is de Franse schilder Jean Baptiste Greuze.

Net als De VosWz. stelt Van Bree een contemporain onderwerp meer op prijs dan de inmiddels wat uitgemolken klassieken. Hij raadt de moderne schilder de gedichten van

---

<sup>93</sup> De VosWz. is een grote fan van Hogarth: in de Vierde Klasse houdt hij tot twee maal toe een lezing over deze kunstenaar en roemt hij vooral zijn kwaliteiten als kritisch chroniqueur van zijn tijd. In de Nederlandse schilder Cornelis Troost ziet hij daar iets van terug. Archief KNI, 141 notulen, 2-1-1815 en 13-3-1815.

<sup>94</sup> Archief KNI, 133 verhandelingen II, nr 9. Lezing Jacob de VosWz., 5-3-1821. De opmerkingen van De VosWz. zijn te plaatsen in het kader van een langdurige discussie over de verschillende waarde van oude en contemporaine kunst, die begon met de zeventiende-eeuwse *Querelle des Anciens et des Modernes*. Zie Koolhaas-Grosfeld 1986, 30.

Jan Frederik Helmers aan als bron van inspiratie. Helmers verdient zelfs de voorkeur boven Homerus, omdat Helmers' strofen in tegenstelling tot die van Homerus op waarheid berusten.<sup>95</sup>

De commissie Apostool, De VosWz. en De Vries had krachtens hun opdracht al kort na de officiële oprichting van de academie in maart 1820 aan de gezamenlijke directeuren naar hun ideeën over de inrichting van het onderwijs gevraagd.<sup>96</sup> De enige reactie kwam van Pieneman en bovendien pas na een jaar, in januari 1821. Zowel in een begeleidende brief over de al eerder genoemde kwestie van het atelier aan de Amstelhoek als in deze Memorie gaat Pieneman op zijn strepen staan; hij is per slot van rekening de grootste Nederlandse historieschilder van het moment en kind aan huis bij het koninklijk hof. Voordat er over onderwijs en pogingen 'door daden te bewijzen, dat wij Hollanders zoowel als eenige eendere Natie, tot het voortbrengen van Historiële Taferelen bekwaam zijn' gesproken kan worden, dient de academie hem met een ruime behuizing en atelier zo goed mogelijk uit te rusten voor deze taak (afb. 6).<sup>97</sup>

Door zo'n hoge toon aan te slaan wekte Pieneman wrevel bij de raadsleden, die fijntjes opmerkten: 'het is ieder niet gegeven recht goed te schrijven en te schilderen tevens.'<sup>98</sup> Pienemans voorstel voor het onderwijs sloot bovendien niet aan bij het al bestaande academiereglement uit 1817. Maar de Raad wilde Pieneman als voornaamste historieschilder van dat moment niet provoceren en besloot de bespreking van het plan te parkeren totdat de andere directeuren ook met een voorstel kwamen.<sup>99</sup>

Juist vanwege zijn hoge status is het interessant Pienemans voorstel te bekijken. Het biedt gelegenheid zijn ideeën over schilderkunstonderwijs uit de eerste hand te leren kennen en te vergelijken met die van De VosWz. en Van Bree. Zoals het de eerste directeur betaamt, is volgens Pieneman het doel van het academisch onderwijs de bloei van de vaderlandse schilderkunst, die noodzakelijkerwijs gevonden moet worden in het

---

<sup>95</sup> Jansen 1981, bijlage, 251-254.

<sup>96</sup> Archief KAvBK, 1 notulen, 3-5-1820; 1-11-1820; 6-6-1821.

<sup>97</sup> Archief KAvBK, 13, bijlagen notulen, lett. A:A: brief van Pieneman aan Raad van Bestuur, 18-1-1821, 'Ten geleide van de Memorie wegens de werkzaamheden en de noodige stukken voor de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten'. Met 'de vereerende taak van buitenlands' wordt waarschijnlijk *De Slag van Waterloo* bedoeld. Helemaal onbegrijpelijk is Pienemans behoefte aan een groot atelier niet: Marius beschrijft hoe hij in een klein atelier in een bovenhuis aan de Nes *De Slag bij Quatre Bras* had moeten schilderen, telkens een deel oprollend om een ander deel te kunnen schilderen. *De Slag bij Waterloo* had natuurlijk een nog ambitieuzer formaat. Marius 1903, 17.

<sup>98</sup> Archief KAvBK, 14 bijlagen notulen 1821, lett. l.: brief van raadscommissie bestaande uit J. de Vries, J. Daiwaille en J. Hulswit, z.d.; zie ook idem, 12 notulen, 7-3-1821 en 13-4-1821.

<sup>99</sup> Archief KAvBK, 14 bijlagen notulen 1821, lett. l.: brief van raadscommissie bestaande uit J. de Vries, J. Daiwaille en J. Hulswit, z.d.

hoogste genre, de historieschilderkunst. De academie zal moeten bewijzen dat het Nederland niet ontbreekt aan een ontwikkelde historieschilderkunst vanwege onkunde, maar vanwege gebrek aan gelegenheid. Die gelegenheid wordt gevormd door overheids-patronage, en daar kan de Koninklijke Akademie nu voluit van profiteren. De Nederlandse kunst hoeft in Pienemans ogen niet onder te doen voor die van Griekenland, Rome of Italië, en overtreft deze zelfs op het gebied van de natuurstudie. En dat is tevens het hoogst denkbare compliment, want de natuur is de basis van alle kunst.

De kern van Pienemans betoog wordt gevormd door het trefwoord 'waarheid'. Waarheid in de schilderkunst houdt natuurgetrouwheid in, maar ook eenvoud, harmonie en nauwkeurigheid wat betreft de regels van het decorum. Zowel in de gehele compositie als in de details moeten deze elementen zijn terug te vinden, het een mag het ander niet overstralen. Met eenvoud wordt een zekere strengheid van uitvoering bedoeld. Pieneman is wars van opvallende kleuraccenten of van het overdreven uitdrukken van sentimenten, zoals in de romantische schilderkunst.

Net zoals zijn kunstopvatting hiërarchisch en academisch is, is het voorgestelde lesprogramma dat ook. Pieneman beschrijft alleen het onderwijs voor historieschilders, de rest voegt zich hiernaar. Zijn lesmethode is opgebouwd uit een drietal stappen, die vrij orthodox academisch zijn, en die elk vergezeld gaan van een soort *éducation permanente* in het tekenen, waarbij alle leerlingen elke avond dienen te oefenen in het handtekenen naar omtrekken. Daarnaast wordt voorgesteld in de eerste klassen de basis te leggen voor het handtekenen en voor de beginselen in meetkundig tekenen en perspectief en in de tweede klassen teken- en schilderoefeningen te maken naar pleisterbeelden en naar opdrachten van de eerste directeur. De derde klasse schildert naar naakt model en stilleven en krijgt onderwijs in de compositieleer en het historieschilderen. Pikant is de toevoeging dat Pieneman voor de leerlingen van de derde klasse elders werkruimte zal zoeken, aangezien natuurstudie niet binnen kan. Dat leidt dan weer via een omtrekkende beweging naar huize Amstelhoek.

Een andere persoonlijke overtuiging spreekt uit Pienemans opvatting over reizen. Hij wil de subsidie van vier jaar voor de Grootte Prijs drastisch terugbrengen tot anderhalf jaar, omdat hij reizen eigenlijk overbodig en slechts een afleiding van ware studie vindt. De natuur ligt immers voor onze voeten en de grote historieschilders hebben volgens hem niet gereisd. Dat laatste riekt naar projectie, aangezien Pieneman zelf als een van de weinige historieschilders in zijn leertijd niet heeft gereisd. Hij stelt voor het geld dat resteert door de ingekorte subsidie te besteden aan een uitgebreider wedstrijdensysteem, waarvoor beloningen van honderd tot driehonderd gulden worden uitgelooft aan jonge veelbelovende kunstenaars. Op zichzelf is het een zinnig voorstel om meer kunstenaars te laten profiteren van overheidssubsidies, en het zal ook in latere jaren een discussiepunt blijven. De opvatting dat een groot kunstenaar niet per se naar Italië hoeft te reizen, deed aan het begin van de eeuw overigens ook opgeld bij tegenstanders van de Prix de Rome,

zoals Théodore Géricault en Asmus Jakob Carstens (zie hoofdstuk IV).

De historieschilders kunnen aan vier opdrachten meedoen, die ook weer hiërarchisch zijn ingedeeld, te beginnen met details van handen en hoofden in pleister, vervolgens naar hetzelfde naar levend model, tot het uiteindelijke academiebeeld naar het leven, 'waar in de proportiën, de perspectief of verkorting der delen, werking der spieren en handen en voeten, uitdrukking van hartstochten levensgroot zijn voorgesteld'. De landschapschilders en overige genres krijgen eigen opdrachten waarin dezelfde lijn van detail naar geheel wordt gevolgd. De moeilijkste opdracht is een geschilderd landschap, 'waarbij elke boom naar zijn aard fragmentsgewijze op losse bladen bijgevoegd' wordt.

Pienemans visie op historieschilderkunst is niet heel erg vastomlijnd; hij zegt bijvoorbeeld niet expliciet naar welke onderwerpen - christelijk, mythologisch, vaderlands of eigentijds - zijn voorkeur uitgaat, en evenmin welke historieschilders zijn inspiratiebron vormen. Wel maakt hij duidelijk dat hij zijn lesvoorbeelden aan onder anderen de Grieken, Romeinen en vijftiende- en vroeg-zestiende-eeuwse Italianen ontleent. Over het idealisme van deze voorbeelden rept hij met geen woord, maar hij looft in tegendeel hun verre-gaande natuurgetrouwheid, zij het van de mooiste onderdelen van de natuur: 'Noch de Grieken, noch de Romeinen [zijn] een haar breed van de natuur afgeweken, want zij hebben de menschen voorgesteld zoo als die zich bij hen vertoonden en de Schoonste deelen in de natuur gezocht...'. Door ook van Apelles, Zeuxis, Leonardo en Rafaël kunstenaars te maken die 'de schone en eenvoudige natuur getrouw bleven', kan Pieneman een eerlijke vergelijking met de Nederlandse kunst aan, die dan natuurlijk op dit front wint. Rembrandt, Potter en Van der Helst zijn de Hollandse schilders die hij speciaal noemt. Pieneman zal aankomende kunstenaars zeker studie van de klassieke meesterwerken voorhouden, maar lijkt voor alles te willen letten op waarheid, in de zin van natuurgetrouwheid. 'God heeft geschapen, de mensch bootst na'.<sup>100</sup>

Met de termen waarheid, natuurgetrouwheid en eenvoud sluit Pieneman in eerste instantie aan bij het eerder gesignaleerde beeld van de Hollandse school. Vervolgens probeert hij dit beeld te verenigen met zijn streven naar een Nederlandse historieschilderkunst. Hij bevestigt het cliché door te stellen dat er geen historieschilderkunst van naam in de zeventiende eeuw was, maar vergoelijkt dit door het gebrek aan gelegenheid als argument aan te voeren. Anderzijds dicht hij historieschilderkunst en haar klassieke voorbeelden grote realistische kwaliteiten toe, kwaliteiten die de Hollandse kunst in hoge mate bezit. Zijn ideale kunstwerk is vermoedelijk een historische scène, natuurgetrouw weergegeven, zoals hijzelf op dat moment met *De Slag bij Waterloo* probeerde. Pienemans vrij exclusieve nadruk op historieschilderkunst gaat dus verder dan de intentie

---

<sup>100</sup> Archief KAvBK, 14 bijlagen notulen 1821, z.nr, maar behorend bij nr 13, lett. AA: Pieneman brief 18-1-1821, 'Memorie wegens de werkzaamheden en de noodige stukken voor de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten'.

van de Vierde Klasse die het Hollandse karakter van de academie zowel in de vaderlandse geschiedsuitbeelding als in de klassen voor genre en landschap terug wil zien. Zijn opvatting sluit zeker niet aan bij de meer traditioneel-Hollandse opvattingen van bijvoorbeeld Jeronimo de Vries.

Zowel Pieneman, De VosWz. als Van Bree opteren voor een contemporaine historieschilderkunst. Hun ideeën zijn niet nieuw, maar kunnen geplaatst worden in de discussie over nationale of internationale Nederlandse kunst, die vanaf 1770 plaatsvond en al in hoofdstuk I, paragraaf 7 is gesignaleerd en die in Engeland al vanaf de achttiende eeuw door kunstenaars als Benjamin West en John Singleton Copley was geëntameerd<sup>101</sup>. Nederlandse voorstanders van de internationale richting, zoals Roelof van Eijnden in 1787 en Pieter Kikkert in 1809, pleiten net als Van Bree voor historieschilderkunst op klein formaat, à la Greuze en leggen de nadruk op de theoretische vorming van de kunstenaar.<sup>102</sup> Pienemans voorbeelden zijn minder duidelijk. Hij heeft het niet zozeer over het eigentijdse onderwerp, maar hamert op 'waarheid' in stijl. In zijn onderwijsprogramma is dat allemaal niet terug te vinden, daar volgt hij toch vooral het klassieke academische model.

## 5. Het onderwijsreglement

Pienemans voorstel is niet terug te vinden in het onderwijsreglement waartoe uiteindelijk in 1821 besloten werd. Dit reglement blijkt uiteindelijk, ondanks de langdurige deliberaties, een vrijwel letterlijke overname van het conceptreglement van de Vierde Klasse uit 1817. Weliswaar bevat het onderwijsreglement de twee nieuwe klassen voor 'moderne historie' en landschap, maar de concrete instructie is minder volledig dan bij de eerste klasse. De directeuren van de landschap- en graveerklassen zijn vrij hun lessen zo in te delen 'ten einde het meeste nut te bevorderen'. 'Ofschoon het voor elken jeugdigen beoeffenaar der kunst, welk vak hij ook naderhand meer bepaaldelijk mogt verkiezen, niet alleen nuttig maar zelfs noodzakelijk zij, het menschbeeld te bestuderen, is het ons echter voorgekomen dat zij die zich op het Landschap of de Gravure toeleggen, daaraan niet zoo verbonden hoeven te blijven als de Historie of moderne beelden en portretschilder.'<sup>103</sup>

Door de uitvoeriger instructie voor het onderwijs in het tekenen naar het naakt, dat natuurlijk traditioneel is en daardoor beter te verwoorden, verschuift het evenwicht alsnog naar het typisch academische onderwijs en is het programma, eerdere voornemens ten

---

<sup>101</sup> Zie E. Wind, 'The Revolution of History Painting', in *Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth Century Imagery*, Oxford 1986 (1936) 88-100.

<sup>102</sup> Knolle 1992, 135-138.

<sup>103</sup> Archief KAvBK, 14 bijlagen notulen 1821, lett. t#: bijgeleidende brief bij het onderwijsreglement van Apostool, De VosWz. en De Flines 31-10-1821.



spijt, toch eigenlijk geen duidelijke manifestatie van de Hollandse school. Integendeel, zoals eerder gesignaleerd komt de uitgebreide instructie af en toe gevaarlijk dicht bij het reglement van Matthijs van Bree voor de academie van Antwerpen.

Het Hollandse karakter van de Koninklijke Akademie komt slechts in een aantal passages tot uiting, daar waar wordt gewaarschuwd voor schoolvorming en eenzijdigheid. In de instructie aan de eerste en tweede directeur met betrekking tot het tekenonderwijs stelt de Vierde Klasse in het oude voorstel van 1817 nog de klassieke beelden tot voorbeeld: '[De directeuren moeten] zorgen dat de beoefenaren bij het vertoonen der hartstogten, even gelijk de antieken, de schoonheid van gedaante daarbij niet verliezen.'<sup>104</sup> Het reglement van 1821 handhaaft deze passage, maar stelt daarnaast bij het doceren in koloriet een andere voorwaarde: 'bij dit laatste zullen [de directeuren] zich, zoo veel mogelijk, van eenig bijzonder systema onthouden, en alleen de natuur tot voorbeeld hebben.'<sup>105</sup> Verderop belooft de Raad van Bestuur in een apart artikel 'met de meeste zorgvuldigheid' erop toe te zien 'dat de leerlingen zich hoeden voor het slaafsch navolgen van den bijzondere smaak der onderwijzers. Deze laatsten zullen dan ook worden aangespoord, om bij het geven van onderwijs, hunne leerlingen waar dit te pas komt, niet onkundig te laten van de algemene gezichtspunten waaruit de beoefening van het vak hunner onderwijs kan worden beschouwd, en van het verband tusschen dit vak en andere vakken van kunst.'<sup>106</sup> Deze opmerkingen kunnen worden opgevat als een verwijzing naar een van de belangrijkste karaktertrekken van de Hollandse kunst: de diversiteit in genre en stijl, wars van ieder maniërisme. Tegelijkertijd is het een vrij gangbare waarschuwing om particularisme in het kunstonderwijs te vermijden: de leerling mocht geen imitator van de meester worden.<sup>107</sup>

De onderwerpen voor de wedstrijden, die aan het einde van elke wintercursus werden gehouden, geven de 'eindtermen' van het schilderonderwijs weer. Zij zijn hier schematisch weergegeven, waarbij de derde rang de laagste is:

---

<sup>104</sup> Archief KNI, 136 Rapporten I, nr 51: Reglement voor een Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, 8-7-1817. Tweede Afdeeling art. 13.

<sup>105</sup> De Flines 1822, art. 20, instructie voor de eerste en tweede directeur.

<sup>106</sup> De Flines 1822, art. 16.

<sup>107</sup> Zie bijvoorbeeld Leonardo in zijn schildertractaat, waarin hij waarschuwt voor imitatie van andere kunstenaars. Zie A.P. McMachon ed., *Treatise on Painting (Codex Urbinus Latinus 1270) by Leonardo da Vinci*, Princeton 1956, Vol I. 71 (hoofdstuk 51).

### **3de klasse Landschap of enige andere tak van schilderkunst**

- 3de rang: Tekening of schildering naar een goed gegeven voorbeeld.<sup>108</sup>  
2de rang: Tekening of schildering naar het leven, landschap of een ander onderwerp  
1ste rang: Zamenstelling naar een gegeven onderwerp

### **2de klasse Moderne Historie**

- 3de rang: Tekening of schildering naar een gekleed levend model of ledeman.  
2de rang: Geschilderd portret of eenig ander gegeven onderwerp  
1ste rang: Zamenstelling naar een gegeven onderwerp

### **1ste klasse Historie**

- 3de rang: Tekening of schildering naar het levend naakt model.  
2de rang: Hoofden en beelden van uitdrukking naar een gegeven onderwerp  
1ste rang: Historische Zamenstelling naar een gegeven onderwerp<sup>109</sup>

De academische methode van detail naar geheel is goed te herkennen. De onderwerpen voor de wedstrijden zijn weer letterlijk overgenomen uit het voorstel van de Vierde Klasse van 1817. De debatten over het academisch onderwijs in de periode 1817-1821 hebben dus in feite nauwelijks enige verandering opgeleverd. De aanpassing aan de kritiek uit Amsterdamse hoek is beperkt gebleven tot de twee korte passages waarin voor maniërisme en schoolvorming wordt gewaarschuwd. De vrije instructie voor de landschapschilders en de graveurs tegenover de gedetailleerde aanwijzingen voor de (moderne) historieschilders laten zien dat het reglement op twee gedachten, op twee kunstopvattingen, hinkt. Mogelijk reflecteert het uiteindelijke reglement de onderlinge verdeeldheid van de samenstellers Apostool, De VosWz., De Vries, en besloten zij, ook vanwege hun betrokkenheid bij de Vierde Klasse, het eerste reglement grotendeels te handhaven.<sup>110</sup>

Het debat ging echter voort en een nieuwe impuls kwam - wederom - uit Antwerpen. De Amsterdamse academie werd in die eerste jaren tot twee keer toe met haar concurrent geconfronteerd. In juni 1821 besloot Willem I tot de instelling van een wedstrijd voor de Grote Prijs in Antwerpen, zoals was bepaald in artikel 14 van het KB van 1817. De Antwerpse academie functioneerde al volop, wat natuurlijk vooral te maken had met het feit dat zij al vóór 1817 bestond, en met enige aanpassingen kon volstaan. De academie van Amsterdam waar nog geen les werd gegeven, werd dringend verzocht over

---

<sup>108</sup> De Flines 1822, art. 20.

<sup>109</sup> In de relevante jaren is dit het onderwerp voor de wedstrijd van de Grote Prijs. Zie hoofdstuk IV.

<sup>110</sup> Zie archief KAvBK, 14 bijlagen notulen 1821, lett. t\*: brief van 31-10-1821, van C. Apostool, J. de VosWz. en H. de Flines.

de invulling van de wedstrijd na te denken.<sup>111</sup> Mogelijk in verband hiermee reisde Jacob de VosWz. in augustus naar Antwerpen om daar zijn licht op te steken.<sup>112</sup> Ten tweede moest er volgens het reglement van 1821 na een jaar een evaluatie plaatsvinden. Opnieuw reisde het oude driemanschap Apostool, De Vries en De VosWz., samen met secretaris De Flines, in 1822 naar de academie van Antwerpen, met het doel de beide academies te vergelijken. Die laatste reis in het bijzonder gaf aanleiding tot zelfkritiek.

In Antwerpen troffen zij een onderverdeling in drie klassen aan: de *Classe d'Antique* en de *Classe de Nature*, voorafgegaan door een voorbereidende 'Beginse-lenklasse'. In de voorbereidende klasse tekenden de leerlingen naar lithografieën van klassieke beelden, in de *Classe d'Antique* naar pleisterbeelden, eerst details, later hele beelden. In de *Classe de Nature* - natuur betekent hier 'levend model' - poseerden twee modellen elke week in een andere houding. Op het hoogste niveau werd getekend naar een aantal modellen in een groep gesteld. Dit traditionele academische tekenonderwijs vond voornamelijk 's winters plaats. In de zomer schilderden de leerlingen naar levend en gekleed model. Matthijs van Bree gaf zelf twee maal per week een uur les in anatomie en geschiedenis.<sup>113</sup> Zoals te verwachten ging de aandacht in Antwerpen uit naar het tekenen en schilderen van de menselijke figuur, en was er geen onderwijs in andere genres van schilderkunst. In de periode 1818-1820 had Van Bree een aantal oefenboeken gepubliceerd, *Cours d'études des principes du dessin*, waarin zijn eigen tekeningen naar de antieken (beelden en fragmenten) in litho's waren afgedrukt.<sup>114</sup> De Minister van Publiek Onderwijs, Nationale Nijverheid en de Koloniën stuurde in 1822 een exemplaar van dit boek ter kennisgeving aan de Koninklijke Akademie van Amsterdam.<sup>115</sup>

De vergelijking met Antwerpen en de evaluatie van een jaar onderwijs in Amsterdam leidde tot kritiek op twee punten. Ten eerste het gebrek aan eenheid in het academisch onderwijs: 'de kunst, het doel is één, de middelen mogen niet anders zijn. Geen personeel inzicht hoegenaamd mag hieraan hinderlijk zijn.' De Raad van Bestuur moest hiervoor waken. Opnieuw klinkt hier de waarschuwing tegen schoolvorming en particularisme.

Ten tweede wees de commissie nog eens nadrukkelijk op het hogere doel en

---

<sup>111</sup> Archief KAvBK, 12 bijlagen notulen 1821, 6-6-1821: KB van 21-5-1821, *Bijvoegsel tot het Staatsblad en officieel Journaal van het Koninkrijk der Nederlanden*, 1827, 221-223. Zie ook Martis 1990, bijlage 1.

<sup>112</sup> Archief KAvBK, 1 notulen, 4-9-1821.

<sup>113</sup> Archief KAvBK, 14 bijlagen notulen 1821, lett. cc: Bericht over het onderwijs te Antwerpen.

<sup>114</sup> Martis 1990, 64-65, afb. 18-19 en L. Th. van Looy, *Een eeuw Nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten te Antwerpen 1885-1985*, Antwerpen 1985, 41-51, incl. afbeeldingen.

<sup>115</sup> Archief KAvBK, 15 bijlagen notulen 1822, lett. CCC.: begeleidend schrijven van de minister bij M. van Brees *Cours d'études* etc.

niveau van het academisch onderwijs, waarbij de historieschilderkunst niet mocht achterblijven. De commissieleden bleken wel héél goed naar Van Brees lezing in Felix Meritis te hebben geluisterd: zij pleitten voor de verbreiding van het genre historie door genre-achtige taferelen of landschappen te dramatiseren en van een moralistische strekking te voorzien. 'Een landschap bv. met een water is een afbeeldzel of mogelijk eene wel geschikte zamenvoeging van hier of daar bestaande voorwerpen. Maar plaats aan dat water één enkele zoekende hond en op het water een drijvende hoed zoo bestaat er een geschiedenis.' Tegelijkertijd moesten de kwaliteiten van de Hollandse schilderkunst behouden blijven: 'men heeft het de Hollandsche Schildersschool steeds tot lof gerekend en te recht, dat zij geen manier, of navolging kende, dat zij de natúúr in al haar rijkdom naspoorde en poogde af te beelden, dat een warm Hollandsch gevoel voor het Schone noch in een kouden beeldengaanderij, noch bij martelingen van Heiligen, noch bij fabelleer, noch bij afbeeldingen uit de gewijde schrijvers voldoening vond, maar dat het dezelve overal toepassing zocht op al wat ons omringde tot opwekking en uitvoering van kunst.'<sup>116</sup> Opnieuw is hier sprake van een moeizame vereniging van twee kunststopvattingen, de 'Hollandse' en de academische.

## 6. De kunst op sloffen

Praktische bezwaren stonden vooralsnog het beoogde academisch niveau van het onderwijs in de weg. Zo was daar allereerst de grote belangstelling voor de lessen. Op 11 januari 1822 werd de academie officieel geopend. De tekenschool, ook wel het primaire onderwijs genoemd, kreeg een overweldigende inschrijving te verwerken: er meldden zich in totaal 1137 kandidaten aan, terwijl er slechts plaats was voor 262 leerlingen op de tekenschool en zo'n dertig kwekelingen op de academie. Uiteindelijk werden er 304 leerlingen op de tekenschool aangenomen. De tweede directeur Daiwaille vroeg echter wel onmiddellijk om ondersteuning door een assistent-onderwijzer, want het was vanaf het begin duidelijk dat het personeel niet op deze aantallen leerlingen was berekend.<sup>117</sup> Onder de inschrijvers bij de tekenschool waren veel handwerkslieden die al een beroep hadden maar die extra tekenonderwijs wilden. Zij werden afgewezen, want voor hen was dit onderwijs niet in eerste instantie bedoeld. Jonge kinderen vanaf twaalf jaar die een ambacht leerden, werden wel toegelaten.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> Archief KAVBK, 15 bijlagen notulen 1822, lett. QQ: brief 4-9-1822, van Commissie tot herziening van het Reglement der werkzaamheden van de Akademie aan Raad van Bestuur, getekend J. de Vries, C. Apostool, J. de VosWz. en H. de Flines.

<sup>117</sup> Archief KAVBK, 1 notulen, 6-2-1822. Die eerste hulponderwijzer werd G.J. van der Jagt, die later promoveerde tot directeur bouwkunst ad interim (zie paragraaf 3 van dit hoofdstuk en bijlage 3).

<sup>118</sup> Zie verder Martis 1990, 44-55 en Van Rheeden 1990, 16.

Om onderscheid te maken tussen de leerlingen van de tekenschool en de jonge kunstenaars aan de academie werden de academieleerlingen kwekelingen genoemd. Het aantal toe te laten kwekelingen in het academisch onderwijs stond niet vast. Een kwantitatieve norm was er niet, aangezien het lokaal niet zo vol zou zijn als tijdens de lessen van de tekenschool. Bij de inschrijving voor het academisch onderwijs gold daarom veel meer een kwaliteitscriterium, maar het blijft helaas onduidelijk hoe dat werd gehanteerd. Uiteindelijk werden er in het eerste jaar vierendertig kwekelingen toegelaten. Zij startten allen met het voorbereidende onderwijs.<sup>119</sup>

In hun eerste verslag, na de wintercursus van 1822, waren de directeuren weinig optimistisch. Ondanks het aanwezige talent was het niveau van de kwekelingen in hun ogen niet op academische hoogte. Geen van hen had een systematische, stapsgewijs opgebouwde vooropleiding, zoals de directeuren prefereerden. Daarom moesten zij zich in de zomercursus gaan wijden aan de bestudering van de anatomie van de mens, op een elementaire, meetkundige manier. Daarnaast oefenden zij een avond per week in het tekenen naar gekleed model.<sup>120</sup>

De vorderingen bij het schilderen lieten eveneens te wensen over. Van Pienemans dertien kwekelingen hadden er zes deelgenomen aan schilderlessen van de zomercursus van 1824. Drie van hen werkten naar het pleister, de overige drie mochten voor het eerst naar het naaktmodel schilderen. Pieneman beklagde zich: 'Voor de eerste maal naar het levend model schilderende was het boven hunne kragten, een gedeelte, veel minder een volledig beeld behoorlijk af te werken.'<sup>121</sup>

Dit gebrek aan academische kwaliteit had repercussies voor de wedstrijden voor de Groote Prijs. Bij gebrek aan geoefende kwekelingen werd de eerste Groote Prijs-wedstrijd van 1823 niet volgens schema in de schilderkunst, maar in de beeldhouwkunst gehouden. De winnaar van deze beeldhouwwedstrijd was overigens de Zuid-Nederlandse Louis Royer uit Mechelen, want capabele jonge beeldhouwers leverde de academie evenmin.<sup>122</sup> Toen de wedstrijd in 1825 dan wel in de historieschilderkunst plaatsvond, was het weer een Zuid-Nederlander die de prijs behaalde, Jean Désiré de Fiennes uit Anderlecht.<sup>123</sup>

---

<sup>119</sup> Archief KAvBK, 14 bijlagen notulen 1821, lett. ii: brief van 10-12-1821 van de zes directeuren en H. de Flines aan de Raad van Bestuur.

<sup>120</sup> Archief KAvBK, 15 bijlagen notulen 1822, lett. DD: z.d., verslag van de Directeuren over de vorderingen in het onderwijs.

<sup>121</sup> Archief KAvBK, 17 bijlagen notulen 1824, lett. FF: verslag van Pieneman over de zomercursus, 6-10-1824.

<sup>122</sup> E. Langendijk, 'Louis Royer en de eerste Groote Prijs voor de Beeldhouwkunst in Nederland', *Bulletin van het Rijksmuseum* 39 (1991), 1, 120-131.

<sup>123</sup> Archief KAvBK, 18 bijlagen notulen 1825: verslag van Pieneman over de Groote Prijswedstrijd 22-8-1825. Ook afgedrukt in Dekkers 1987a, bijlage 8. Over De Fiennes zie R.W. Scheller, 'Jean Désiré de

Overigens had het gebrek aan mededingers in de schilderkunst zoals vermeld mede te maken met de personele omstandigheden: Hulswit stierf in augustus 1822, Pieneman verbleef de meeste tijd in Londen en Daiwaille had zijn handen vol aan het onderwijs op de tekenschool en de vervanging van Pieneman bij diens afwezigheid.

Daiwailles positie wijst op een ander probleem: de onduidelijke scheidslijn tussen het primaire en het academische onderwijs. Het was al in dit vroege stadium duidelijk dat de twee schoolsoorten niet altijd onderscheiden werden, zeker in een fase waarin in alle klassen nog voornamelijk werd getekend. Afbeeldingen 7 tot en met 12 geven een indruk van de *académies* zoals ze door de jaren heen aan de academie werden gemaakt. Het gebrek aan onderscheid leverde hybride onderwijs op: voor de tekenschool niet praktisch genoeg, voor de academie niet 'hoog' genoeg. Dit resulteerde in traditioneel tekenonderwijs naar pleister en naar model, precies zoals het vroeger op de tekenacademies en -collegies was gegeven. Om onderscheid te maken waren extra assistentonderwijzers nodig.<sup>124</sup>

De slechte reputatie van de Koninklijke Akademie in deze jaren is af te leiden uit de brieven van de jonge Jan Adam Kruseman aan zijn vriend de beeldhouwer Royer, die in 1824 dankzij zijn Groote Prijs in Rome verbleef: '[...] de academie beduidt niets, bijna niemand werkt er meer en de instructie wordt hoe langer hoe minder, nimmer is er zo weinig encouragement geweest dan tegenwoordig, de kunst loopt zo als men zegt op sloffen [...]'.<sup>125</sup> Voor Kruseman was deze situatie aanleiding om elders een opleiding in de historieschilderkunst te zoeken. Hij vertrok naar Brussel om bij de academiedirecteur François Joseph Navez (1787-1869) te studeren, 'alwaar ik eene andere stijl dan die van den Hr. Pieneman gewaar wordt [...]'.<sup>126</sup>

De directeuren zelf waren evenmin tevreden over de gang van zaken. Marcus, de directeur van de graveerklasse, moest uit gebrek aan ruimte en middelen, zijn studenten - overigens maar vier- bij zich aan huis ontvangen. Pas in de zomer van 1824 waren deze kwekelingen in staat aan hun eerste gravures en etsen te beginnen.<sup>127</sup> In zijn verslag van de

---

Fiennes, Prix de Rome 1825', *Oud Holland* 81 (1966), 110-113.

<sup>124</sup> Zie bijvoorbeeld archief KAvBK, 16 bijlagen notulen 1823, lett. DDD: brief van Cie. Onderwijs, get. J. de Vries aan RVB, 9-10-1823 en het evaluatierapport: Archief KAvBK, 15 bijlagen notulen 1822, lett. QQ: brief 4-9-1822, van Commissie tot herziening van het Reglement der werkzaamheden van de Akademie aan Raad van Bestuur, getekend J. de Vries, C. Apostool, J. de VosWz. en H. de Flines.

<sup>125</sup> Archief Thijm, 5304: brief van Kruseman aan Royer, Amsterdam 15-3-1824.

<sup>126</sup> Archief Thijm, 5119: brief van Kruseman aan Royer, Brussel 8-7-1824. Overigens deed Kruseman aanvankelijk wel mee aan de volgende Groote Prijs van 1825, maar trok hij zich halverwege terug uit ontevredenheid met zijn schets. (Archief KAvBK, 18 bijlagen notulen 1825, lett. bb) Zie voor de academisch-classicistische stijl van Navez hoofdstuk III paragraaf 2.

<sup>127</sup> Archief KAvBK, 17 bijlagen notulen 1824, lett. EE: verslag van Marcus van de zomercursus, sept. 1824.

zomercursus van 1827 was Pieneman uitgesproken negatief. Het lokaal en de middelen die hem ter beschikking stonden waren volledig ongeschikt om goed onderwijs te bieden of bijvoorbeeld op feestelijke wijze de prijzen uit te reiken. Er was simpelweg geen ruimte voor meer modellen of een historische groep; de kwekelingen beperkten zich daarom noodgedwongen tot het tekenen en schilderen naar de ledeman, die Pieneman nota bene voor dit doel zelf beschikbaar moest stellen. Voor het werken naar pleister en naar model was hij, net als Marcus, verplicht zijn eigen atelier ter beschikking van de kwekelingen te stellen.<sup>128</sup>

Aan een aantal van de bezwaren werd tegemoet gekomen door de uitbreiding van de zalen in de zomer van 1827, maar volgens Pieneman was er nog steeds geen ruimte voor het onderwijs in de hogere klassen. Dit ging zelfs zo ver, dat de lagere klassen naar huis moesten worden gestuurd om de hogere klassen naar een historische compositie, dus naar een groep modellen, te kunnen laten werken. Maar omdat er weinig kwekelingen waren die naar historische compositie werkten, gebeurde dit maar zelden. Net zo moeilijk was het om tegelijkertijd kwekelingen en leerlingen naar model en naar het gipsen academiebeeld te laten werken. Het schilderen naar binnenhuisscènes door de klasse der Moderne Historie kon niet op de academie plaatsvinden, net zo min als het tekenen of schilderen naar gekleed model en naar pleister. Hiervoor ontbraken de middelen. Pieneman schaamde zich voor deze omstandigheden en hoopte dat er buiten de academie niemand iets van wist. Gelet op Krusemans briefwisseling was dat ijdele hoop.

Omdat er dus eigenlijk alleen getekend kon worden naar prenten en pleister, viel het hele hiërarchisch opgebouwde onderwijssysteem in duigen. Pieneman signaleerde bovendien een afname van leerlingen [en kwekelingen] van buiten de stad, voor wie het onmogelijk was om de dagstudie met hun werk te combineren.<sup>129</sup> De kwekelingen werkten in de regel 's ochtends van half zeven tot negen uur en 's avonds van half vijf tot zeven uur op de academie. Weliswaar was het de bedoeling een complete dagopleiding te verzorgen, maar dat bleek niet haalbaar, gelet op het feit dat de tekenschool ook gebruik moest maken van de zalen.<sup>130</sup>

Met groot verzuim hadden academies voortdurend te maken: jonge kunstenaars konden zich over het algemeen financieel niet veroorloven enkele jaren alleen met studeren door te brengen, en werkten daarom tegelijkertijd aan goed verkopende genre- en

---

<sup>128</sup> Archief KAvBK, 20 bijlagen notulen 1827, z.nr: verslag van de zomercursus door Pieneman, 20-9-1827.

<sup>129</sup> Archief KAvBK, 21 bijlagen notulen 1828, nr 27: voorstel van Pieneman, 21-6-1828.

<sup>130</sup> Flines 1822, Reglement voor de teekenscholen: 'De tweede en zesde Directeur der Akademie zijn met dit onderwijs belast. Hetzelve zal, in een bijzonder lokaal of lokalen, plaats hebben op afzonderlijke uren, welke bij onderlinge schikking door de Raad nader bepaald zullen worden'. Die afzonderlijke lokalen kwamen dus niet vrij.

landschapschilderijen. Een andere belangrijke bron van inkomsten was lesgeven.<sup>131</sup> Werken voor de kunstmarkt was echter in de ogen van de academiebestuurders niet te verenigen met hun denkbeelden over nationale stijl en academisch kunstonderwijs. Het ging de academie er niet om succesvolle, goed in de markt liggende kunstenaars op te leiden, maar succes betekende op de eerste plaats hogere kunst, roem en integriteit. Het was juist dit streven waarin de Koninklijke Akademie werd geacht zich te onderscheiden van lagere academies.<sup>132</sup> Populair werk belemmerde een kwekeling om een goede kunstenaar te worden, niet alleen door het gebrek aan tijd voor studie, maar ook door het lagere niveau van dit werk. Een kunstenaar die redelijk verdiende met de lagere genres, zou niet langer noch in geest noch in de praktijk openstaan voor het moeilijke, tijdrovende en kostbare historieschilderen.

Om de verleidingen van de kunstmarkt tegen te gaan was al in 1822 een lithografische pers aangeschaft die Daiwaille beheerde en die bestemd was voor het afdrucken van tekenvoorbeelden. Bovendien konden jonge kunstenaars van de pers gebruik maken en zo proberen in hun onderhoud te voorzien.<sup>133</sup> Veel baatte het niet: naar de zomercursus van 1828 kwamen slechts drie kwekelingen zodat men noodgedwongen de leerlingen van het primaire onderwijs moest oproepen.<sup>134</sup> Overigens gold deze situatie ook voor de andere vakken: er waren rond deze tijd slechts drie kwekelingen voor beeldhouwkunde en gemiddeld vier kwekelingen in de graveerklasse.<sup>135</sup> Kort voor zijn ontslaaanvraag in 1830 moest Daiwaille zelfs melden dat zelfs geen enkele kwekeling werkte naar de geklede

---

<sup>131</sup> 'Het is zoolang deeze Akademie bestaat gebleken dat het grootste gedeelte der beoeffenaars om hun onderhoud of andere omstandigheden verhinderd worden van zoo getrouw te verschijnen als tot zoo een moeilijk vak wordt vereischt, het is mede door ondervinding gebleken dat zij die ook met de beste vermogens begaafd zijn hun manlijke jaren bereikten eer zij een middelmatig beeld konden tekenen en verreweg het grootste gedeelte daar op schipbreuk hebben geleden, maar hier ondervinden wij dat zelfs de geringste tekenaar van het pleister zich onledig houdt met het lesgeven, waar zij anders tot deze studie voor hun eigen belang zich behoorden te bevljigten.' Archief KAvBK, 20 bijlagen notulen 1827, z.nr: verslag van de zomercursus door Pieneman 20-9-1827. Over de kunstenaar als tekenleraar zie Martis 1990, 91 en Lottmann 1985.

<sup>132</sup> In 1829 werd in een Koninklijk Besluit de scheiding tussen tekenschool en academisch onderwijs benadrukt, zonder dat dat op de Koninklijke Akademie nu zo heel veel veranderde. Zie Martis 1990, 55-73.

<sup>133</sup> Archief KAvBK 16 bijlagen notulen 1823: jaarverslag 1822.

<sup>134</sup> Archief KAvBK, 21 bijlagen notulen 1828, nr 27: voorstel van Pieneman aan Raad van Bestuur, 21-6-1828.

<sup>135</sup> Archief KAvBK, 20, bijlagen notulen 1827, z.nr: verslag van Gabriël; idem, 17 bijlagen notulen 1824, lett. EE: verslag van Marcus, sept. 1824. Overigens stierf Marcus op 4-10-1826 en werd hij pas in januari 1828 opgevolgd door de Franse graveur A.B.B. Taurel. De situatie veranderde in de komende jaren niet wezenlijk, in 1835 had Taurel nog steeds maar 3 à 4 kwekelingen en zaten er maar 2 kwekelingen bij Pieneman in de 1ste klasse, 2de rang, d.w.z. dat er maar twee kwekelingen toe waren aan schilderen. Archief KAvBK, 28 bijlagen notulen 1835, nr 23: verslag van Pieneman over de werkzaamheden van 1835, 1-9-1835. Zie voor de kwekelingenaantallen bijlage 2.



ledenpop en het vak moderne historie volgde.<sup>136</sup>

## 7. Het belang van de theorie

Het evaluatierapport van 1823 bevatte nog een punt van kritiek: de theoretische vakken zoals meetkunde, perspectief, geschiedenis en ontleedkunde ontbraken in het Amsterdamse programma. 'De onderwijzers en leerlingen hebben hun best gedaan, maar het was [...] meer stukwerk tot eigen oefening en vermoeijning dan een goed en grootsch geheel.'<sup>137</sup> Deze opmerking sloeg zowel op het onderwijs van de tekenschool als op dat van de academie. Twee jaar na de aanvang van de lessen, in 1824, moesten de hoogleraren en academieleden Bosscha en Van Lennep van het Athenaeum Illustre nog worden aangespoord om hun lessen geschiedenis en oudheidkunde eindelijk eens te beginnen.<sup>138</sup> Het academische, wetenschappelijke karakter van een hogere kunstenaarsopleiding werd natuurlijk mede bepaald door theorievakken. Zonder theorie dreigde de Koninklijke Akademie af te zakken tot het niveau van het ouderwetse tekenonderwijs, zoals in de praktische lessen al het geval was.

Het academisch ideaal was immers een *pictor doctus*, een erudiete kunstenaar, op de hoogte van oudheidkunde, kostuumkunde, gewoonten uit verre landen en verhalen uit de geschiedenis, anatomie, perspectiefleer, materiaalkennis, kunsttheorie. Maar boekenkennis was over het algemeen niet het eerste waarop een kunstenaar zich liet voorstaan: hij leerde in de praktijk, niet uit boeken. Toch had de Vierde Klasse aspiraties in de richting van theoretisch onderricht en wilde zij in 1818 een handboek voor kunstschilders maken. De reactie van het lid Adriaan de Lelie is typerend. Hij schreef: 'dat het moeylijk is om van de Schilders in het algemeen overeenstemmende propposten te bekomen, is zeker; want de gedagten en ondervinding van den eenen kunstschilder [...] loopt soms regtstreeks

---

<sup>136</sup> Archief KAvBK, 23 bijlagen notulen 1830, nr 30: verslag van de zomercursus van Daiwaille, mei 1830.

<sup>137</sup> Archief KAVBK, 15 bijlagen notulen 1822, lett. QQ: brief 4-9-1822, van Commissie tot herziening van het Reglement der werkzaamheden van de Akademie aan Raad van Bestuur, getekend J. de Vries, C. Apostool, J. de VosWz. en H. de Flines.

<sup>138</sup> Archief KAvBK, 2 notulen, 4-2-1824. De suggestie om dit onderwijs door hoogleraren van het Athenaeum Illustre te laten geven, was overgenomen uit het reglementsvoorstel van de Vierde Klasse (1817): Archief KNI, 136 rapporten I, nr 51 8-7-1817, Tweede Afdeling art. 13 en De Flines 1822 art. 17. Hendrik Bosscha (1791-1829), broer van Joannes Bosscha (zie Hoofdstuk V), was hoogleraar in de ontleedkunde, natuurkunde van de mens en heekunde aan het Atheneum Illustre van 1820 tot zijn dood. Van der Aa 1878. De dichter en oudheidkundige David Jacob van Lennep (1774-1853), vader van Jacob van Lennep (zie Hoofdstuk V), was een invloedrijke hoogleraar in de letteren aan het Athenaeum Illustre in de eerste helft van de eeuw en geestdriftig pleiter voor de vaderlandse historische roman. Van der Aa 1878, en G. Stuiveling, *Een eeuw Nederlandse Letteren*, Amsterdam 1958, 28-29.

tegen die van een ander.<sup>139</sup> Dat in deze houding gedurende de eeuw niet zo heel veel veranderde, suggereert een opmerking van Jozef Israëls in het voorwoord van de vertaling van *Talks on Art* van de Amerikaanse schilder William Morris Hunt (1889): 'Schilders zijn in de regel afkeerig van boeken over kunst; ze zien ze niet aan en vinden het bespottelijk, dat men boeken schrijft over iets, dat slechts door aanschouwing gevoeld en begrepen kan worden.'<sup>140</sup> Hoogenboom signaleert in de eerste helft van de negentiende eeuw een groot aantal kunstenaars die zichzelf grotendeels als autodidact beschouwden. Maar zij waarschuwt voor een mogelijk vertekende beeldvorming: 'Gezien het grote belang dat [...] gehecht werd aan het ingeboren genie en de studie naar de natuur, is het de vraag of we de berichten over autodidacten altijd letterlijk mogen nemen.'<sup>141</sup>

In de verslagen van de directeuren komen geen aanbevolen of gebruikte (voorbeeld)boeken voor. Toch bevatte de kunstcollectie van de Stadsteken-akademie ook boeken. Het waren veelal gebonden prentwerken met afbeeldingen van architectuur en van topografische gezichten. Net als het eerder genoemde *Studie-Prentwerk* van Marcus en de uitgaven van Daiwaille (*Anatomische Darstellungen, Ornamente en Beeldstudien voor eerstbeginnende*) ging het in deze werken vooral om tekenvoorbeelden. Hoe de academie omging met haar bibliotheek kan worden afgeleid uit een opmerking uit 1860, wanneer de bibliothecaris en directeur graveren J.W. Kaiser een inventaris maakt van het verwaarloosde boeken- en prentenbestand. 'Onze boek en kunstverzameling is weggestopt in eene kast achter de deur in de bodekamer.' Uit zijn lijst kan enigszins het boekenbezit bij de aanvang van de academie worden gedestilleerd. Zo was er een exemplaar van Cesare Ripa's *Iconologia* (1644), Johann Sulzers *Algemeine Theorie der Schönen Kunste* (1792), Carel van Manders *Schildersboek* (1604) en Gerard de Lairettes *Groot Schilderboek* (1740). Ook de bekende werken van Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* (1678) en van Franciscus Junius *De Schilder-konst der Oude* (1641) waren erbij. In de eerste decennia schafte de academie ook contemporain werk aan: I.B. Deperthes, *Theorie de Paysage* (1818), M. Bouvier, *Handboek voor schilders* (1831) en F. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte* (1842), om er een paar te noemen. Maar nogmaals, het gebruik ervan lijkt aan het eigen initiatief van de kwekelingen te zijn overgelaten.<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> Archief KNI, 127 brieven van leden van de IVde klasse, nr 56: Adriaan de Lelie aan Jacob de VosWz., 4-5-1817.

<sup>140</sup> William M. Hunt, *Praatjes over kunst*, red. J. de Jong met een inleiding van Jozef Israëls, Leiden 1889, 9.

<sup>141</sup> Hoogenboom 1991, 180.

<sup>142</sup> Archief KAvBK, 53 bijlagen bij de notulen 1860, nr 27: J.W. Kaiser, Verslag en Voorstel betr. de kunst en boekverzameling, 10-4-1860.

De dilettanten in de Raad van Bestuur maakten bovendien de indruk beter op de hoogte te zijn van de theorie dan de directeuren. Dat vloeide voort uit hun standsbewuste opvoeding en hun veel voorkomende academische vorming. Vanuit diezelfde achtergrond hielden, zoals al bleek, de leden van de Vierde Klasse lezingen over kunsttheoretische kwesties en bespraken zij nieuwe uitgaven. Zo behandelde De VosWz. onder meer de geschriften van J.J. Winckelmann en C.A. Quatremère de Quincy. Andere voorbeelden zijn een lezing over de *ut pictura poesis*-theorie van G.E. Lessing door de hoogleraar in de rechten Cornelis den Tex en een lezing van D.P.G. Humbert de Superville in 1824, waarin hij zijn theorie van de lijn aan de Vierde Klasse demonstreerde.<sup>143</sup> De Vierde Klasse schafte zelf ook boeken aan.<sup>144</sup>

Des te opvallender is het dat bij de Koninklijke Akademie geen lezingen of redevoeringen zijn gehouden, terwijl daarvoor toch genoeg precedentes in de geschiedenis van het academisme waren. Vanaf het eerste begin organiseerden de Italiaanse zestiende-eeuwse academies lezingen.<sup>145</sup> Beroemd zijn de zeventiende-eeuwse *Conférences* van leden van de Parijse Académie Royale, opgetekend door André Félibien.<sup>146</sup> Meer contemporaine voorbeelden uit het buitenland zijn de *Discourses* van Sir Joshua Reynolds en van professoren als Henry Fuseli aan de Royal Academy van Londen, en de lezingen van Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel aan de Académie des Beaux Arts, waarin hij zijn kunsttheoretisch programma uiteenzette.<sup>147</sup> Dichter bij huis zijn de al genoemde voorbeelden van lezingen van de Vierde Klasse en van genootschappen als Felix Meritis en de vroegere Stadstekenakademie.<sup>148</sup> Ook de Haagse Stadsteeckenakademie bijvoorbeeld

---

<sup>143</sup> Archief KNI, 133 verhandelingen II, nr 11, 15-4-1822: J. de Vos Wz., 'Iets over de schilderkunst der Ouden', en Archief Trippenhuis, D.P.G. Humbert de Superville, 'Coup d'oeil sur l'Apollon du Belvédère', Verslagen van de openbare vergadering van de Vierde Klasse van het KNI 1824, 58-67; idem, 35-39 waarin een lezing van C. den Tex over 'Den aard en het wezen van oude en nieuwe schilderkunst en hare verhouding tot Poezij' wordt besproken. Voor de biografische gegevens van Den Tex, zie Van der Aa 1878.

<sup>144</sup> Bergvelt 1998, 132.

<sup>145</sup> Goldstein 1991, hoofdstuk 1 en 2.

<sup>146</sup> A. Mérot ed., *Les Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture au XVIIe siècle*, Parijs (Ecole Supérieure des Beaux Arts) 1996.

<sup>147</sup> Zie o.a. J. Reynolds, *Discourses*, ed. P. Rogers, Harmondsworth 1992. Wat betreft C.A. Quatremère de Quincy: *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux arts*, Parijs 1825 (1823) is zijn meest bekende essay, zie voor andere titels E. Gilmore Holt ed., *From the Classicists to the Impressionists: Art and Architecture in the Nineteenth Century*, New York 1966 (A Documentary History of Art, III), 14-20 en 262-264. Over de lezingen van Fuseli zie J. Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt. 'The body of the public'*, New haven en Loden 1986, hoofdstuk IV.

<sup>148</sup> Knolle 1979 bevat een bijlage met redevoeringen van de Stadstekenakademie. Een aantal van die redvoeringen zijn besproken in P. Knolle, 'Cornelis Ploos van Amstel, pleitbezorger van de 'Hollandse' iconografie', *Oud Holland* 98 (1984), 43-52 (Knolle 1984c) en Knolle 1989, 289-292. Zie ook E. Koolhaas-Grosfeld, 'The Business of Art in Eighteenth-Century Amsterdam: Painting as a contribution tot the Wealth

luisterde haar jaarlijkse prijsuitreikingen vaak op met een lezing.<sup>149</sup> Op de jaarvergaderingen, tevens prijsuitreikingen, van de Koninklijke Akademie werden wel redevoeringen gehouden, maar die gingen vrijwel altijd over de toestand van de academie in het voorgaande jaar en hadden dus meer het karakter van een jaarverslag. De enige redevoering met een ander doel was de afscheidsrede van Jan Adam Kruseman in 1851.<sup>150</sup>

Een ander frappant gegeven, gelet op de academische aspiraties, was de manier waarop de Koninklijke Akademie omging met publicaties over kunst. Zij kreeg vaak boeken toegestuurd om te keuren of bedoeld als studiemateriaal, maar de raadsleden reageerden daar eigenlijk altijd vrij lauw op. De enige keer dat de academie zelf betrokken was bij de publicatie van een studieboek, was in het geval van de vertaling van Leonardo's schildertractaat door ene Joannes Vos in 1828, waartoe Pieneman en Daiwaille het initiatief hadden genomen, om niet meer aangewezen te zijn op de voor de kwekelingen moeilijk leesbare Franse versie.<sup>151</sup> Maar verder was er geen belangstelling voor boekjes over perspectief of tekenmethodes ondanks de voortdurend klemmende behoefte aan theoretische lessen. Voor zover aantoonbaar had de Minister van Binnenlandse Zaken het boek van Matthijs van Bree evengoed niet hoeven sturen. Een vrij laat voorbeeld van de matige interesse is de methode Dupuis in een bewerking van Steijn Parvé, een boek dat de academie in 1852 eveneens door de Minister van Binnenlandse Zaken Thorbecke was aanbevolen. De methode Dupuis had vanaf het midden van de eeuw veel succes in het algemene tekenonderwijs. Volgens deze methode tekenden de leerlingen naar de natuur en naar driedimensionale modellen en kreeg hun originaliteit meer ruimte. Thorbecke vond dit tekenonderwijs 'verre te verkiezen boven de slaafsche navolging naar geteekende modellen, waarin sinds een paar eeuwen gene verandering gekomen is'.<sup>152</sup> De academiebestuurders vonden de methode zeer prijzenswaardig, maar ongeschikt voor het onderwijs op de tekenschool, aangezien de gebroeders Dupuis groepen van dertig leerlingen aanbeva-

---

of the Nation', *Eighteenth-Century Studies* 31 (1997), 1, 115-134. Zie voor de lezingen die bij Felix Meritis werden gehouden, Knolle 1983.

<sup>149</sup> J. Roekel e.a., *Haags naakt. De geschiedenis van het tekenen naar naakt model op de Haagse Academie van Beeldende Kunsten*, Den Haag 1982, 37.

<sup>150</sup> J.A. Kruseman, *Redevoering gehouden in de openbare vergadering van de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten den 19den February 1851 bij gelegenheid van de uitreiking der Eere-prijzen*, Amsterdam [1851].

<sup>151</sup> Leonardo da Vinci, *Verhandeling over de schilderkunst, benevens het leven van de schrijver*, vertaald naar de Franse uitgave van den jare 1716 door Joannes Vos, Amsterdam 1827. Zie ook Archief KAvBK, 3 notulen, 6-2-1828 en Hoogenboom 1991, 173. Het boek werd de Raad van Bestuur van de Koninklijke Akademie aangeboden.

<sup>152</sup> Archief KAvBK, 46 bijlagen notulen 1853, nr 2: brief van B&W (incl. brieven van Gouverneur Noord-Holland en Minister van Binnenlandse Zaken), 22-12-1852. Zie over de methode Dupuis: Martis 1990, 117-123.

len, terwijl de tekenschool er op dat moment wel honderdvijftig had. Aanpassing van de groepsindeling vanwege een methode was blijkbaar ondenkbaar.<sup>153</sup>

Zo hield de academie vast aan het persoonlijk gegeven onderwijs. De afwezigheid van relevante bronnen in het academie-archief lijkt te bewijzen dat ook in de periode 1820-1840 de Koninklijke Akademie in plaats van boekenwijsheid de voorkeur gaf aan het persoonlijk doceren van de theoretische vakken door hoogleraren of assistent-onderwijzers. De eerder behandelde discussie over een summier of uitvoerig reglement raakt eveneens aan deze kwestie. Apostools eerder geciteerde opmerking, dat 'wanneer het [reglement] door welgezinde personen zoude uitgevoerd worden, men het voor genoegzaam zoude kunnen achten', geeft het uitgangspunt voor het onderwijs duidelijk weer.

## 8. De oude nationale schilderkunst: landschap

In 1821 hield de kunstverzamelaar Johan Molkenboer in de Vierde Klasse een spreekbeurt over een recent verschenen boek over landschapschilderkunst: *Théorie du Paysage* van de Franse schrijver Jean Baptiste Deperthes, ook aanwezig in de boekerij van de Koninklijke Akademie.<sup>154</sup> In navolging van zijn leermeester, de landschapschilder Pierre Henri de Valenciennes, streeft Deperthes in dit boek naar een academische werkwijze voor de landschapschilderkunst en wil hij waardering wekken voor dit genre.<sup>155</sup> Molkenboer beval het de Nederlandse kunstenaars ten zeerste aan, 'omdat de schrijver, afwijkende van den gewonen toon zijner landgenooten, onzer Hollandsche School in hare regte waarde stelt, en onze Landschapschilders in den eerste rang plaatst; terwijl zijne oordeelvellingen over het eigenaardige onzer voornaamste meesters in dat vak meestal zeer juist zijn, en met onzen geest van beschouwen overeenkomen.'

---

<sup>153</sup> Archief KAvBK, 46 bijlagen notulen 1853, nr 14: extract van de notulen van de Commissie van Onderwijs, 25-1-1853. Een ander voorbeeld: de directeur van de Haagse kunstacademie J.E.J. van den Berg beval in 1854 zijn boekje over perspectief speciaal voor schilders aan en vroeg om commentaar. En passant vermeldde hij al in 1842 een boekje over proportieeler te hebben gezonden, waar hij nooit een reactie op had gekregen. De Raad beoordeelde het boekje over perspectief als verdienstelijk, maar onduidelijk door een gebrek aan praktische voorbeelden. Archief KAvBK, 47 bijlagen notulen 1854, nr 35: brief van J.E.J. van den Berg, 8-10-1854 en idem, 48 bijlagen notulen 1855, nr 18: rapport van Commissie van Onderwijs, 7-3-1855.

<sup>154</sup> J.B. Deperthes, *Théorie du Paysage ou considérations générales sur les beautés de la nature que l'art peut imiter et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation*, Parijs 1818. De lezing werd gehouden op 29-10-1821 door Johan Molkenboer (1773-1824), kunstverzamelaar en lid van de Vierde Klasse. Van der Aa 1878.

<sup>155</sup> P.H. de Valenciennes schreef in 1800 het eerste boek waarin, naast een in navolging van Roger de Piles en de encyclopedisten opgestelde hiërarchie van landschapgenres, een praktische handleiding voor jonge landschapschilders werd gegeven: *Elemens de perspectives pratiques à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Parijs 1800. Zie hierover o.a. P. Rea Radisich, 'Eighteenth-century Plein-air Painting and the sketches of Pierre Henri de Valenciennes', *Art Bulletin* LXIV (1982), 99 en Bergvelt 1976, 16.

Dat moet een aangename verrassing zijn geweest, omdat de Nederlandse schilderschool en dan in het bijzonder het landschap, er in de academische literatuur vaak bekaaid afkwam. Het realisme van de Hollanders werd gezien als louter imitatie van de natuur. Maar een academisch schilder beoogde natuurlijk meer dan dat, hij was immers een 'geleerde schilder'. Eenvoud en waarheid, de trefwoorden waarmee de Nederlanders hun schilderkunst karakteriseerden, keerden zich in de academische theorie tegen hen. De classicist Gerard de Lairese, stichter van de Stadstekenakademie van Amsterdam, wees klakkeloze navolging van de natuur af: 'Wat grover gebrek vinden wij noch in de Moderne Schilders, wanneer zij het leven komen te gebruiken, of liever te misbruiken; doende niet gelijk andere, die, een hoger trant gewoon zijnde, het leven altijd met kennis en oordeel beschouwen, dat is, niet zo als het zelve somtijds is, maar gelijk het op zijn schoonste behoorde te weezen.'<sup>156</sup> De onderwerpskeuze van de Hollandse schilders kreeg hetzelfde oordeel: [...] men beschouwt nauwelijks een schoone Zaal of een heerlijk Vertrek, hoe kostelijk die ook mogen weezen, of zij zijn nu met Bedelaars, Bordeelen, Kroegen, Tabakrookers, Speelmans, besmeurde kinders in de kakstoel, en wat nog vuiler en erger is, voorzien.'<sup>157</sup> De Nederlandse school stond daarmee geboekt als lokaal, boers, weliswaar van uitstekend coloriet, maar zonder enige inventie en slecht getekend.<sup>158</sup> En juist de tekening en de inventie bepaalden de waarde van academische schilderkunst.

Toch bewoog de waardering voor het landschap zich in het begin van de negentiende eeuw een stijgende lijn, ook binnen de academische muren. In navolging van de invloedrijke achttiende-eeuwse theoreticus Roger de Piles, beijverden de eerder genoemde

---

<sup>156</sup> G. de Lairese, *Groot Schilderboek 1740* (1969), eerste deel boek 3, hoofdstuk 1, 174.

<sup>157</sup> De Lairese 1740 (1969), eerste deel boek 3, hoofdstuk 1, 172.

<sup>158</sup> Zie bijvoorbeeld de mening van twee van de grootste academische auteurs. Sir Joshua Reynolds: 'The painters of the Dutch school have still more locality [dan de Vlaamse school]. With them, a history-piece is properly a portrait of themselves [...]. The circumstances that enter into a picture of this kind, are so far from giving a general view of human life, that they exhibit all the minute particularities of a nation differing in several respects from the rest of mankind. Yet, let them have their share of more humble praise. The painters of this school are excellent in their own way: they are only ridiculous when they attempt general history on their own narrow principles, and debase great events by the meanness of their characters.' Reynolds 1992, Discourse IV (dec. 1771), 129-130. Quatremère de Quincy: 'Il y a toutefois quelque distinction à faire sur ce point de critique, c'est à dire sur le plus ou le moins d'estime due aux ouvrages, dans lesquels l'art est borné à cette vérité locale, partielle, ou individuelle que je prétend n'être pas le but définitif de l'imitation. Et d'abord il faut distinguer ce qu'on appelle genre, en fait d'imitation, de ce qu'il faut appeller style, goût, manière. Ainsi les tableaux flamands sont de tableaux de genre qui, en nous présentant la plus grande perfection du mécanisme de l'art, n'ont toutefois que la prétention de parler aux yeux sans rien dire à l'esprit. Voilà les ouvrages dont le plaisir n'est pas celui qu'il faut demander uniquement à l'imitation. Mais il n'y a rien de plus à exiger d'ouvrages qui ne promettent et ne peuvent rien donner de plus.' Quatremère de Quincy 1825, 172-173. Natuurlijk passen ook Reynolds en Quatremère weer in een traditie: hoe constant het academische discours is, toont bijvoorbeeld een citaat van een van hun voorgangers, L'Abbé du Bos (1719): 'Sans invention dans leurs expressions, incapables de s'élever au dessus de la nature, qu'ils avoient devant les yeux, ils n'ont peint que des passions basses ou bien une nature ignoble'. Als geciteerd in Carasso 1984, 387.

Valenciennes, Deperthes en ook Quatremère de Quincy zich om de landschapschilderkunst in Frankrijk een eigen Prix de Rome te geven, als symbool van een hogere status. Dit resulteerde in 1817 in de instelling van de vierjaarlijkse Prix de Rome Paysage, het *paysage historique* wel te verstaan. Voor de genres *paysage pastoral* en *topographique* was op de academies geen plaats en onderwijs in de landschapschilderkunst werd er evenmin gegeven.<sup>159</sup>

Aan een aantal Duitse academies werd vanaf circa 1800 wel met tussenpozen landschap onderwezen, al was dat vaak afhankelijk van een betrokken kunstenaar of directeur. Zo bleef het onderwijs in het landschap aan de academie van München (1806-1826) gehandhaafd totdat Peter Cornelius, een fervent tegenstander, directeur werd.<sup>160</sup> In Dresden werd in 1824 de Noorse schilder Johan Christian Dahl, een vriend van Caspar David Friedrich en Carl Gustav Carus, als professor landschap aangesteld en gezamenlijk maakten zij daar school in het romantische landschap. Friedrich en Carus deden dat echter buiten de academie.<sup>161</sup> De directeur van de Düsseldorfer academie (1826) Wilhelm von Schadow was ook een voorstander van historieschilderkunst, net als Peter Cornelius. Landschapschilderkunst werd daarom pas vanaf 1830 officieus en vanaf 1839 officieel gedoceerd op initiatief van Wilhelm Schirmer, een van Schadows leerlingen. Na zijn vertrek naar Karlsruhe in 1854, volgden Schirmers leerlingen Hans Gude (1825-1903) en later Oswald Achenbach (1827-1905) volgden hem op, zodat Düsseldorf zich als een van de weinige academies kan beroemen op een continue landschapstraditie.<sup>162</sup> Maar een van-

---

<sup>159</sup> De Prix de Rome Paysage was volgens Albert Boime mede onder invloed van het prijzenstelsel voor Nederlandse kunstenaars onder Lodewijk Napoleon ingesteld. Boime 1971, 141-142. Zie hierover verder Hoofdstuk IV. De indeling in genres binnen de landschapschilderkunst dateert van Roger de Piles, *Cours de Peinture par principes* (1708). De Piles hanteerde een tweedeling binnen het genre landschap: het *paysage heroïque* en het *paysage champêtre*. Zie M. Roland Michel, 'Landscape painting in the Eighteenth Century. Theory, Training, and its Place in Academic Doctrine', in *Claude to Corot. The Development of Landscape Painting in France*, New York (Metropolitan Museum) 1990, 99-100 en I. Lochhead, *The Spectator and the Landscape in the Art Criticism of Diderot and his Contemporaries*, Ann Arbor 1981, 4-6, 24-25. Valenciennes voegde aan deze tweedeling, in zijn termen *paysage historique* en *paysage pastoral*, een derde categorie toe: het *paysage portrait*. Deze opvatting van een geschilderd landschap kwam dicht bij het topografische *vue*; natuurgetrouwheid en het landschap als onderwerp zelf stonden nu centraal. Overigens werd dit *paysage portrait* wel als inferieur gezien ten opzichte van de andere twee. Valenciennes 1800, 483.

<sup>160</sup> Over Cornelius aan de academie van München, zie: E. Mai, 'Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre', in Th. Zacharias red., *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München 1985, 111-115.

<sup>161</sup> Friedrich kreeg weliswaar in hetzelfde jaar een professorstitel, maar zonder leeropdracht. H. Appel, 'Düsseldorfer Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert', *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf*, Düsseldorf 1973, 87. In 1851 publiceerde de *Kunstchronik* een vertaling van Carus' stukken over het landschap: D. Dorbeck, 'Brieven over landschap-schilderkunst (naar Dr. E.G. Carus)', *Kunstchronik* 12 (1851), 22, 28, 38, 76 en 93.

<sup>162</sup> Appel 1973, 85-96. Rond 1850 werd ook in Wenen werd landschapschilderkunst onderwezen, W. Wagner, *Die Geschichte der Akademie der Bildende Künste in Wien*, Wenen 1967, 130.

zelfsprekendheid werd het vak landschapschilderkunst op een kunstacademie nooit.

In Nederland was bij ontstentenis van een puur academische denkwijze de status van landschapschilderkunst nimmer echt laag geweest. Theoretici, die zich veelal op academische bronnen baseerden, hadden natuurlijk wel problemen het landschap te roemen als gevierde vaderlandse kunst en het tegelijkertijd te laten voldoen aan de internationale norm. De Lairesse bijvoorbeeld had een voorkeur voor geïdealiseerde landschappen en stelde het ideale, of in zijn terminologie 'antieke' landschap en het historiestuk op een lijn. Beide vereisten wetenschappelijke vorming en de noodzaak van idealiseren. Een goed landschap diende niet alleen tot vermaak, maar zorgde ook voor ontroering. De voorwaarde was wel dat de schilder selectief te werk ging bij zijn keuze van het 'schilderachtige'; hij moest de mooiste delen van de natuur afbeelden, afgewisseld met de minder mooie delen, mits deze geen gebreken vertoonden. Mooi moet hier in eerste instantie worden verstaan als het ideale schone. Een afbeelding van het meer 'eenvoudige', Hollandse landschap als contrast met het ideale, classicistische landschap was ook mogelijk.<sup>163</sup>

Deze opvatting was niet gunstig voor de waardering van landschappen uit de zeventiende eeuw die als te 'modern' en te realistisch werden beschouwd. Voor classicisten als De Lairesse waren Claude Lorrain en Nicolas Poussin de grote voorbeelden. Pas rond 1750 kreeg het typische Hollandse realistische landschap weer enige waardering. De verklaring voor deze opleving kan gezocht worden in de economie (er werden meer kabinetstukken gemaakt en het behangschilderen nam een hoge vlucht), maar ook in een veranderende levensbeschouwing. Vanwege het toenemend patriottisme, waaraan in hoofdstuk I aandacht is besteed, nam de belangstelling voor het karakteristieke Hollandse toe en daaraan appelleerde de zeventiende-eeuwse landschapschilderkunst veel meer dan het idealiserende landschap. Ten tweede leidde de veranderende godsdienstige beleving tot een religieuze interpretatie van de gehele natuur als uiting van Gods schepping en goedheid. Er werd daarom minder onderscheid gemaakt tussen de mooie en minder mooie delen van de natuur, en de afwisseling werd juist benadrukt.<sup>164</sup> Kunsttheoretici, te beginnen met Denis Diderot in Frankrijk en Lord Shaftesbury in Engeland, schreven over een ander soort natuurbeleving, waarbij de inleving van de beschouwer en het genot van de verscheidenheid van het landschap aandacht kregen. De pastorale 'ongerepte' natuur op de schilderijen van de zeventiende-eeuwse meesters voldeden meer dan het bijna rationele

---

<sup>163</sup> P. Knolle, 'De waardering voor het landschapstuk in de Nederlandse kunsttheorie van de 18de en vroege eeuw', *Reizen naar Rome 1984* (Knolle 1984b), 103-105 en Koolhaas-Grosfeld 1997-98, 51-54.

<sup>164</sup> Knolle 1984b, 107-108. Zie ook E. Koolhaas-Grosfeld, 'Egbert van Drielst in het perspectief van zijn tijd. "De kunst wijsgerig beoordeeld."', in B. Gerlagh en E. Koolhaas-Grosfeld, *Egbert van Drielst 1745-1818*, Zwolle 1995, 122-133.



classicistische landschap aan deze behoeften.<sup>165</sup>

In Nederland speelden achttiende-eeuwse tekenscholen en genootschappen een belangrijke rol bij de herwaardering van het landschap. Ondanks de traditionele oefenmethode, het tekenen naar het gipsen of levende model, ontvingen veel landschapschilders hier hun eerste training naast de leertijd op het atelier van een landschapschilder.<sup>166</sup> Of schoon landschapschilderkunst als vak dus niet bestond, werden er wel veel prijsvragen voor uitgeschreven, zoals bij de genootschappen Felix Meritis in Amsterdam en Ars Aemula Natura in Leiden.<sup>167</sup> Jan Willem Pieneman bijvoorbeeld won zijn eerste medailles bij Felix Meritis met landschapstekeningen.<sup>168</sup> Deze gewoonte ging nog tot lang in de negentiende eeuw door. Toch werd ook hierbij de academische hiërarchie gehandhaafd: met historiestukken was meer geld of een mooiere medaille te winnen dan met een landschap of genrestuk.<sup>169</sup> De aandacht voor het landschap op de vele tekenacademies, collegies en genootschappen sloot aan bij de algemene tolerantie ten opzichte van de niet-academische genres zoals portretten en binnenhuiscènes. In die zin past de intentie van de Koninklijke Akademie om ruimte te maken voor landschap en genre duidelijk in deze achttiende-eeuwse Nederlandse traditie.

Opmerkelijk is opnieuw de rol van de dilettanten. Net als later op de Koninklijke Akademie en in de Vierde Klasse, waren de dilettanten in de achttiende-eeuwse kunstwereld degenen die het meest op de hoogte waren van kunsttheorie. Zij droegen dat uit door middel van lezingen op de tekenacademies ter gelegenheid van jaarlijkse prijsuitreikingen en dergelijke.<sup>170</sup> Knolle gaat zelfs zover hen een voortrekkersrol toe te dichten bij de herwaardering van het Hollandse landschapstuk, en noemt daarbij in het bijzonder de lezingen aan de Stadstekenakademie van de Amsterdamse koopman en liefhebber

---

<sup>165</sup> Over deze herwaardering van het Nederlandse landschap door buitenlandse schrijvers zie Grijzenhout 1992, 46-53.

<sup>166</sup> Knolle 1984b, 109-110. Volgens Knolle 1979, 25 is er geen onderwijs in het landschaptekenen op Nederlandse tekenacademies bekend, en slechts één voorbeeld van een poging daartoe, op de Amsterdamse 'leerschool der tekenkunst' die in 1773 aan de stadstekenakademie werd toegevoegd. Pieter Louw stelde in 1791 voor 'tot meerder opwekking en Aansporing de Jongelingen ook teevens [...] te onderwyzen het Teekenen van Landschappen', maar of dit ook daadwerkelijk gebeurd is, is onbekend. Knolle noemt het voorstel voor die tijd 'revolutionair'. Zie ook Koolhaas-Grosfeld 1992, 114.

<sup>167</sup> Knolle 1984b, 109. Ook Lodewijk Napoleon hield zich bij zijn subsidiesysteem aan deze traditie. Zie hierover verderop Hoofdstuk IV, paragraaf 2.

<sup>168</sup> 'Een woord ter herinnering aan J.W. Pieneman', *Kunstkronijk* 14 (1853), 94.

<sup>169</sup> Knolle 1984b, 109.

<sup>170</sup> Daarbij vormen de architecten een aparte categorie; van de kunstenaars zijn zij het meest geneigd tot theorie. Zie over de ontwikkelingen in de Nederlandse architectuurtheorie: Van der Woud 1997, in het bijzonder hoofdstuk 1 en 2 en Krabbe 1998.

Cornelis Ploos van Amstel.<sup>171</sup> Het feit dat deze liefhebbers vaak kunst verzamelden uit de zeventiende eeuw was aan die belangstelling vast niet vreemd.<sup>172</sup>

Al deze ontwikkelingen leidden tot de installatie van de landschapsklasse op de Koninklijke Akademie. Als gevolg van het compromis tussen nationale en internationale eisen, leek het er even op dat er in Nederland een werkelijke vernieuwing binnen het academische denken was ingezet. Dat die vernieuwing niet zonder slag of stoot tot stand was gekomen, was al in hoofdstuk I te lezen. En ofschoon het Koninklijk Besluit van 1817 en het reglement van de Vierde Klasse uit hetzelfde jaar nadrukkelijk het Hollandse karakter vormgaven in de landschapsklasse, bleef het vak een heet hangijzer.

De klasse is op zichzelf al een paradox. Omdat Hulswit in 1822 stierf, nog voor de lessen een aanvang hadden genomen en omdat er nooit een opvolger werd benoemd, bleef de landschapsklasse zonder directeur. Maar dat betekende niet het einde van de discussie over landschap op de academie, integendeel: juist die lege plek, die van tijd tot tijd dreigde te verdwijnen, vormde een voortdurende bron van discussie tussen raadsleden en directeuren en dwong hen hun standpunten ten aanzien van academisch kunstonderwijs te formuleren.

De eerste keer barstte de discussie los naar aanleiding van een mogelijke opvolging van Hulswit in 1824. In tegenstelling tot de overwegingen bij de oprichting van de Koninklijke Akademie twijfelde de Raad van Bestuur nu opeens aan de doceerbaarheid van landschapschilderen: 'is in alle vakken een stellig onderwijs noodzakelijk, hier moet dit meer ontkennend en alleen aanwijzing van studie zijn: wat men bij het eerste te wachten hebbe toont ons Italiën, waar de school van Grand Jean en Voogd de heerschende is, en allen een gelijke manier doet aannemen.' Bij gebrek aan een geschikte kandidaat achtte de Raad het beter 'hierin geen onderrigt te geven, dan door een verkeerde rigting de kunst te benadeelen, en gevaar te loopen van het karakter onzer Hollandsche School te vernietigen.'<sup>173</sup> Er werd daarom besloten de post voorlopig aan te houden in afwachting

---

<sup>171</sup> Knolle 1984b, 110-114 en Knolle 1984c, 43-52.

<sup>172</sup> Knolle 1984b, 108 en Knolle 1984c, 43-52. Met Knolles stelling dat de verzamelaars in de Republiek eerder waren dan de Nederlandse kunsttheoretici met hun waardering voor het Hollandse landschapstuk is Carasso (1984) het eens, maar niet met de bewering dat die theoretici vooropliepen bij het onderbouwen van een veranderde smaak. Volgens Carasso zijn dat buitenlandse kunsttheoretici als Von Hagedorn en Winkelmann, Carasso 1984, 395. Over Von Hagedorn zie ook D.J. Meijers, 'Twee vorstelijke verzamelingen in Duitsland en het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse kunst', in Grijzenhout en Van Veen 1992, 198-201.

<sup>173</sup> Hendrik Voogd kwam al ter sprake in hoofdstuk I, als een van de kandidaten van Meerman voor het directoraat van de op te richten kunstacademie onder Lodewijk Napoleon. Hij was een leerling van Jurriaan Andriessen, een van de directeuren van de Stadstekenakademie. Met financiële steun van twee andere directeuren, de kunstverzamelaars D. Versteegh en J. Tersteeg reisde hij in 1788 naar Rome, waar hij lange tijd werkte en waar hij ook een eigen tekenacademie oprichtte. De Bruyn Kops 1970, 319-369 en F. Kuyvenhoven, 'De Leidse collectie tekeningen en grafiek van Hendrik Voogd', *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 1985, 269-286. Een andere leerling van Jurriaan Andriessen, Jean Grandjean (1752-1781) was al

van betere tijden, en het tractement te besteden aan twee hulponderwijzers voor de teken-school, voor de zo noodzakelijke assistentie van Daiwaille.<sup>174</sup>

Interessant is hier het gegeven dat het vak landschap essentieel was voor een Hollandse kunstacademie, maar dat het tegelijkertijd eigenlijk niet op academische wijze te doceren viel. Bovendien zou een academische landschapskunst zoals italianisanten als Voogd en Grandjean uitoefenden, wezensvreemd zijn aan het traditionele noordelijke Hollandse landschap. Zo geredeneerd lijkt het inderdaad een onmogelijkheid een geschikte landschapschilder als directeur te vinden, niet zozeer vanwege het gebrek aan talent op dat moment in Nederland, maar vanwege de onverenigbaarheid van het genre en de academische doctrine. Weer steekt de angst voor schoolvorming de kop op en de angst voor bedreiging van de vrije Hollandse geest, maar tegelijkertijd kwam die Hollandse geest, en dus de Hollandse school, zo optimaal tot haar recht in de landschapschilderkunst.

Iets van de verwarring die door dit standpunt was ontstaan, is terug te vinden in een lezing (1825) over de verschillende landschapscholen door Abraham Saportas (1777-1836), lid van de Vierde Klasse en van de Raad van Bestuur van de Koninklijke Akademie.<sup>175</sup> Ook Saportas hanteert, in navolging van Jacob de VosWz. een deterministische geschiedopvatting en zoekt de verschillen in de landschapschilderscholen in het verschil in volkskarakter, klimaat en godsdienst. Dit leidt tot een voorkeur voor historische en godsdienstige onderwerpen bij de zuidelijke volken zoals de Italianen en de Vlamingen, 'de Hollandsche [school] daarentegen, kon als de oorsprong van het Landschap worden aangemerkt, daar zij in verscheidenheid, uitnemendheid en aantal van voortreffelijke kunstenaars in dit vak, verre boven alle anderen de kroon spant, en Frankrijk haar alleen haren Claude en Poussin kan tegenstellen; terwijl zij ook thans nog hierin met alle natien kan wedijveren.' Landschapschilderkunst en 'het Hollandse' worden dus weer in een adem genoemd.

Maar Saportas kent zijn vakliteratuur, in het bijzonder Valenciennes en Deperthes, en wijst op de studie en oefening die een landschapschilder zich moet getroosten om dit voortreffelijke niveau te bereiken. Ook de landschapschilder is een *pictor doctus*: 'Tot de nadere beschouwing van het Landschap overgaande, werd de studie van hetzelfde niet zoo gemakkelijk voorgesteld, als men wel eens verkeerdelijk meent, daar de verschillende na-

---

eerder eveneens met steun van Versteegh en Tersteeg in 1779 naar Rome vertrokken, waar hij in 1781 zou sterven. Zijn werk vertoonde sterke invloed van de klassieke kunst. J.W. Niemeijer, 'Academies and other figure studies from Jean Grandjean's Roman period', *Master Drawings* 12 (1974), 351-358.

<sup>174</sup> Archief KAvBK, 17 bijlagen notulen 1814, lett. B: brief aan Raad van Bestuur van Cie. Onderwijs (Pieneman, Hamester Ameshoff, De VosWz. en De Flines (secr.)) 7-1-1824; idem, notulen 3-3-1824: goedkeuring van voorstel van bovenstaande commissie door Raad van Bestuur.

<sup>175</sup> Van der Aa, 1878 noemt Saportas 'een man van smaak, kunstkennis en andere bekwaamheden', een kwalificatie die voor vrijwel alle raadsleden opgaat.

tuurtooneelen, van vlakke of bergachtige landstreken, de afwisseling der jaargetijden, de stonden van den dag met alle verscheidenheden daarvoor geboren, niet enkel nagevolgd kunnen worden, maar bij den Schilder een zekeren geest van poezij vereischen, om datgene wat hij ziet, wel uit te drukken.' Kortom, de Hollandse traditie wordt hier met academische normen van studie en inventie verdedigd.<sup>176</sup>

In de tussentijd wekte een lege landschapsklas natuurlijk verkeerde verwachtingen. Daiwaille en Pieneman wezen in 1827 de Raad erop dat het ontbreken van landschapschilderkunst tegen het reglement en de geest van het KB van 1817 in ging.<sup>177</sup> Kunstenaars onder wie Barend Koekkoek en Jacob Pelgrom meldden zich speciaal aan voor het landschapschilderen, maar dat werd niet gedoceed. Geduldig schilderde Koekkoek onder Pieneman vier jaar lang naar pleister, voordat hij vertrok om zichzelf als landschapschilder te vormen.<sup>178</sup> Pelgrom volgde slechts een jaar (1824-25) onderwijs aan de academie. In 1830 vroeg hij bij gebrek aan hoger onderwijs een toelage aan om in Nederland rond te reizen ten einde zijn studie naar de natuur voort te zetten.<sup>179</sup>

Een felle discussie ontbrandde toen in 1829 D.J. van Ewijck, de Administrateur voor het Onderwijs, de Kunst en de Wetenschappen, voorstelde om het toerbeurtensysteem van de Groote Prijs te wijzigen, waarbij afwisselend Antwerpen en Amsterdam jaarlijks wedstrijden voor de verschillende vakken zouden uitschreven.<sup>180</sup> De consequentie

---

<sup>176</sup> Archief KNI, 142 notulen, 31-1-1825.

<sup>177</sup> Archief KAvBK, 20 bijlagen notulen 1827, lett HH, brief aan Raad van Bestuur van Daiwaille en Pieneman, 1-8-1827.

<sup>178</sup> Archief KAvBK, 17 bijlagen notulen 1824, lett. FF: verslag van de zomercursus van Pieneman, 6-10-1824, waarin Pieneman Koekkoek in de aandacht van de Raad van Bestuur aanbeveelt, juist omdat hij eigenlijk voor landschapschilderkunst is gekomen. Zie over Koekkoeks opleiding en zijn schilderacademie in Kleef: Nollert 1997, 13 en 20-21.

<sup>179</sup> Scheen 1981; Archief KAvBK, 23 bijlagen notulen 1830, nr 27: brief z.d. van Pelgrom aan Raad van Bestuur; zie ook idem, nr 23, brief z.d. van de kwekeling Sepp.

<sup>180</sup> D.J. van Ewijck van Oostbroek en De Bilt (1786-1858) is de meest belangrijke ambtenaar voor de Koninklijke Akademie geweest. Hij werd na een reeks van ambtelijke functies secretaris van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen in 1817. Met de verandering van de plaats van het onderwijs en de kunsten in de verschillende departementen veranderde zijn positie mee: van 1818 tot 1824 was hij administrateur van de vijfde afdeling van het ministerie van Nationale Nijverheid en de Koloniën, van 1824 tot 1832 administrateur van het ministerie van Binnenlandse Zaken. Daarna werd hij eerst Gouverneur van Drenthe (1832-1840) en daarna Staatsraad Gouverneur van Noord-Holland (1840-1848). In die laatste hoedanigheid was hij weer de directe tussenpersoon tussen de Koninklijke Akademie en de Minister van Binnenlandse Zaken. In de nadagen van zijn carrière bleef Van Ewijck geïnteresseerd in het onderwijs, als curator van de Leidse en Utrechtse universiteit en als voorzitter van de staascommissie voor het Hoger Onderwijs (1849). Goudswaard 1981, 276. Zie ook Hoogenboom 1985, 70-71, die hem een toegewijde ambtenaar noemt, die juist vanwege zijn lange ambtsperiode een visie op kunstbeleid ontwikkelde, die als conservatief-classicistisch gezien kan worden.

hiervan was dat er nog minder wedstrijden in landschap en genre zouden zijn dan eerst (eens in de *twaaft* jaar) en dan ook nog tegelijkertijd met de wedstrijden in de graveerkunst. Dit stond vrijwel gelijk aan het afschaffen van de prijs in deze categorieën.<sup>181</sup>

Zowel voor de status van het genre als voor het landschapschilderen zou dit een harde slag betekenen. De discussie spitste zich vooral toe op het vak landschapschilderen, waarbij ook de noodzakelijkheid van het reizen voor een aanstaand landschapschilder ter sprake kwam. Dit aspect komt in hoofdstuk IV aan de orde. Andermaal blijkt, ditmaal uit de verdeelde reacties van de Raad op Van Ewijcks voorstel, hoe groot de implicaties waren van het wel of niet doceren van landschapschilderkunst. Om de belangrijkste protagonisten te noemen: Jeronimo de Vries en Apostool waren het oneens met de achterstelling van het landschap en vonden dat er een aparte Groote Prijs voor moest komen, temeer daar dit in het reglement van de Groote Prijswedstrijden stond. De VosWz. en Saportas vonden, gezien de weinige landschapschilders die volgens hen mee zouden doen, het voorstel van Van Ewijck met enige wijzigingen acceptabel.<sup>182</sup> De scheiding van geesten, die al sluimerde sinds de opstelling van het onderwijsreglement, manifesteerde zich nu definitief.

Apostool zag in het voorstel een voltooiing van de al in gang gezette vernietiging van het landschapschilderen als academisch vak. Als een van de opstellers van het oude reglement wees hij nog eens met nadruk op het onderscheid tussen Amsterdam en Antwerpen. In Amsterdam was volgens Apostool destijds een bewuste keuze gemaakt voor het landschap en de moderne historie, al ging het in dit laatste vak net als in de historieschilderkunst ook om de menselijke figuur en kreeg het daarom minder aandacht in het reglement. Het landschap was crucialer: 'Dit het vak zijnde waarin de Hollandsche Schole het meest heeft uitgemunt, en alle anderen scholen op eene veelvuldige wijze heeft overtroffen [...].' Dit vak verdiende dus aanmoediging en een Groote Prijs op zichzelf. Apostool verbond de kwestie van een Groote Prijs voor het landschap terecht met de discussie over het vak op de academie.<sup>183</sup>

De kwestie werd op de spits gedreven toen in hetzelfde jaar Jeronimo de Vries in een poging de gemoederen te sussen, de landschapschilder Pieter Gerardus van Os (1776-1839) als opvolger van Hulswit voordroeg.<sup>184</sup> In de hierop volgende beraadslagingen spe-

---

<sup>181</sup> Archief KAvBK, 22 bijlagen notulen 1829, nr 7: brief van Van Ewijck aan Raad van Bestuur, Brussel 2-2-1829.

<sup>182</sup> Archief KAvBK, 3 notulen, 1-4-1829.

<sup>183</sup> Archief KAvBK, 33 bijlagen notulen 1840, z.nr: brief van Apostool aan Raad van Bestuur, 1-4-1829. Zie ook Archief KAvBK, 72 stukken betreffende bekende kunstenaars: hetzelfde stuk.

<sup>184</sup> Archief KAvBK, 3 notulen, 1-7-1829. Overigens blijkt uit correspondentie dat De Vries bemiddelde tussen Van Os en zijn potentiële kopers en zich dus ook als bemiddelaar opstelde in het geval van de

elden de verschillende standpunten mee die de raadsleden hadden ingenomen in de boven beschreven kwestie van de Groote Prijs voor landschapschilderkunst. In beide gevallen gaat het over de wenselijkheid van landschapschilderkunst als academisch vak. Het voorstel van Van Ewijck werd met een krappe meerderheid van zes tegen vijf stemmen aangenomen, waarbij Apostool een minderheidsstandpunt innam.<sup>185</sup> De voordracht van Van Os werd ook aangenomen. Er was wel opnieuw een minderheidsstandpunt, ditmaal van het lid Goll van Franckenstein, die zich ergerde aan het inderdaad inconsequente stemgedrag van zijn mederaadsleden.<sup>186</sup> Van Os was immers niet voorgedragen vanwege een principiële heropening van de landschapsklasse, maar louter op basis van zijn persoon. Wanneer men overtuigd was van het nut van het vak 'hetgeen vroeger in deze raad zoo betwijfeld is geworden', dan moest er volgens Goll een open sollicitieronde op volgen. Bovendien was het onlogisch om de Groote Prijs min of meer af te schaffen, maar wel het vak op de academie te handhaven.<sup>187</sup>

De voorstellen werden afgewikkeld op een wijze die kenmerkend is voor het weifelende en onhandige gedrag van de raadsleden in deze zaak. Zij dienden Van Os' voordracht bij de Minister van Onderwijs, Kunst en Wetenschappen samen in met een aanvraag voor achthonderd gulden extra subsidie voor de administratie. Een minder geschikt moment voor zo'n aanvraag was nauwelijks denkbaar. Als gevolg van het groeiende verzet tegen de politiek van Willem I was in 1829 een nieuwe tienjarige begroting door een meerderheid van zuidelijke en noordelijke kamerleden verworpen. De scheiding tussen Noord- en Zuid-Nederland dreigde en het koninkrijk verkeerde in een economische crisis.<sup>188</sup> Het antwoord van het departement was dan ook voorspelbaar: er moest gekozen worden tussen de benoeming van een derde directeur of een uitbreiding van de financiële steun.<sup>189</sup> De academie koos voor het laatste.<sup>190</sup> Een vervanger voor Hulswit komt in de geschiedenis van de Koninklijke Akademie niet meer ter sprake.

---

benoeming. KB hss., correspondentie Jeronimo de Vries B121, brieven van Van Os, 26-8-1829 en 19-10-1829.

<sup>185</sup> Archief KAvBK, 3 notulen, 1-4-1829 en 6-5-1829.

<sup>186</sup> Jonkheer P.H. Goll van Franckenstein (1787-1832), Amsterdamse handelaar en raadslid, tevens bezitter van een uitgebreide geërfde kunstcollectie. Van der Aa, 1878.

<sup>187</sup> Archief KAvBK, 3 notulen, 1-7-1829 en 12 en 14-11-1829.

<sup>188</sup> J. Bank, J.J. Huizinga e.a., *Delta: Nederlands verleden in vogelvlucht. 3. De Nieuwste tijd: 1813 tot heden*, Groningen 1993, 74.

<sup>189</sup> Archief KAvBK, 23 bijlagen notulen 1830, nr 2: brief van Gouverneur van Noord-Holland Peijls, 14-12-1829.

<sup>190</sup> Archief KAvBK, 3 notulen, 6-1-1830.

## 9. Adam in een tijgervel

Vanaf de eerste jaren tekende zich op de Koninklijke Akademie voorzichtig een voorkeur af voor een nieuwe nationale schilderkunst ten koste van de oude. Het betekende een keuze voor historieschilderkunst ten koste van landschapschilderkunst, al waren de meningen nog wel verdeeld. Het academisch-classicistisch ideaal en de realistische landschapschilderkunst verdroegen elkaar slecht. Dat probleem deed zich bij historieschilderkunst niet voor, al wrong Pieneman zich in zijn Memorie van 1821 in allerlei bochten om de Hollandse schildertraditie te verenigen met de academische. De aspiraties bleven tegenstrijdig: men twijfelde tussen de bekende oude glorie van de zeventiende eeuw en een nieuwe, maar ongewisse contemporaine schilderkunst, en tussen het nationale ideaal van de Hollandse schilderkunst en het internationale academische ideaal. Keuze voor een van deze verschillende kunstopvattingen resulteerde bijna noodzakelijkerwijs in een voorkeur voor landschap- of historieschilderkunst.

Ook al werd landschapschilderkunst een volwassen genre in de negentiende eeuw, zij bleef lager in de academische hiërarchie dan de historieschilderkunst. In Parijs kreeg de Prix de Rome Paysage nimmer een status gelijkwaardig aan de reguliere Prix de Rome, en werd de wedstrijd maar om de vier jaar gehouden.<sup>191</sup> Op de academie in Düsseldorf was bij uitzondering een heuse landschapschool ontstaan, maar in de regel was onderwijs in de landschapschilderkunst afhankelijk van de betrokken inzet van individuele kunstenaars. De ontwikkelingen en veranderingen die de negentiende-eeuwse landschapschilderkunst zo groot maken vonden vooral buiten de academies plaats. P. Galassi beschrijft hoe de relatieve vrijheid die (Prix de Rome-)kunstenaars in Italië genoten hen op het spoor zette van vrije topografische landschappen, los van academische conventies. Academische landschapschilders, in het bijzonder Valenciennes, propageerden het maken van olieverfstudies in de buitenlucht, waarbij vooral de nadruk lag op de wisselende invloed van licht en weersgesteldheid op het landschap. Een jongere generatie schilders in Rome, onder wie Corot, verhief deze studie in de buitenlucht tot de nieuwe, zelfstandige methode en kunstopvatting van het schilderen *en plein-air*.<sup>192</sup>

---

<sup>191</sup> Boime 1971, 141-146, over de verdere ontwikkeling van de Prix de Rome Paysage. In 1837 werd een poging ondernomen de prijs op te waarden door als voorwaarde aan de mededingers te stellen dat zij de toetsen voor perspectief met goed gevolg hadden doorstaan. Deze voorwaarde werd ook gesteld bij andere wedstrijden en gaf de landschapsprijs zo een meer gelijke status. In 1863 werd de Prix de Rome Paysage afgeschaft, maar dankzij een donatie van de moeder van de schilder Troyon werd er een tweejaarlijkse Prix Troyon voor landschapschilders ingesteld. Weer was landschap binnen de academie afhankelijk van het individuele initiatief. Zie ook Ph. Grunchev, *Le Grand Prix de Peinture. Les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, Parijs (Ecole des Beaux Arts) 1983, 98-100.

<sup>192</sup> P. Galassi, *Corot in Italy. Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition*, New Haven/Londen 1991, hoofdstuk I 'Painting from Nature' en III "'Magick land'". Zie ook Rea Radisich 1982,

Het gros van de Nederlandse landschapschilders in het begin van de negentiende eeuw werkte nog in een quasi zeventiende-eeuwse stijl. Deze landschappen deden eigenlijk niet meer dan de roemvolle landschapschilderkunst uit de Gouden Eeuw in herinnering houden. Enkele kritische schilders probeerden vanuit de premisse van het realistische landschap een nieuwe contemporaine landschapschilderkunst te scheppen. Dat leidde enerzijds tot meer aandacht voor het classicistische landschap, in een poging het traditionele landschap een meer verheven karakter te geven, en anderzijds tot een frissere eigentijdse weergave van de natuur zonder de vaste ingrediënten van het zeventiende-eeuwse recept.<sup>193</sup> Wouter van Troostwijk, Pieter van Os, Wijnand Nuyen en tot op zekere hoogte Barend Koekkoek, Andreas Schelfhout en Johan Schotel zijn enkele schilders uit de eerste generatie, die als echt negentiende-eeuws in plaats van *would-be* zeventiende-eeuws zijn te karakteriseren.<sup>194</sup> Men kan zich achteraf dan ook afvragen of de academie met de onhandige manoeuvre rondom Van Os' aanstelling niet de kans heeft misgelopen zich aan te sluiten bij een vernieuwende Hollandse school.

Historieschilderkunst nam in de eerste helft van de eeuw een hoge vlucht in Europa. Dat had natuurlijk alles te maken met de vorming van nieuwe naties na de roerige Napoleontische tijd. Deze nieuwe of zichzelf hervonden naties schroomden niet Napoleons propagandistische gebruik van schilderkunst over te nemen. De bijna rimpelloos verlopen ommezwaai van Van Bree en Pieneman laat dat zien. Toch bleef Nederland achter ten opzichte van andere Europese landen bij de ontwikkeling van de historieschilderkunst. Dat had nog niet eens zozeer te maken met de wat moeizame nationale gevoelens die men in het Verenigd Koninkrijk geacht werd te koesteren. Wanneer de vaderlandse sentimenten dat vereisten, kwamen er wel degelijk zowel Zuid- als Noord-Nederlandse onderwerpen op het doek te staan.<sup>195</sup> Maar na de afscheiding van België waren de Belgen al snel in staat een kleurrijke school van historieschilderkunst op te bouwen met natuurlijk als bakermat Antwerpen, terwijl in Nederland de opdrachten mondjesmaat bleven en overheidssteun moeizaam moest worden afgedwongen. Hoe politiek of artistiek gewenst ook, historieschilderkunst leefde niet in Nederland, net zo min als er een traditie van monumenten en standbeelden was.<sup>196</sup>

---

98-104.

<sup>193</sup> *Op zoek naar de Gouden Eeuw* 1986, 16-18 en 22-24. Zie ook R. de Leeuw, 'De verbeelding van het landschap in de achttiende en negentiende eeuw', in *Langs Velden en Wegen* 1997-98, 19-25.

<sup>194</sup> *Op zoek naar de Gouden Eeuw* 1986, catalogusnummers 47 (Van Os), 55 en 56 (Schelfhout), 61 (Schotel) en 69 (Van Troostwijk). Zie ook Koolhaas 1998.

<sup>195</sup> Voor een overzicht van de Nederlandse negentiende-eeuwse historieschilderkunst zie *Het Vaderlands Gevoel. Vergeten negentiende-eeuwse schilderijen over onze geschiedenis*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1978.

<sup>196</sup> Bank 1990.



De Vierde Klasse nam een aantal malen initiatieven om de historieschilderkunst te stimuleren. De initiatiefnemers Saportas en De VosWz. waren zich ervan bewust dat een historiestuk net als een beeld te veel investering in modellenhuur en materialen kostte om er zonder vooraf bekende afnemer aan te beginnen. In een eerste voorstel uit 1824 pleitte Saportas voor aanmoediging van de historieschilderkunst en beeldhouwkunst en wilde hij een vaste som van het overheidsbudget hiervoor bestemmen. Alleen deze twee takken van kunst konden aan de 'opwekking van het vaderlandsch gevoel en tot glorie van een Rijk' werkelijk bijdragen.<sup>197</sup> Het voorstel bleef zonder gevolg.

Zes jaar later deed De VosWz. een vergelijkbaar voorstel om een som van zes à zevenduizend gulden van het budget van twintigduizend gulden aan aankopen en opdrachten te besteden.<sup>198</sup> De tijden waren echter aan het veranderen. Er waren bezwaren tegen de uitzonderingspositie van historieschilder- en beeldhouwkunst. Interessant is bovendien de opmerking dat er teveel aandacht zou zijn voor de historieschilderkunst, hier opeens - we schrijven 1830 - de 'Brabantse school' genoemd.<sup>199</sup> Men vreesde een algemeen verval van de schilderkunst en stelde daarom een soort herstel van de oude élèves-pensionnaires-regeling voor.<sup>200</sup> Het voorstel van De VosWz. haalde het niet vanwege de nijpende financiële situatie van het Rijk, en de aankoopregeling werd in 1830 in zijn geheel afgeschaft.<sup>201</sup>

De oorspronkelijke opvattingen van de Vierde Klasse-leden over de nieuwe Hollandse schilderschool, waarvoor zij in 1817 nog het landschap en genre onontbeerlijk vonden, werden in de volgende decennia bijgesteld. Uiteindelijk kozen zij toch voor de stimulering van de historieschilderkunst en de beeldhouwkunst. Dat past wel binnen hun overwegend classicistische oriëntatie. Aanvankelijk ging die overgang nog weifelend: historieschilderkunst werd geschikt gevonden als vaderlandse kunst, maar tegelijkertijd wilde men anno 1830 zeker niet opgaan in de bloeiende Belgische (Antwerpse) school en

---

<sup>197</sup> Archief KNI, 142 notulen, 15-3-1824. Het rapport zelf ontbreekt in het KNI-archief. Zie ook archief Trippenhuys, *Verslagen en Mededelingen van de Vierde Klasse van het Kon. Ned. Instituut* 1824, 19-21.

<sup>198</sup> Archief KNI, 143 notulen 14-6-1830 en 149 voorstellen: nr 10. Hoogenboom 1985, 57. Het budget was sinds 1827 vastgesteld.

<sup>199</sup> Juist in deze jaren werd de schijnbare eenheid tussen Noord en Zuid ondergraven. In de zuidelijke provincies Brabant en Limburg was men gegriefd over de schoolpolitiek, waarbij opzichters voor het grootste deel protestant waren, ondanks de voornamelijk katholieke bevolking. Vlak na de Belgische opstand was de houding van Brabant en Limburg daarom ten opzichte van de noordelijke provincies onzeker. Knippenberg en De Pater 1988, 22.

<sup>200</sup> Archief KNI, 137 rapporten III: nr 45, 28-6-1830.

<sup>201</sup> Archief KNI, 143 notulen, 23-8-1830 en Hoogenboom 1985, 57 en E. Bergvelt, 'Nationale, levende en 19de-eeuwse meesters, Rijksmusea en eigentijdse kunst (1800-1848)', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984) (Rijksmuseumnummer) (Bergvelt 1984c), 105-109. Vergelijk ook de situatie in de bouwkunst, beschreven in Krabbe 1998, 69.

het eigen Hollands karakter verliezen.

Voor de historieschilderkunst pleitte ook dat het beter te doceren en te toetsen was dan de landschapschilderkunst, ondanks alle pogingen van Valenciennes en Deperthes met in hun kielzog Saportas ten spijt om de studie van de landschapschilder theoretisch te verzwaren. De historieschilderkunst beantwoordde nu eenmaal aan het academisch ideaal met het daarbij behorende pakket van vakken en kunsttheoretische kennis die een kunstenaar moest beheersen. Een academische kunstenaar bleef hoger in hiërarchie, niet alleen binnen de kunstwereld maar ook daarbuiten, al was de scheiding in Nederland niet zo strikt als in Frankrijk. Kunstenaars als Pieneman en Kruseman leefden als hoge heren, vader Jan Willem en later zoon Nicolaas Pieneman waren geziene gasten aan het koninklijk hof.<sup>202</sup> Voor de maatschappelijke emancipatie van de kunstenaar waren de academie en de historieschilderkunst een belangrijk instrument. Zoals ik in het volgende hoofdstuk zal laten zien, waren de directeuren-kunstenaars van de Koninklijke Akademie zich daar terdege van bewust.

Al legden zowel de Vierde Klasse als de Koninklijke Akademie dus langzaam maar steeds meer nadruk op de historieschilderkunst en maakte zeker de eerste directeur Pieneman zich sterk voor een herleving van dit genre, de productie van de kwekelingen bood helaas een weinig rooskleurig perspectief. In 1825 werd voor de eerste keer een Groote Prijs in de historieschilderkunst gehouden. Het opgegeven onderwerp was *Adam en Eva bij het lijk van Abel*. Het doel was de schoonste vorm te tonen, de volmaaktheid van Adam en Eva, de gemoedsaandoening van beiden en de ontzetting vanwege het gepleegde misdrijf. Het hele schilderij moest 'een waarlijk grootsch ideaal' uitdrukken, niet alleen door de figuren maar ook door de afgebeelde natuur: de beschouwer moest doordrongen zijn van het belang van deze gebeurtenis. Maar de inzendingen werden door Pieneman hoofdschuddend beoordeeld: penseelbehandeling en kleur waren te zwaarmoedig en onharmonieus, de lichamen niet goed getekend, de lucht en het landschap slecht geschilderd, 'terwijl ik het zeer te onpas vind Adam als vader van het geheel mensdom beschouwd, met een tijgervel te versieren.'<sup>203</sup> Pienemans beoordelingen geven een indicatie van het gewenste niveau, zowel van de individuele kwekelingen als van de academie zelf. Maar door alle ambivalentie over de richting die de academie moest inslaan, stak de naakte Adam vooralsnog in een schamel vel.

---

<sup>202</sup> Hoogenboom 1991, 167-176; Marius 1903, 27.

<sup>203</sup> Archief KAvBK, 18 bijlagen notulen 1825, z.nr: Verslag van de Groote Prijswedstrijd door Pieneman, 22-8-1825.

### III 'Van batterei veranderd' Koerswijzigingen omstreeks 1840

#### 1. Emancipatie van kunstenaars

Op 9 september 1839 werd in Amsterdam het nieuwe gebouw van de één jaar oude dierentuin Natura Artis Magistra feestelijk geopend. Onder de genodigden bevonden zich drie nieuwe directeuren van de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten, Jan Adam Kruseman, de directeur bouwkunst Martinus Tetar van Elven en de graveur André Taurel. In Artis waren de natuurwetenschappers er met behulp van particuliere geldschieters in geslaagd zich te verenigen en een belangrijk nieuw instituut op te richten onafhankelijk van de overheid. De drie directeuren van de Koninklijke Akademie voelden zich door dit initiatief zo aangesproken dat zij prompt met eenzelfde voorstel naar hun mede-directeuren stapten. Drie maanden later, op 3 december 1839 was de eerste kunstenaarsvereniging in Nederland, *Arti et Amicitiae*, een feit.<sup>1</sup> Jan Willem Pieneman werd de eerste voorzitter, Jan Adam Kruseman de vice-voorzitter.<sup>2</sup>

Arti onderscheidde zich van andere kunstenaarsverbanden doordat de kunstenaars het er voor het zeggen hadden en niet, zoals in alle tekenacademies, collegies en genootschappen die zeggenschap moesten delen met of afstaan aan de dilettante leden. Een liefhebber kon wel lid worden van de nieuwe kunstenaarsvereniging en mocht financieel bijdragen en de activiteiten volgen, maar verder dan dat ging zijn deelname niet. Ballotage van nieuwe leden, selectie bij tentoonstellingen en het uitzetten van beleid gebeurde door de kunstenaars in het bestuur. De rol die Arti speelde in de belangenbehartiging van de (Amsterdamse) kunstenaars was daarmee groot en werd nog eens versterkt door de opzet van een Weduwen- en Wezenfonds.

---

<sup>1</sup> M. de Roever, "'Verbroedering en kunstzin'. 1839-1875", in J.J. Heij red., *Een vereeniging van ernstige kunstenaars. 150 jaar Maatschappij Arti et Amicitiae*, Amsterdam 1989, 12 en 14-15, noemt alleen Taurel en Tetar van Elven als genodigden bij Artis; M. Thijssen, *De Maatschappij Arti et Amicitiae 1839-1870. Over het ontstaan en de betekenis van een kunstenaarsvereniging in de negentiende eeuw*, *Kunst en Beleid in Nederland 2*, Amsterdam (Boekmansstichting) 1986, 27 vermeldt ook Kruseman. J. Immerzeel, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters*, Amsterdam 1974 (1842-43), 141 dicht Kruseman een gelijke rol toe als Tetar en Taurel bij de oprichting van Arti. Daarentegen legt C. Kramm, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters van den vroegsten tot op onzen tijd*, Amsterdam 1857-64, 1602-1603, het initiatief bij de Fransman Taurel: 'Het lag in den aard der zaak, dat een vreemde kunstenaar, gewoon aan kunstbroederschap, inzag, hoe noodig en nuttig het zou zijn, kunstbroederlijke bijeenkomsten te houden, welke hij te zijne huize, met zijn vrienden de Heeren J. Kruseman en M.G. Tetar van Elven door betoogen trachtte voor te bereiden, en waarbij zich de Heeren J.W. Pieneman en L. Royer aansloten. Door de krachtadige ontwikkeling aan dit plan gegeven, groeide reeds spoedig hun getal tot 19 aan. Daarna werden allen in het Lokaal de Kersenboom opgeroepen, om de toen aangeboden grondslagen voor eene Maatschappij onder den naam *Arti et Amicitiae*, te onderzoeken.'

<sup>2</sup> Heij 1989, Bijlage II, lijst van bestuursleden van Arti, 135.

De vereniging groeide explosief en diende als model voor latere verenigingen zoals het Haagse Pulchri Studio (1847).<sup>3</sup> Belangrijk is daarbij de onafhankelijke opstelling van de vereniging. Dit in tegenstelling tot de Vierde Klasse en de Koninklijke Akademie die overheidsinstellingen waren. Gelet op de afname van overheidssteun sinds de financiële crisis van 1830 was die onafhankelijke houding een verstandige zet.<sup>4</sup>

Behalve die behoefte aan zelfstandigheid ten opzichte van de overheid, streefden de kunstenaars van *Arti et Amicitiae* ernaar zich af te scheiden van de dilettanten. Dat de directeuren van de Koninklijke Akademie daarin een voortrekkersrol vervulden, mag op het eerste gezicht verbazing wekken. Meer dan bij andere kunstenaars was hun bedje immers gespreid: zij hadden hun vaste aanstelling bij de academie en genoten het aanzien dat bij deze positie hoorde. Bovendien konden zij als lid van de Vierde Klasse van het Koninklijk Nederlands Instituut in principe adviseren bij het landelijk kunstbeleid. Maar waarschijnlijk wrong hem juist daar de schoen: in zowel de Vierde Klasse als de Koninklijke Akademie konden zij hun stem alleen uitbrengen in samenspraak met de in deze instellingen actieve dilettanten, waar de kunstenaars bovendien in de minderheid waren. Niet onbelangrijk is dat diezelfde dilettanten vaak kunstverzamelaars en opdrachtgevers waren.<sup>5</sup>

Mogelijk hebben Kruseman, Tetar van Elven en Taurel die avond in de dierentuin bij wijn en sigaar zitten mopperen over de invloed van de liefhebbers op de Koninklijke Akademie, want net in datzelfde jaar speelde zich daar een geschil af tussen de twee partijen. Voor het eerst in de geschiedenis van de academie hadden de directeuren zich verenigd in een nieuw programma, dat meteen al op weerstand van een aantal dilettanten was gestuit. De erop volgende discussie had alles te maken met emancipatie of profilering van de kunstenaarsstand gelijk aan de doelstelling van *Arti et Amicitiae*.

Het is opmerkelijk dat de directeuren met zo'n nieuw programma kwamen, want de taken op de academie waren tot dan toe heel duidelijk gescheiden in uitvoerders (directeuren) en denkers (dilettanten). Het formuleren van onderwijsbeleid behoorde tot de taak van de Commissie van Toezicht, waarin alleen dilettante raadsleden zitting

---

<sup>3</sup> De Roever 1989, 15-17, en M. van der Wal, "'Het groote plechtanker onzer Maatschappij': de fondsen, verlotingen, premieuitgaven en wedstrijden', in Heij 1989, 110-112. Zie over Pulchri Studio: S. de Bodt, 'Pulchri Studio. Het imago van een kunstenaarsvereniging in de negentiende eeuw', *De Negentiende Eeuw* 14 (1990), 1, 25-42.

<sup>4</sup> Hoogenboom 1985, 65-75 en Stolwijk 1998, 75-77.

<sup>5</sup> Thijssen 1986, 28. Thijssen geeft meerdere aanleidingen voor de onvrede van de kunstenaars over hun maatschappelijke positie. Een ander vroeg voorbeeld is een protest uit 1829 van de schilder Charles Hodges tegen de veel te grote invloed van de dilettanten in de Vierde Klasse, in de jury's van de Tentoonstellingen van Levende Meesters en in de Raad van Bestuur van de Koninklijke Akademie. Aangezien die invloed inderdaad erg groot was, kreeg Hodges' kritiek geen gunstige respons. Hoogenboom 1985, 67-68.

hadden.<sup>6</sup> Aan de directeuren waren behalve het onderwijs meer praktische taken toebedeeld zoals het regelen van de modellen, het beheer van de pleistercollectie en de overige kunstvoorwerpen, aanschaf en beheer van de voorwerpen voor natuurkundig en werktuigelijk tekenen en het regelen van de verlichting van de zalen.<sup>7</sup>

Hoe strikt deze taakverdeling werd gehandhaafd, blijkt eigenlijk al uit de reactie op Pienemans Memorie van 1821. De raadsleden wilden van hem niet zozeer een visie op het academisch onderwijs horen, maar eerder een invulling van het bestaande onderwijsreglement. Met Pienemans hooggestemde ideeën werd uiteindelijk niets gedaan. Het standsverschil uit zich ook in het al geciteerde, denigrerende commentaar dat deze 'geletterden' op de kunstenaar-directeur hadden: 'het is ieder niet gegeven recht goed te schrijven en te schilderen tevens'.<sup>8</sup> In dezelfde toon werd Pieneman terechtgewezen toen hij in 1828 een hele reeks aanbevelingen deed om het onderwijs te verbeteren. De leden van de Commissie van Toezicht konden de - wel degelijk gerechtvaardigde - kritiek niet velen en verzochten Pieneman zich in het vervolg bij zijn onderwijsverslagen te beperken tot concrete gegevens over de kwekelingen, in plaats van 'redeneringen' te houden. Zijn kritiek op de slechte organisatie van de academie werd hautain teruggesloopt: 'De Akademie heeft van den beginne af hierdoor geleden en goede orde en duidelijk onderwijs moeten eindelijk de plaats innemen van ontwerpen en bedenkingen. De Hr. Eerste Directeur heeft dit onzes oordeels niet volkomen begrepen'.<sup>9</sup> De reprimande had effect: het zou tot 1839 duren voordat Pieneman samen met de andere directeuren zich weer zou uitlaten over het te voeren onderwijsbeleid.

De eerste reacties op het nieuwe voorstel van de directeuren van 1839 passen in dit kader. De raadsleden Apostool en jonkheer Hendrik Six van Hillegom lieten in hun verzet tegen de aanmatiging van de directeuren een kregelige ondertoon horen: 'de begeerte tot eene verandering [...] kwam voornamelijk van de kant der onderwijzende Directeuren'.<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> Deze Commissie van Toezicht was in 1822 ingesteld en bestond uit zes leden, waarvan drie leden steeds een maand het concrete toezicht op de academie hielden. Het toezicht bestond uit het eens per week bezoeken van de scholen (tekenschool en academie); het aanhoren van voorstellen van de directeuren en deze, na overleg, over te brengen aan de Raad; het opmaken van maandelijksse rapporten over het reilen en zeilen van het onderwijs; het aannemen (samen met de directeuren) van de leerlingen en kwekelingen; het opstellen van de examen- en overgangseisen etc. Archief KAvBK, 13 bijlagen notulen 1820, z.nr: 21-1-182(weggescheurd) en Archief KAvBK, 1 notulen, 4-9 en 2-10-1822.

<sup>7</sup> Archief KAvBK, 13 bijlagen notulen 1820, z.nr: gedateerd 21-1-182(weggescheurd).

<sup>8</sup> Archief KAvBK, 14 bijlagen notulen 1821, lett. l.: brief van raadscommissie bestaande uit J. de Vries, J. Daiwaille en J. Hulswit, z.d.; zie ook idem, 1 notulen, 7-3-1821 en 13-4-1821.

<sup>9</sup> Archief KAvBK, nr 22 bijlagen notulen 1829, nr 11: brief van Commissie van Toezicht 4-3-1829.

<sup>10</sup> Archief KAvBK 33 bijlagen notulen 1840, z.nr: brief van Apostool 6-7-1840. Jhr.mr. Hendrik Six van Hillegom (1790-1847), lid van een roemrijk Amsterdam regentengeslacht, was een bekend kunstverzamelaar. In de Six-collectie bevonden zich beroemde zeventiende-eeuwse meesters: Rembrandt, Dou, Potter,

Het tendentieuze 'onderwijzende directeuren' suggereert dezelfde mening over hun competentie als in 1828, toen Pieneman gemaand werd zich bij zijn stiel te houden.

In de Vierde Klasse, waar het nieuwe plan in 1840 werd behandeld, kwam het tot een vergelijkbare woordenwisseling naar aanleiding van een onderdeel van het voorstel, namelijk om de directeuren in de Raad van Bestuur van de academie op te nemen. In feite was dit een ratificatie van de bestaande situatie: de directeuren wilden de plaats die ze in de praktijk al innamen, in de Raad officieel toegewezen krijgen. In het reglement van 1820 was dat niet niet zo concreet verwoord (zie hoofdstuk I, paragraaf 5). Al in 1817 had Burgemeester Elias bedenkingen geuit tegen hun plaats in het bestuur, omdat juist het functioneren van de directeuren een terugkomend onderwerp in de raadsvergadering zou kunnen zijn.<sup>11</sup> In 1841 herhaalde de Vierde Klasse dit bezwaar door subtiel te verwijzen naar de samenstelling van de colleges van curatoren aan de universiteiten, waar de professoren geen deel van uitmaakten. 'Wat het Wetenschappelijk Hooger Onderwijs betreft, is die afzondering door de ervaring beproefd en, naar wij meenen, bestaat omtrent het doeltreffende daarvan geen verschil van gevoelen.' De voorgestelde samenstelling van de Raad van de Koninklijke Akademie vond men op zijn minst ongebruikelijk.<sup>12</sup>

De leden Pieneman en Louis Royer (sinds 1836 de nieuwe directeur beeldhouwkunst) tekenden protest aan tegen deze houding. Pieneman zou zich 'vernederd' voelen, 'wanneer het Gouvernement aan die bedenking mogt toegeven en hem een regt ontnomen werd, 'tgeen hem 20 jaren was toegekend'. En Royer 'zou liever die snaar niet aangeroord zien'.<sup>13</sup> Zij hadden een medestander in De VosWz., die ervoor zorgde dat er in het uiteindelijke Vierde Klasse-rapport geen woord over stond. Volgens het reglement voor de academie dat uiteindelijk in 1842 zijn beslag kreeg, hadden de directeuren officieel zitting in de Raad, hoewel ze in financiële zaken slechts een adviserende stem hadden.<sup>14</sup> Dat was natuurlijk met het oog op eventuele stemmingen over hun eigen salaris.

Deze schermutseling laat zien hoe profilering van de positie van de directeuren op verzet stuitte bij een paar van de liefhebbers. Apostool wees nadrukkelijk op het verschil tussen het eerste reglement samengesteld door louter liefhebbers, en de 'infiltratie' van de directeuren in 1839. Een aantal Vierde Klasse-leden probeerden halfslachtig de positie van de directeuren te ondergraven. De relatie tussen dilettanten en de kunstenaars-directeuren

---

Both, Metz, Hobbema, Van Huysum, Terborch, Berchem en Vermeer. Tevens verzamelde hij tijdgenoten, waaronder landschapschilders als Ommeganck, Kobell en P.G. van Os. Immerzeel 1974 (1842-43), 91.

<sup>11</sup> Zie Hoofdstuk I, noot 125.

<sup>12</sup> Archief KNI, 138 rapporten V: nr 10 (2-3-1841).

<sup>13</sup> Archief KNI, 144 notulen, 1-3-1841.

<sup>14</sup> Archief KAvBK, 36 bijlagen notulen 1843, z.nr: Reglement voor de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten gevestigd te Amsterdam, art. 6.

werd in deze jaren dus beduidend slechter.

Die verslechterde verstandhouding wordt verwoord in een venijnig artikel in de *Kunstkronijk*, opgericht in 1839 en - niet onbelangrijk - een van de spreekbuizen van *Arti et Amicitiae*.<sup>15</sup> In een redactioneel getiteld 'Wie bevorderen de kunst in Nederland?', worden de leden-liefhebbers van de Vierde Klasse gehoord: 'Vooreerst hebben wij de vierde klasse van het koninklijk Nederlandsch Instituut; mannen van theorie, aristarchen, aristocraten en oligarchen in het rijk van Apollo; mannen, die oraties houden en van de hoogte van de catheder den kunstenaars hun *hoc volo, sic jubeo* toedonderen, hunne toehoorders in slaap wiegen, mannen die niettegenstaande de vereenigde pogingen der kunstenaars, niettegenstaande men in *Arti*, door een duister gevoel van wenschelijken oppositie-geest geleid, de handen in een sloeg om zich aan het juk te ontwringen, evenwel door hunnen maatschappelijken invloed [...] niet van het kussen te stooten waren, omdat zij daardoor het lot en de toekomst van zoo menigen kunstenaar in de hand hebben [...].'<sup>16</sup>

Dit commentaar geeft de moeilijke positie van de kunstenaars weer. *Arti et Amicitiae* was door de vijf academiedirecteuren opgericht om weerstand te bieden aan de invloed van de kunstliefhebbers, maar tegelijkertijd bleef de nabijheid van die liefhebbers gewenst, omdat zij, afkomstig uit de gegoede stand, de vereniging een sociale status en financiële basis verleenden die de kunstenaars haar zelf niet konden geven.<sup>17</sup> Die dubbelhartige houding werd door de *Kunstkronijk* bekritiseerd. De verhouding tussen kunstenaar en dilettant wordt scherp getekend: 'mannen [de Vierde Klassers], die eischen dat het genie met den hoed in de hand en neêrgebogen kruin tot hen nadere om zich aan eene hoog- of waanwijze kritiek te onderwerpen, en beterweten op te offeren aan de luimen van den nabab; mannen die door de kunstenaars *sub rosa* worden bespot maar *coram* - onvergeeflijke zwakheid! - geveleid en gehoorzaamd.'<sup>18</sup>

Uit onderzoek blijkt dat de selectie van kunstlievende leden binnen *Arti* inderdaad gebeurde op basis van inkomen en stand.<sup>19</sup> Dit kunstlievende ledenbestand groeide al snel

---

<sup>15</sup> Thijssen 1986, 39 noemt als andere belangrijke bladen waar *Arti* connecties mee had: *De Beeldende Kunsten*, *Pictura* en *De Nederlandsche Kunstspiegel*.

<sup>16</sup> 'Wie bevorderen de kunst in Nederland?', *Kunstkronijk* 4 (1844-45), 1-2: redactioneel.

<sup>17</sup> Deze situatie is niet uitzonderlijk voor Nederland. A. Hemingway, *Landscape imagery and urban culture in early nineteenth-century Britain*, Cambridge 1992, 46 merkt hetzelfde op bij het proces van professionalisering bij Engelse kunstenaars: 'The issue which mobilized artists to distinguish their interests from those of patrons seems to have been precisely the one of autonomy of artistic practice [...] That which artists sought was the realization of the status academic theory said they should have, and this entailed primarily the respect of patrons.'

<sup>18</sup> *Kunstkronijk* 1844-45, 2.

<sup>19</sup> B. de Vries, 'De kunstlievende leden van *Arti et Amicitiae* en *Pulchri Studio* 1850-1914', *De Negen-tiende Eeuw* 14 (1990), 1, 43-57.

tot vierhonderd leden in 1842. Hoogenboom trekt daaruit de conclusie dat de sociale status van de kunstenaars die van ambachtsman al was ontstegen, omdat anders de gegoede burgerij zich niet had verlaagd tot een lidmaatschap. "Arti" had nooit opgericht kunnen worden als de doelstellingen in 1839 niet al grotendeels werkelijkheid geweest zouden zijn.<sup>20</sup> Het grote aantal kunstlievende leden is echter misleidend, omdat niet alleen vermogende liefhebbers zich als zodanig opgaven, maar ook jonge minvermogende kunstenaars, die zo met een goedkopere contributie toch lid van Arti konden worden.<sup>21</sup> De oprichters van Arti streefden wel degelijk naar een hogere status gelijk aan de stand van de liefhebbers. De associatie van kunstenaars met ambacht en lage sociale status moest daarom bestreden worden. Die associatie handhaafde zich bijvoorbeeld in kunstenaarsromans, waarin de liefhebber zich liever met kunst dan met kunstenaars omringde.<sup>22</sup>

Behalve door de oprichting van Arti et Amicitiae probeerden de directeuren ook op de Koninklijke Akademie een hogere maatschappelijke status voor de kunstenaarsstand te bereiken. Om dit doel te bereiken vonden zij herziening van het onderwijsprogramma en de keuze voor een duidelijk kunsttheoretisch standpunt noodzakelijk.

## 2. Franse connecties

De aanleiding voor verandering van het onderwijsreglement was praktisch: vanaf 1836 had de Koninklijke Akademie plannen om te verhuizen naar de bovenzalen in het Oude Mannen- en Vrouwengasthuis. De ruimte bovenin de oude Beurs was inmiddels te klein en het gebouw stond bovendien op instorten. Na een verbouwing onder leiding van Tetar van Elven betrok de academie in 1840 de nieuwe zalen, die zij opnieuw met andere instellingen moest delen.<sup>23</sup> De Tentoonstellingen van Levende Meesters vonden nog steeds plaats in de zalen van de academie net als de tentoonstellingen van bloemkwekers; bovendien moest het gasthuis in tijden van nood ook als ziekenhuis fungeren. Desalniet-

---

<sup>20</sup> A. Hoogenboom, 'De status van de beeldende kunstenaar en de oprichting van de Maatschappij "Arti et Amicitiae"', *De Negentiende Eeuw* 14 (1990), 1, 21.

<sup>21</sup> J. Reynaerts, 'De club der woelingen 1875-1914', in Heij 1989, 34. Een gewoon lid moest namelijk tot 1893 meebetalen aan het Weduwen- en wezenfonds, een kunstlievend lid niet.

<sup>22</sup> N. Maas, 'Kunstenaarsleed. Verhalen over kunstenaars in de Nederlandse letterkunde van plusminus 1860-1885', *De Negentiende Eeuw* 14 (1990), 1, 59-75.

<sup>23</sup> Het initiatief voor de verhuizing werd in eerste instantie genomen door de Raad van Bestuur, maar ketste af op tegenstand van B&W van Amsterdam, die beweerden het gasthuis nog teveel als ziekenhuis te gebruiken. Later ondernamen de leden De VosWz. en Saportas, namens de Vierde Klasse, opnieuw actie en schreven een brief aan de Minister van Binnenlandse Zaken met het gewenste effect. Archief KA v BK, 28 bijlagen notulen 1835, nr 29: brief van Raad van Bestuur, z.d. en idem, nr 25: brief van B&W 1-10-1835; Archief KNI, 143 notulen, 15-2-1836.



temin was de nieuwe locatie een verbetering.<sup>24</sup>

Doordat er in de nieuwe zalen uitgebreider onderwijs mogelijk was, gaf de Raad in 1837 Pieneman en Royer de opdracht voorstellen te doen voor een andere verdeling en aankleding van de verschillende lesruimten.<sup>25</sup> Uit hun uiteindelijk voorstel bleek dat zij veel wilden veranderen: op de eerste plaats moest bij de inrichting zoveel mogelijk rekening worden gehouden met het onderscheid tussen de academische klassen en de tekenschool. Ten tweede was er nu voor het eerst een permanente ruimte voor de zomerklassen, die in de Beurs nog plaats hadden moeten maken voor de vergaderingen van de Landsmilitie en de tweejaarlijkse Tentoonstellingen van Levende Meesters. Pieneman en Royer gingen nog uit van een nieuw aan te bouwen oostvleugel aan het Oude Mannen- en Vrouwengasthuis, die er uiteindelijk niet kwam.<sup>26</sup> Hun voorstel was voor de Raad aanleiding om de directeuren een reglementswijziging te laten opstellen met betrekking tot de toelating, de lengte van de studie, toelating tot de verschillende klassen en de overgang van het primair naar het academisch onderwijs.<sup>27</sup> Daar lieten de directeuren het echter niet bij en tot schrik van de Raad dienden zij in januari 1839 een vernieuwd onderwijsprogramma in.

Kort tevoren, in de zomer van 1836, was Louis Royer benoemd tot directeur van de beeldhouwklasse als opvolger van Gabriël die op nieuwjaarsdag 1834 was gestorven.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> Een hardnekkig optimistische criticus berichtte: 'Het door den heer Alewijn ontworpen plan, en het onder toezigt des heeren Tetar van Elven volbrachte gebouw, komt ons allezins doelmatig voor. Al de zalen bekomen een schoon licht, en wij kunnen dit akademiegebouw als een wezenlijke nuttige verfraaiing voor de hoofdstad aanmerken. Wij uitten den wensch dat op deze akademie, onder leiding van de aan derzelve hoofd staande bekwame Professoren, de aan hunne zorgen toevertrouwde kweekelingen zich zoodanig bekwamen, dat wij bij elke tentoonstelling eenen vooruitgang in hunne studiën mogen bespeuren, opdat éénmaal de Nederlandsche schilderkunst weder die hoogte bereike, en dien buitenlandschen roem erlange, welke onze voorvaderen, door hunnen onschatbare voortbrengselen van talent en genie, hebben verworven.' ('Amsterdamsche Tentoonstelling', *Kunstchronijk* 1 (1840-41), 25).

<sup>25</sup> Archief KAvBK, 6 notulen, 3-5-1837, 5-7-1837 en 2-8-1837: naar aanleiding van de aangevraagde hogere begroting vroegen ook de Staatsraad Gouverneur en de Minister van Binnenlandse Zaken om eventuele aanpassing van het reglement, hoewel deze vraag bij hen vooral lijkt te dienen om de kosten te beperken.

<sup>26</sup> Archief KAvBK, 31 bijlagen notulen 1838, nr 37+: voorstel van Royer en Pieneman aan Raad van Bestuur, 5-9-1838. Zie ook de uitgebreide lijst die Tetar van Elven opstelde op 5-8-1835, ook hier is veel minder van terechtgekomen. Archief KAvBK, 175 stukken over de verbouwing 1836-1840, lett. A.

<sup>27</sup> Archief KAvBK, 6 notulen, 5-9-1838: de vraag komt van de leden Vrolik en Moyet.

<sup>28</sup> Royer werd voorgedragen in het najaar van 1834, maar de benoeming volgde pas ruim een jaar later, vanwege zijn financiële eisen en het feit dat hij een eigen huis met een atelier wilde. Deze situatie is te vergelijken met die van Pieneman in 1818; blijkbaar was de behuizing bij de academie zelf echt onvoldoende. Archief KAvBK, 27 bijlage notulen 1834, nr 47: z.d., voordracht Royer en idem, 28 bijlagen notulen 1835, nr 33: z.d., benoeming). Zie ook E. Langendijk en G. van den Hout red., *Louis Royer 1793-1868. Een Vlaams Beeldhouwer in Amsterdam*, Amsterdam 1994, 23.

Daarmee was - op Pieneman na - de hele directeursstaf vernieuwd: Daiwaille was in 1830 opgevolgd door Royers vriend Jan Adam Kruseman, Suys in 1835 door de architect Martinus Gerardus Tetar van Elven en Marcus al in 1828 door de graveur André Benôit Barreau Taurel. Alle vier hadden zij hun wortels door leertijd dan wel ervaring in België en Frankrijk.

Royer (1793-1868) kwam uit Mechelen, was in de Zuidelijke Nederlanden en in Parijs opgeleid en had na het winnen van de eerste Amsterdamse Groote Prijs gereisd en - gewerkt in Italië.<sup>29</sup> Van Kruseman (1804-1862) weten we al waarom hij in 1824 besloot zijn opleiding bij Navez in Brussel te voltooien. De historieschilder Navez, een voormalig leerling van David, werkte in classicistische stijl.<sup>30</sup> In 1824-25 studeerde Kruseman zelf ook op Davids atelier. Vóór zijn studie bij Navez had Kruseman bij zijn neef Cornelis Kruseman (1797-1857) gewerkt, na Pieneman de grootste historieschilder van negentiende-eeuws Nederland.<sup>31</sup> Tetar van Elven (1803-1882) was gevormd in Antwerpen, waar hij aan de academie les had gehad van de classicistische architect Pierre Bourla en van Matthijs van Bree. Hij had in de zuidelijke provincies gewerkt, totdat hij zich als noorderling gedwongen voelde in 1832 naar Nederland terug te keren. Daar was hij twee jaar directeur bouwkunst aan de stadsacademie van Harderwijk, waarop zijn benoeming aan de Koninklijke Akademie volgde. Als vader van vijftien kinderen kon Tetar de directeurspost zeker gebruiken.<sup>32</sup> Taurel (1794-1859) tenslotte was een Fransman, die onder Pierre Narcisse Guérin had gestudeerd aan de Ecole des Beaux Arts te Parijs en de Prix de Rome had behaald in 1818. Hij werd op instigatie van De VosWz. door Willem I in 1828 naar Amsterdam gehaald om de tanende Nederlandse graveerkunst nieuw leven in te blazen.<sup>33</sup>

Zo is er in de eerste decennia van de academie op het personele vlak een verschuiving waarneembaar van Hollandse school naar de 'Franse voet', waar Burgemeester Elias

---

<sup>29</sup> Langendijk 1991, 120-131; Langendijk en Van den Hout 1994, 10-17 en P.E.M. Langendijk, 'Twee Neoclassicistische Gebeeldhouwde Kunstenaarsportretten', *Jaarboek Haags Gemeentemuseum* 3 (1993), 65-77.

<sup>30</sup> *1770-1830 Om en rond en Neo-classicisme in België*, Brussel (Gemeentemuseum van Elsene) 1985-86, 230-232.

<sup>31</sup> Marius 1903, 25-26. Kruseman werd op de academie aangenomen vanwege zijn bekwaamheid, gebleken op de Tentoonstellingen van Levende Meesters, zijn manier van lesgeven (op zijn leerlingenatelier), zijn nauwkeurigheid in het tekenen, zijn leeftijd en het feit dat hij in Amsterdam woonde. Archief KAvBK, 23 bijlagen notulen 1830, nr 53: Commissie van Toevoorzigt aan Raad van Bestuur nov. 1830: aanbeveling Kruseman.

<sup>32</sup> Immerzeel 1974 (1842-43, 135, Kramm 1857-64, 1618 en Krabbe 1998, 74-76. In 1848 publiceerde Tetar van Elven een op het Neoclassicisme geïnspireerd leerboek voor architecten: *De regelen der vijf bouwworden*.

<sup>33</sup> Kramm 1857-64, 1602. Zie ook E. Bénézit, *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Parijs 1924, deel 3, 866.

in 1817 zo beducht voor was. Afgezien van deze *French connection* waren deze mannen allen academisch-classicistisch geschoold, anders dan de eerste lichte directeuren, van wie alleen Suys en Gabriël als *élèves-pensionnaires* tijdens hun verblijf in Parijs direct met de academisch-classicistische werkwijze in aanraking waren gekomen (afb. 14).

De voor de schilderkunst belangrijke directeuren waren Pieneman, Kruseman en later, vanaf 1853, Royer. Royer was door zijn faam en door zijn vriendschap met Kruseman echter al vanaf het begin een man om rekening mee te houden. Hij was toentertijd de voornaamste beeldhouwer in Nederland en werd tegelijkertijd met zijn aanstelling aan de academie benoemd tot 'Beeldhouwer des Konings'.<sup>34</sup> Zwaar begon hij zijn lessen met een inaugurale rede, waarin hij zijn kunsttheoretische noties uiteenzette. Zo'n rede past geheel in de traditie van de genootschappelijke academies, zoals de Stadstekenakademie, zij het dat daar de dilettanten en niet de kunstenaars gewoon waren het woord te nemen.

Royer behandelt in zijn oratie een aantal kernbegrippen zoals imitatie van de natuur, schoonheid en eenvoud, waarbij hij de uitbeelding van de menselijke figuur steeds als uitgangspunt neemt. Dat is gelet op zijn vak de beeldhouwkunst natuurlijk niet zo opmerkelijk. Hij begint echter met een algemene uitspraak over de verleiding waaraan een jonge kunstenaar is blootgesteld, - in het geval van de schilder overdreven kleurgebruik en een virtuose verfbehandeling - en die hem belet het uiteindelijke doel van de kunst te bereiken, namelijk de perfecte uitbeelding van het menselijk lichaam. Natuurlijke aanleg is daarom niet genoeg, studie is onontbeerlijk. 'Men kan weliswaar met groote aanleg in het landschapschilderen het ver brengen, doch M[ijne] H[eeren], dit is eene uitzondering, geheel anders is het met de eigenlijke studie van het menschelijk lichaam, hier ontmoet men meerdere moeyelijkheden, dit vereischt behalve de dispositie, meerder en geheel andere studie.'

Stelregel is de navolging van de natuur als enig mogelijk uitgangspunt van de kunst. De antieke beelden vormen daarbij steeds een referentiepunt, zij staan 'tusschen de doode natuur en het levend model'. Studie van de natuur en de antieke kunst samen leidt tot ware schoonheid. 'Bedrogen door een vurig genie zullen sommige kunstenaars U zeggen het schoone is eene abstractie, boots geen menschen na, maar maak den mensch. Het zoude echter eene grove dwaling zijn, buiten de natuur om naar de Schoonheid der menschelijke vormen te zoeken, want vormen buiten de natuur gekozen zijn geen menschelijke vormen meer.' Dit abstracte ideaal noemt Royer het 'beau idéal'.

Eenvoud wordt vrijwel uitsluitend op de beeldhouwkunst toegepast, maar kan tevens gelden voor de schilderkunst: 'Met de eenvoudigheid moet gij de fijnheid en edelheid der deelen zoo als die in de ontleedkunde geleerd worden verbinden, wilt echter de

---

<sup>34</sup> Langendijk 1994, 22-23.

anatomie in uwe beelden niet te zeer overdrijven.<sup>35</sup> In zijn nadruk op eenvoudigheid en edelheid toont Royer zich een volgeling van Winckelmann, die in zijn publicaties het voorbeeld van de Griekse beeldhouwkunst had gepropageerd.<sup>36</sup> In zijn adviezen over decorum en de keuze van onderwerpen (christendom en evangelie naast de Griekse mythologie) volgt Royer eveneens het classicistische kunstbegrip. Maar in zijn visie vormen niet de klassieke beelden, maar is de natuur het eerste voorbeeld.<sup>37</sup>

De nadruk op de studie van de menselijke figuur, de combinatie van studie naar de natuur en de antieken en de afkeer van overdrijving in stijl en decorum zijn criteria die Pieneman eveneens hanteerde bij zijn beoordelingen van de Groote Prijs-inzendingen in 1825 en in zijn 'credo' van 1821. Het academische van deze opvattingen is vooral terug te vinden in de leerstelling, de nadruk op tekenen en studie van de menselijke figuur, en het streven naar een natuurgetrouwe, maar tegelijkertijd verheven weergave van historische scènes of figuren.

De passages over het *beau idéal* zijn te vergelijken met discussies kort tevoren in Frankrijk. In een polemieek tussen de 'idealist' Quatremère de Quincy en de 'naturalist' Toussaint Bernard Emeric-David in 1805-1807 kwamen de twee verschillende uitgangspunten voor de classicistische kunstenaar aan de orde: de natuurlijke of de abstracte schoonheid. De naturalisten streefden zowel naar waarheid als naar schoonheid, waarbij zij waarheid gelijkstelden aan natuurgetrouwheid. 'Malgré les modes et les systèmes, une figure plaira dans tous les temps, lors même que les formes n'en auront pas été habilement choisies, quand elle sera vraie, quand elle nous offrira une imitation simple, mais parfaite de la nature,' aldus Emeric-David. De idealisten, Quatremère voorop, gingen uit van een innerlijk schoonheidsideaal, waarbij de imitatie van de natuur slechts een instrument was. 'Le mot *idéal*, joint au mot *beau* exprime cette beauté [...] dont aucun modèle ne peut être le type, dont aucun individu ne peut fournir l'image complète, et à laquelle l'artiste n'arrive que par la puissance d'idées.' De ideale schoonheid werd zo een abstracte, universele schoonheid, een hiëroglief of metafoor.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Archief Thijm, correspondentie Royer, 5486: Voorafpraak van Royer, 1836.

<sup>36</sup> Royer bezat Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der Griechische Werke in der Malhrey und Bildhauerkunst* uit 1755. Archief Thijm, *Catalogue de la collection de Louis Royer*.

<sup>37</sup> Royer herhaalt zijn lezing een jaar later in de Vierde Klasse, waarbij hij de nadruk nog sterker legt op navolging van de natuur in plaats van het abstracte *beau idéal*. Archief KNI, 144 notulen, 18-12-1837. Het is goed mogelijk dat de notulist (J. de VosWz.) in zijn transcriptie van de lezing voor de Vierde Klasse, die in essentie toch dezelfde is als die voor de Koninklijke Akademie, de nadruk op andere plaatsen heeft gelegd.

<sup>38</sup> M. Iknayan, *The Concave Mirror. From Imitation to Expression in French esthetic theory 1800-1830*, Saratoga 1983, 13-27. De kwestie van het *beau idéal* is ook het onderwerp van een lezing van de Antwerpse landschapschilder B. Ommeganck, in 1824 voorgelezen in de Vierde Klasse. Zijn standpunt is vergelijkbaar met dat van de naturalisten. Bergvelt plaatst hem direct tegenover Van Bree, aan de hand van diens lezing van 1821. Archief KNI, 133 verhandelingen II: nr 14, (3-3-1824) en Bergvelt 1998, 130 en noot 249.

Royer wijst het abstracte schoonheidsideaal van de idealisten dus af, de natuur blijft bij hem het uitgangspunt. Dat kon hij als Vlaamse Hollander ook moeilijk anders: de waardering voor de realistische Hollandse en Vlaamse school was de toetssteen voor stellingname in dit debat.<sup>39</sup> Royers keuze correspondeert bovendien met de afkeer hier te lande van de school van David, die werd verweten de navolging van de klassieken tot in het extreme, het niet-natuurgetrouwe, te hebben doorgedreven. Daarnaast spreekt er een zeker verzet tegen de romantische schilderkunst uit deze stukken, in het bijzonder in de afwijzing van fel kleurgebruik en overdreven uitdrukking van zeden en hartstochten.<sup>40</sup>

Deze visie is zo'n tien jaar later opnieuw te horen bij de tweede directeur Jan Kruseman, wanneer hij de Salon van Brussel uit 1845 bespreekt in de Vierde Klasse (afb. 13). Kruseman was zeer succesvol als portretschilder en tot zijn spijt wat minder als historieschilder.<sup>41</sup> In zijn portretten laat hij zich kennen als een volgeling van David en Ingres, en van de succesvolle Engelse *high society*-portrettist Thomas Lawrence.<sup>42</sup>

De distantie van Royer tot de landschapschilderkunst, een kunst die genoeg heeft aan talent alléén, en die daarom niet de status van verheven kunst kan bereiken, krijgt bij Kruseman de vorm van kritiek op de hele Hollandse school: 'Een zeer natuurlijke voorstelling met een schoon effect, uitmuntend koloriet en meesterlijke penceelsbehandeling zijn bewonderenswaardige gaven in de kunst. Zij waren en zijn zelfs nog de kenmerken van de Hollandsche School. Maar zoekt men edele schoone gedachten, vaak zoekt men die te vergeefs bij zoo vele gevierde groote mannen uit den bloeitijd der Hollandsche Schilderschool; die mannen hebben wel gedacht en hunne werken bezielde; maar aan welke voorwerpen hebben zij dikwijls hunne gaven besteld? aan niet-beduidende onderwerpen, ja zelfs aan zoo-danige, waarbij de gemeenste trekken uit het dagelijksche

---

<sup>39</sup> Iknayan 1983, 17.

<sup>40</sup> Zie voor een uitgebreidere weergave van de oratie Langendijk 1994, 34-38.

<sup>41</sup> 'Daar men oordeelde dat ik gelukkig in het treffen der gelijkenis was, voldeed ik ondanks mijne groote zucht tot het Historiële vak, aan de veelvuldige aanzoeken tot het vervaardigen van Portretten.' Archief RM, 140/183-184 brief nr 4 van J.A. Kruseman aan onbekende adressant, mogelijk J. Immerzeel, 29-10-1842. Vergelijk met Immerzeel 1842-43, 140-141.

<sup>42</sup> Marius 1903, 25-28. Zie ook *Op zoek naar de Gouden Eeuw* 1986, 125-126. Kruseman trad pas laat met redevoeringen in de openbaarheid en vermoedelijk alleen wanneer hij daartoe werd geprest. Toen hij als net benoemde voorzitter van de Vierde Klasse een rede moest houden, opende hij als de traditionele bescheiden, weinig welbespraakte kunstenaar: 'De beoefenaars der Beeldende Kunsten onthouden over het algemeen aan anderen de mededeeling hunner kunstontwikkeling, hunner praktische ondervinding, hunner denkbeelden over kunst en kunstbeoefening, en begaan daardoor aan de kunst en derzelve waardering eene onregtvaardigheid, welke zij slechts kunnen goedmaken door datgene, wat zij als kunstenaars voortreffelijks voortbrengen.' Archief Trippenhuys: J. Kruseman, 'Welke zijn in onze tijd de behoeften voor de beoeffening der beeldende kunsten in ons vaderland? Redevoering tijdens de 16<sup>de</sup> openbare vergadering der Vierde Klasse 1846', *Instituut of Verslagen en Mededelingen uitgegeven door de Vier Klassen van het Koninklijk Nederlands Instituut*, Amsterdam 1846, 122.

leven worden voorgesteld, en zelfs aan zulke welke afbeelding de kieschheid wraakt. Zal de kunst aan hare bestemming beantwoorden, dan moet zij trachten, de ziel door edele voorstellingen aan te doen, voorbeelden tot navolging, lessen van wijsheid te geven, waarschuwingen tegen het kwaad, opwekking van het fijn gevoel, bewondering van Gods schepping te doen ontstaan.<sup>43</sup> Kruseman klinkt hier als een ware classicist, een late volgeling van De Lairese, met zijn herhaling van diens kritiek op de onderwerpkeuze van de Hollanders, de 'kroegen en de kakstoelen'. Tekening en een verheven weergave van de menselijke figuur scoren bij hem beduidend hoger dan een gevoel voor coloriet en imitaties van het dagelijks leven.

Krusemans voorkeur voor het classicisme leidt tot kritiek op werken in de romantische stijl, voor hem gelijk aan 'het overdrevene'.<sup>44</sup> Deze afkeer deelt hij met Pieneman en Royer. Zij hebben het niet zozeer over de Romantiek als stroming, maar een enkele maal gebruiken zij het woord 'romantisch' in dezelfde zin als Kruseman.<sup>45</sup> Soms valt de term bijvoorbeeld wanneer Kruseman zijn afkeuring uitsprekt over schilderijen waarop 'grove mensen in lompen gehuld, zogenaamd schilderachtig' staan.<sup>46</sup> Pantus heeft laten zien dat de term 'schilderachtig' toentertijd gebruikt werd als kenmerk van de Hollandse school én als kenmerk van de Romantiek, zonder duidelijk onderscheid tussen de twee betekenissen. De directeuren van de Koninklijke Akademie kunnen beide betekenissen tegelijk hebben bedoeld: in elk geval is het een negatieve kwalificatie.<sup>47</sup>

De criteria waarmee Pieneman en Kruseman de tekeningen van hun kwekelingen beoordelen, laten zien hoe zij hun kunstopvatting toepasten in het dagelijkse onderwijs op de academie. Bij een tekening naar model of naar een groep letten zij op een levendige en 'bezielde' stand, een goede weergave van de werking van spieren en gewrichten, goede

---

<sup>43</sup> Archief KNI, 145 notulen, 27-10-1845.

<sup>44</sup> Idem. Hierin wijkt Kruseman af van De Lairese, die met 'schilderachtig' het bekoorlijke in de natuur bedoelt. Koolhaas-Grosfeld 1997-98, 53-54.

<sup>45</sup> Zie over de term romantisch in de Nederlandse letterkunde in deze periode, W. van den Berg, *De ontwikkeling van de term 'romantisch' en zijn varianten in Nederland tot 1840*, Assen 1973 (diss. RUU). Over het twijfelachtige bestaan van romantische schilderkunst in Nederland, zie L. van Tilborgh, 'Dutch Romanticism: a provincial affair', *Simiolus* 14 (1984), 179-188.

<sup>46</sup> Archief Trippenhuis: J.A. Kruseman, 'Welke zijn in onze tijd de behoeften voor de beoeffening der beeldende kunsten in ons vaderland? Redevoering voor de 16de openbare vergadering van de Vierde Klasse 14-4-1846', in *Het Instituut of Verslagen en Mededelingen uitgegeven door de Vier Klassen van het Koninklijk Nederlands Instituut*, Amsterdam 1846, 130.

<sup>47</sup> W.J. Pantus, "'In schilderachtige schakeering". Over de ontwikkeling van de termen "schilderachtig" en "pittoresk" in de Nederlandstalige kunstliteratuur sinds de romantiek' en "'Schilderachtig" en "pittoresk". Toegelichte lijst van vindplaatsen', in C. van Eck e.a. red., *Het Schilderachtige. Studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur 1650-1900*, Amsterdam 1994, 54-74.

proporties, een levendige verbeelding van de uitdrukking, 'met warmte behandeld en ingevoeld'. De tekening moest één geheel zijn, een resultaat dat de kwekeling kon bereiken door aandacht voor bovenstaande punten en een 'breede en vlakke behandeling', meer grote lijnen dan verregaande detaillering. Een tekening naar de Laocoön moest karakter en expressie hebben, de juiste proporties, de goede vormen, helderheid van toon en een goede toepassing van 'licht en bruin' (*clair-obscur*). Een tekening naar Taunus moest een getrouwe navolging van het beeld zijn, met juistheid van tekening en met zorg voltooid.<sup>48</sup> Dit soort criteria als helderheid, duidelijkheid van omtrek, nadruk op het geheel in plaats van veel details en de ideale uitdrukking van de menselijke figuur zijn zeer academisch.

In hun manier van schilderen hanteerden Kruseman en Pieneman eveneens de traditionele academische manier door vele op het palet gemengde halftonen naadloos in elkaar overlopend op het doek te zetten, het zogenaamde doezelen, om een zo glad mogelijk resultaat te krijgen. David van der Kellen, een van Krusemans leerlingen, die omstreeks 1840 op diens atelier werkte, beschreef deze schilderspraktijk: 'Als leerzame volgens de toen heerschende methode vermorsten wij elke morgen een half uur met het mengen van vleeschtinten, vóór het model zou komen. De tinten werden in vier of vijf gelederen op het palet gezet. De eerste rij bestond uit wit, met bijvoeging van gele oker, eerst zeer weinig en verder al meer en meer; bij de tweede rij werd een weinig vermiljoen toegevoegd; een deel van het eerste gelid kreeg een toevoeging van wijngaardzwart en vormde het derde gelid, terwijl diezelfde toevoeging aan een deel van het tweede de vierde rij innam. Zoo ging men voort en wachtte zoo gewapend het model af. Wij zorgden, volgens het recept, om voor elke tint een afzonderlijk penceel te gebruiken. Op die wijze naar één model geschilderd geleken alle studies op elkaar.'<sup>49</sup>

Pieneman, Royer en Kruseman dachten dus in grote lijnen hetzelfde over het doel van de kunst en de positie van de Hollandse school. Zij erkenden haar traditionele kwaliteiten, maar vonden die niet hoog genoeg om daarmee de Koninklijke Akademie te afficheren. Hun ervaringen in het buitenland, hun academische kunstopvatting en de

---

<sup>48</sup> Archief KAvBK 30 bijlagen notulen 1837, nr 25: Beoordeling van de geldelijke wedstrijd in de klasse van het naakt levend model, benevens die van het pleister, door Pieneman en Kruseman, 3-5-1837. Deze academische opvatting werd overigens vanaf een vroeg stadium ook door de bouwkunstdirecteuren gehuldigd. Het handboek van de neoclassicistische architect Durand werd als methode gehanteerd. Reynaerts 1985, 256-260. De vervanger ad interim van Suys, Gijsbert van der Jagt, keurde in 1826 het schilderachtig wassen en inkleuren van architectuurtekeningen van kwekelingen af als 'dikwijls noodeloos en schadelijk' en gaf de voorkeur aan heldere en duidelijke tekening, met de nadruk op vorm en lijn. Zie Pantus 1994, 57 en 68 en Krabbe 1998, 70-71.

<sup>49</sup> Als geciteerd in J. Veth, 'De jeugd van Israëls', *Portretstudies en Silhouetten*, Amsterdam [1908], 94-95. Over Pienemans techniek zie L. Bouvy en L. Groen, *Allegorie op de dood van Willem V. Jan Willem Pieneman (1779-1853)*. *Onderzoeksverslag materiaal en techniek*, Ongepubliceerde werkgroepsrapport Universiteit van Amsterdam 1995, 8-10. Voor een beschrijving van de academische manier van schilderen zie Boime 1971, 36-41.

resultaten van het Amsterdamse academische onderwijs tot dan toe gaven in hun ogen aanleiding tot noodzakelijke verandering.

### 3. Het voorstel van de directeuren

De 'legio onbeduidende kunstenaars', die de academie in de eerste decennia van haar bestaan hadden bezocht, vormden de voornaamste drijfveer voor de directeuren om drastische wijzigingen voor te stellen. Zij zagen drie oorzaken voor de slechte resultaten: ten eerste het gebrek aan financiële ondersteuning voor de hoofdvakken en een te groot aantal kwekelingen dat zonder geldelijke steun deze vakken niet kon (blijven) volgen, met ander woorden de te beperkte mogelijkheden van de Grootte Prijs en het gebrek aan (overheids)opdrachten; ten tweede het gebrek aan studie door de kwekelingen, die bovendien de academie te vroeg verlieten; ten derde de inrichting van de academie zelf.<sup>50</sup> De eerste twee redenen zijn eerder gehoorde klachten, de derde echter is in zijn uitgesprokenheid nieuw.

Het eerste zeer belangrijke punt van wijziging dat zij voorstelden, is de scheiding tussen primair en academisch onderwijs. Dat is natuurlijk geen nieuw gegeven. Vanaf het begin waren de twee onderwijsniveaus teveel vermengd; al in 1823 had Jeronimo de Vries geklaagd over de ondoelmatigheid van het onderwijs, juist vanwege het onduidelijke niveauverschil.<sup>51</sup> Ondanks het Koninklijk Besluit van 1829, waarin de tekenscholen een duidelijker reglement kregen, bleef het onderscheid vaag.<sup>52</sup> De directeuren dachten beter onderscheid te kunnen bewerkstelligen door het heffen van leergeld voor de kwekelingen. Hun argumentatie lijkt in eerste instantie wat eigenaardig: een jonge kunstenaar van goede huize hoefde zijn studie niet om financiële redenen af te breken. Contributie moest als een sociaal selectie criterium gelden. Het woord talent valt in dit verband helemaal niet. 'Hoe grooter of in het ooglopende de afscheiding van kunstenaars en ambachtslieden is, hoe voordeeliger. Er moet noodzakelijk eene gunstiger gedachten omtrent onze Akademie bij het Publiek opgewekt worden. Fatsoenlijke ouders moeten het hunne kinderen niet

---

<sup>50</sup> Archief KAvBK, 32 bijlagen notulen 1839: Verslag van de gezamenlijke directeuren der Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam; nopens eene eventueele wijziging van het onderwijs, in het algemeen aan gemelde Akademie gegeven wordende, 2-1-1839.

<sup>51</sup> Archief KAvBK, 16 bijlagen notulen 1823, lett. DDD: brief van Cie. Onderwijs, get. J. de Vries aan Raad van Bestuur, 9-10-1823.

<sup>52</sup> Zie Hoofdstuk II en Martis 1990, 57: het onderwijs op de tekenscholen en tekenacademies (een duidelijk onderscheid was er niet) werd meer ingericht voor de 'nuttige kunsten' in plaats van de schone kunsten zoals voorheen, door de invoering van vakken als lijntekenen, meetkunde, beschrijvende meetkunde, perspectief, de bouwwoorden en ornamenten. Maar een goede oplossing en onderscheid was het niet: Martis noemt het een 'goedkope oplossing; teveel een aanpassing van de reeds bestaande regeling, die van oorsprong een beeldende-kunstregeling was.'



behoeven af te raden naar de Akademie te gaan. Mogt het eenmaal, ook in ons Vaderland, even als elders, eene Eer zijn kunstenaar genoemd te worden. De kunst wordt helaas bij onze natie niet zelden als ambacht aangemerkt, en daardoor de kunstenaars tot eerste klasse van ambachtslieden verlaagt.' Dit argument heeft dus met emancipatie van de kunstenaarsstand te maken en de gewenste hogere maatschappelijke status.<sup>53</sup>

Deze emancipatoire bedoelingen werden ondersteund door een uitgebreid prijzenstelsel, waarin de kwekelingen zich onderling en van de leerlingen konden onderscheiden. De directeuren stelden onder meer een driemaandelijks concours voor, waarbij de drie beste kwekelingen een rang hoger en de twee slechtste een rang lager werden geplaatst. De beste kwekeling kreeg de functie van assistent van de directeur of onderwijzer; net als een 'massier' in een Parijs leerlingen-atelier had hij eerste plaatskeuze bij het werken naar model, hield hij de presentielijsten bij en zorgde hij voor orde in het lokaal.<sup>54</sup> Behalve door deze tussentijdse wedstrijden werd de wedijver gestimuleerd door het tentoonstellen van de jaarlijkse overgangswerken op de Tentoonstellingen van Levende Meesters. Nog een ander voorstel om de status van het kunstenaarsvak en van de Koninklijke Akademie te verhogen was het uitgeven van certificaten aan toekomstige tekenmeesters door de Raad van Bestuur: niet op basis van gebleken talent, zoals gebruikelijk was, maar na een streng examen.

Het moge duidelijk zijn dat de emancipatie van de kunstenaar tevens de emancipatie van de Koninklijke Akademie inhield. Het onderliggende punt van kritiek van de directeuren was het gebrek aan profilering van de academie, veroorzaakt door zowel de tegenvallende resultaten bij de afgestudeerden, als door het gebrek aan aanzien van de instelling zelf. Het afstoten van de directe band met de tekenschool was dan een eerste vereiste, verhogen van de normen van de opleiding zelf een tweede. 'Het is inderdaad wenschelijk dat onze Inrigting zich meer door kwaliteit dan door kwantiteit tracht te onderscheiden.'<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Typerend voor de ongescheiden situatie is dat in de leerlingenboeken alle ingeschrevenen door elkaar staan. De directeuren pleiten dan ook voor een afzonderlijke lijst van kwekelingen. Dit gebeurt meteen vanaf 1839, zie Archief KAvBK, 113: inschrijvingsboek van de kwekelingen 1839-1869. Zie bijlage 5.

<sup>54</sup> Zie voor de gang van zaken op een Parijs atelier in de negentiende eeuw, J. Lethève, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Parijs 1968, Chap. I: Maîtres et apprentis.

<sup>55</sup> Een interessante parallel in deze manier van denken is te vinden in een verhandeling van de Amsterdamse assuradeur en oprichter van de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst D.D. Büchler (1787-1871), tevens van 1841 tot 1856 lid en voorzitter van de Raad van Bestuur van de Koninklijke Akademie. In *Over de bouwkunst van ons vaderland* (1845) pleitte Büchler onder meer voor een verwetenschappelijking van de architectenopleiding. Het doel was op die manier het beroep van architect te emanciperen en los te maken van van het ambachtelijke vak en de beoefening van de schoonheid in de bouwkunst te onderscheiden van de praktijk. Zie Van der Woud 1997, 31-33, die concludeert: 'de bevordering van de bouwkunst zou aldus gedurende de hele negentiende eeuw innig verbonden blijven met de bescherming van de professionele positie van de architect'.

Goed gedrag was een steeds terugkerende eis aan de jonge kwekelingen, net zoals later bij de ballotage van Arti. Pieneman hamerde er op wanneer hij sprak over het kunstenaarschap 'welker beoefening in den waren zin des woords niet zonder een rein zedelijk gevoel en dus niet zonder het zogenaamde *goed gedrag* denkbaar is.'<sup>56</sup> Kwajongsgedrag werd aan de academie niet getolereerd. Groot was de schande toen kwekeling Cornelis Zemel ergens een uithangbord verwijderde en de politie aan de deur van de Koninklijke Akademie stond, of toen de conciërge en zijn vrouw een dienstmeid hadden verleid tot werken in het Rotterdamse bordeel Asia.<sup>57</sup> Het ging de directeuren echter niet alleen om goed gedrag bij hun pogingen om kwekelingen uit een hogere maatschappelijke stand te krijgen. De afstand tot de tekenschool, waarop voornamelijk jongens uit de ambachtsstand zaten, moest zo groot mogelijk zijn. Uit de eerste inschrijving in 1821 blijkt dat de meeste kwekelingen uit de middenklasse kwamen.<sup>58</sup> Het eeuwigdurende gevecht van de academici tegen het broodschilderen werd er door die sociale achtergrond niet makkelijker op.

Uit de behoefte van de directeuren aan een sociaal en kwalitatief hogere opleiding vloeide automatisch extra aandacht voor de theoretische lessen voort. Zij pleitten voor wiskunde (vooral bedoeld voor kwekelingen in de bouwkunst), geschiedenis en anatomie. In navolging van de lessen anatomie die professor Willem Vrolik van het Athenaeum Illustre gaf, wilde men een professor voor het vak geschiedenis.<sup>59</sup> Deze hoogleraren voegden, behalve kennis, status toe aan de academie door hun verbintenis met het Athenaeum.<sup>60</sup>

Naar aanleiding van het voorstel werd, naar goed Hollands gebruik, een commissie

---

<sup>56</sup> Archief KAvBK 23 bijlagen notulen 1830, nr 29: Pieneman over het toekennen van een getuigschrift aan C.B. Buijs. De eis tot goed gedrag is academiestudenten altijd voorgehouden, in verband met de hogere, vaak adellijke status van vele kunstacademies. Zie R. en M. Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York/Londen 1963, 233.

<sup>57</sup> Archief KAvBK, 30 bijlagen notulen 1837, nr 18: proces verbaal van de politie tegen C. Zemel; idem, 26 bijlagen notulen 1833, z.nr: proces verbaal van de politie tegen conciërge Heyman en echtgenote.

<sup>58</sup> Archief KAvBK, 14 bijlagen notulen 1821, lett. ii: opgave van aantallen leerlingen en kwekelingen, dec 1821.

<sup>59</sup> Willem Vrolik of Vrolijk (1801-1863) was professor in de geneeskunde aan het Athenaeum Illustre (1831-1861), stadsgeneesheer van Amsterdam (1826) en lid van de Tweede Klasse van het KNI sinds 1835. Hij publiceerde veel anatomisch onderzoek. Van der Aa 1878.

<sup>60</sup> Interessant is de vergelijking die hier een aantal malen met de Koninklijke Akademie van Antwerpen wordt gemaakt. Dit gebeurt naar aanleiding van het vak wiskunde (algebra en meetkunde) en bij het vak geschiedenis, waar bij wordt verwezen naar Antwerpen, waar men een aparte professor geschiedenis heeft. Omdat er in beide gevallen naar 'vroeger bij de Academie van Antwerpen' wordt verwezen, is het waarschijnlijk dat deze opmerkingen uit de herinnering van de directeuren zelf komen, van met name Tetar van Elven.

ingesteld onder voorzitterschap van professor Vrolik, die eind 1839 advies uitbracht.<sup>61</sup> Deze commissie was het in grote lijnen met de directeuren eens, vooral omdat men de noodzaak van een betere scheiding tussen de twee typen onderwijs inzag. Met de meer gedifferentieerde rangorde en beloningen van de kwekelingen werd eveneens ingestemd. Het voorstel van contributie voor de kwekelingen werd nader uitgewerkt: de commissie stelde een jaarlijks oplopend bedrag voor naarmate de kwekeling vorderde. Het geld kon gestort worden in een aanmoedigingsfonds voor jonge, arme kunstenaars onder voorwaarde dat zij in de historieschilderkunst verder gingen. Dit fonds kon worden aangevuld met eventuele contributie van de leden van de academie. Dat de contributie zo tegelijkertijd werkte als een selectie criterium, vond de commissie een voordeel; een kunstenaar moest zich meteen bewust zijn van de offers die de kunst van hem vroeg. In de bespreking van dit rapport in de raadsvergadering werd de voorgestelde leden-contributie afgestemd. De contributie door de leerlingen en kwekelingen, ook wel entree- of diplomageld genoemd, werd wel door een meerderheid aangenomen.<sup>62</sup>

Apostool, een van de felste tegenstanders van het nieuwe voorstel, verzette zich tegen onder meer de contributieveffing. Hij was van oordeel dat de invoering ervan talentvolle, armere kunstenaars ten onrechte tegenhield en dat er zo ruimte ontstond voor weliswaar bemiddelde, maar minder getalenteerde kwekelingen. De academie ging daarmee een richting op die hij allerminst kon waarderen.<sup>63</sup> Apostool gaf met deze kritiek een voorzet voor een veel belangrijkere discussie: het doel van de Hollandse schilderschool.

#### 4. Genre en landschap

Apostools grootste woede gold het meest provocerende voorstel van de directeuren: het opheffen van de moderne historie- en de landschapklasse. In hun voorstel signaleerden de directeuren dat er voor afgestudeerde schilders eigenlijk geen andere markt was dan genre. 'Dit vak is zeker door de heerschende zucht voor hetzelfde in ons land zeer belangrijk geworden; en het is niet te ontkennen dat onze school daarin byzonder heeft uitgemunt. Ook het Reglement heeft de Moderne Historie als 2de Klasse aan onze Akademie bepaald. Tot heden hebben daarin eigenlijk geene werkzaamheden plaats gehad [door] Gebrek aan de noodige middelen, lokaliteit en de moeilijkheid om *buiten verzuim* der studie naar het *naakt* en naar de *Antique*, geschikte leerlingen te vinden.' Daarbij kwam gebrek aan geld om een lokaal voor historie- en genreschilderkunst fatsoenlijk in te richten met ver-

---

<sup>61</sup> Archief KAvBK, 6 notulen, 2-1-1839. Leden waren De Vos Wz., De Vries, Moyet, Mendes de Leon en Vrolik.

<sup>62</sup> Archief KAvBK, 7 notulen, 6-11-1839 en 25-11-1839.

<sup>63</sup> Archief KAvBK, 33 bijlagen notulen 1840, z.nr en idem 72, nr 28.

schillende modellen, kostuums, boeken, prenten en meubels. Bovendien was het ondoenlijk om aan jonge kunstenaars dit vak te onderwijzen, wanneer niet eerst de basis van het vak, tekenen naar het leven en de antieken, was aangeleerd.

Maar, dit stelden de directeuren nadrukkelijk, vóór alles moest de historieschilderkunst, 'het hoge doel der schilderkunst', gesteund worden. 'Het is te betreuren dat onze natie zoo verre bij anderen in dit punt ten achteren staat. Zou het dan in ons land geheel en al aan dispositie voor het hooger kunstvak haperen? Onmogelijk! Integendeel, wanneer een geschikt jong mensch bij den aanvang zijner studie reeds belangstelling, ondersteuning en aanmoediging ontving, indien hij de overtuiging hadde dat deze aanmoediging niet zou ophouden, wanneer de teekenen voor het Penseel, den Beitel, Graveerstift of Passer verwisseld wierdt, ongetwijfeld zou deze studie met ijver opgevat, vervolgd worden, en de beste resultaten opleveren.' De publieke opinie bepaalde helaas teveel de keuze van de schilder. Bovendien moesten jonge kunstenaars de academie vaak te vroeg verlaten om in hun onderhoud, en soms in dat van hun familie te voorzien. Dat had als consequentie dat ze vaak aan de hogere klassen, en dus de hogere schilderkunst, niet toekwamen.<sup>64</sup>

De kwaliteit van de Koninklijke Akademie kon daarom volgens de directeuren alleen worden verbeterd door een keuze voor historieschilderkunst. Met dit doel wilden zij een aanmoedigingsfonds voor jonge kunstenaars oprichten, waarvoor alleen die kunstenaar in aanmerking kwam, die 'bewijzen geeft van volkomen Akademische studie - Geene Genre schilderijen, Landschappen, zee- of bloemstukken, in één woord geene voorwerpen van kunst welke aanmoediging van het Publiek ondervindt [...]'. Duidelijker kon het *dédain* voor de lagere academische genres niet worden uitgedrukt: het was publiekskunst. De waardering die Royer in zijn 'Voorafsprak' voor de landschapschilderkunst had uitgesproken, strookt met deze houding: het is een 'makkelijke' kunst zowel voor het talent als voor het publiek. Er was in het hele voorstel van de directeuren dan ook geen enkele aandacht voor de reglementaire tweede en derde klasse, die van moderne historie en landschap. Zij lieten beide klassen eenvoudig weg.<sup>65</sup>

De commissie Vrolik koos net als de directeuren nadrukkelijk voor de historieschilderkunst als einddoel van het academisch onderwijs en repte evenmin nog van de tweede en derde klasse: er is alleen sprake van een schilderschool.<sup>66</sup> Aan de raadsleden stelde de commissie de vraag: 'Zal er in het nieuw te vervaardigen concept Reglement het

---

<sup>64</sup> Als extra argument wordt hier de militaire dienst genoemd: om een vervanger te kunnen sturen, een toen nog toegestaan gebruik, was geld nodig, dat een jonge kunstenaar natuurlijk het makkelijkst op de traditionele kunstmarkt kon verdienen.

<sup>65</sup> Archief KAvBK, 32 bijlagen notulen 1839, z.nr: verslag van de gezamenlijke directeuren etc., 2-1-1839.

<sup>66</sup> Archief KAvBK, 36 bijlagen notulen 1843, nr 7: rapport van commissie Vrolik, september 1839.

onderwijs in het Landschap in het tegenwoordig Koninklijk Reglement verorderd, daarin worden in- of weggelaten?' Maar ook al stemde de meerderheid vóór behoud van de klasse, het uiteindelijke conceptreglement van 1840 liet zowel de landschaps- als de genreklasse weg.<sup>67</sup>

Op zichzelf is zo'n rigoreuze keuze voor historieschilderkunst bevreemdend. De pleidooien van de Vierde Klasse voor stimulering van historieschilderkunst en beeldhouwkunst in 1824 en 1830 hadden immers niets opgeleverd en het zag er niet naar uit dat de markt zou verbeteren. Bij een bezoek van koning Willem II aan de Vierde Klasse in 1841 vond Jacob de VosWz. het opnieuw nodig de aandacht te vestigen op de slechte toestand waarin deze kunsten verkeerden. In een rede getiteld *Over de noodzakelijkheid der aanmoediging van het historieschilderen en van de beeldhouwkunst* gebruikt hij thema's die al een aantal malen ter sprake zijn gekomen.<sup>68</sup> De bloei van de historieschilderkunst wordt verbonden met een bloeiende natie en een gouden tijdperk. Als exempla virtutis houdt De VosWz. de koning Pericles, Augustus, de Medici en Louis XIV voor. Al deze illustere heersers waren immers goede kunstbeschermers.<sup>69</sup>

De Koninklijke Akademie is volgens De VosWz. door de Vierde Klasse juist opgericht met oog op de bevordering van beeldhouw- en historieschilderkunst. De academie heeft een taak als bewaarplaats van oude en nieuwere kunst, bronnen waaraan een jonge kunstenaar zich steeds kan laven. De VosWz. haalt het voorbeeld van de Antwerpse academie aan, waar Van Bree erin is geslaagd de Vlaamse schilderschool vanuit haar vervallen toestand weer te doen bloeien. Een ander na te volgen rolmodel is de Franse historieschilder Paul Delaroche die erin was geslaagd oude kunstwerken als inspiratie voor nieuwe eigentijdse kunst te gebruiken. Delaroche had juist in 1841 zijn *Hemicycle* in het theater van de Ecole des Beaux Arts voltooid en was Frankrijks meest gevierde schilder van het moment.<sup>70</sup>

Het is mogelijk dat vooral de bloei van de Antwerpse academie onder Van Bree de directeuren heeft aangezet tot hun voorkeur voor historieschilderkunst. Een andere inspiratiebron was mogelijk de Franse historieschilderkunst, die weliswaar aangepast en vaak niet meer dan een *genre historique*, bloeide onder het mecenaat van Louis Philippe

---

<sup>67</sup> Archief KAvBK, 7 notulen, 25-11-1839 en idem, 36 bijlagen notulen 1843, z.nr: Reglement voor de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten gevestigd te Amsterdam, art. 27.

<sup>68</sup> J. de VosWz., *Over de noodzakelijkheid der aanmoediging van het historie-schilderen en van de beeldhouwkunst*, voorgelezen in de Vereenigde Zitting der Vier Klassen van het Koninklijke Nederlandsch Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten, 14-4-1841. Zie ook *Het Vaderlandsch Gevoel* 1978, 50.

<sup>69</sup> De VosWz. 1841, 4-7.

<sup>70</sup> F. Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, London 1976, 8-9.

(1830-1848).<sup>71</sup> De lezing van hun medestander De VosWz. laat zien wat de directeuren van de historieschilderkunst verwachtten.

Apostool verzette zich heftig tegen deze nieuwe koers. Hij bracht de discussies bij de oprichting van de Amsterdamse academie rond 1816 ter sprake en herinnerde eraan dat men destijds alleen het nut van een academie had ingezien, wanneer juist tegemoet werd gekomen aan het typisch Hollandse schilderstalent, dat zo weinig mogelijk aan banden moest worden gelegd in tegenstelling tot de leerstelling aan bijvoorbeeld de Franse, Engelse, Italiaanse en Belgische academies. 'De voornaamste schilders die onder ons gebloeid hebben geven bewijs, dat er ook zonder instellingen van dezen aard groote kunstenaars zijn voorgekomen, terwijl van het tegendeel Brabant tot voorbeeld kan strekken alwaar men, zedert Rubbens en Van Dijk, weinig schilders van naam kan opnoemen. Men neeme ook in acht, dat onze voornaamste thans levende meesters geenszins zoo gelukkig zijn geweest en dat zij hunne bekwaamheden niet aan een dergelijk onderwijs zijn verschuldigd.' Juist het aangeboren talent, waar de directeuren wat schamper over deden, was de basis van een bloeiende kunst.

Apostool vond de theoretische onderbouwing van het academisch onderwijs eigenlijk overdreven. Men kon in vakken als het lijntekenen en perspectief gratis onderwijs in Amsterdam volgen en door de historieschrijvers te lezen kon een jonge kunstenaar leren wat de juiste onderwerpen en momenten waren om af te beelden. 'Het is ook opmerkelijk,' vervolgt hij, 'dat het juist die kunstenaars zijn, wier werken het meest gezocht worden, die bij deze Akademie niets hebben kunnen leren, de Schotels, Schelfhout, Koekkoek en anderen. Zoo die landschap als moderne tableau-de-genre schilders, deze verkrijgen zoo hier al buiten 'slands voor hunne stukken veel belooning en vinden gestadig vertier.' In tegenstelling tot de directeuren gebruikt Apostool het argument van de verkoopbaarheid en publieke belangstelling dus in positieve zin. De hele reorganisatie is bovendien wat hem betreft een moment van evaluatie: 'De ondervinding van zoo veele jaren heeft ons ook doen zien, dat niettegenstaande de zoo ruime en edelmoedige onderstand, door den stad en het Gouvernement verleent, bij het oprigten dezer Akademie, dit alles niet die gewenschte uitslag heeft gehad, die men daar van met rede verwachtte.'<sup>72</sup>

Bij het verschijnen van het conceptreglement, zomer 1840, herhaalde Apostool zijn protesten en maakte hij zich boos over het ontbreken van het landschap. Hij hamerde er nog eens op dat landschapschilderkunst net als het genre juist het vak is dat de roem van

---

<sup>71</sup> Zie M. Marrinan, *Painting Politics for Louis Philippe. Art and Ideology in Orleanist France, 1830-1848*, New Haven/Londen 1988.

<sup>72</sup> Archief KAvBK, 33 bijlagen notulen 1840, z.nr: Brief van C. Apostool 17-5-1839, waaruit blijkt dat hij zijn stuk ook stuurde naar Van Doorn (secretaris van de minister van Binnenlandse Zaken) en Van Rappard (secretaris van de koning) en archief KAvBK, 33 bijlagen notulen 1840, z.nr: 'Advies van C. Apostool uitgebragt in de raadsvergadering van 25-11-1839'.

de Hollandse school heeft bepaald. 'Zij wier stukken overal gezocht en ten duursten betaald worden, die het karakteristieke onzer school gevestigd hebben - de van de Veldens, Ruysdaal, Both, du Jardin, Potter, Cuyp, Wijnand en meer andere landschapschilders zoo wel als zij die uitgeblonken hebben in het schilderen van huiselijke taferelen de Mierissen, Metz, Douw, Steen, Ostade en anderen in dat vak. Deze moet men gelukkig achten dat zij eene dergelijke Akademie niet nodig gehad hebben om hunne naam door kunstvermogen onsterfelijk te doen zijn.'<sup>73</sup>

De geschillen over dit punt lopen hoog op: in de raadsvergadering stonden de verdedigers van het concept (onder wie De VosWz., Vrolik en uiteraard de vijf directeuren) tegenover de verdedigers van het landschap (Apostool, De Vries, Six van Hillegom).<sup>74</sup> De mening van De Vries, zoals altijd gematigd en geneigd tot een compromis, is af te leiden uit een lezing die hij in 1841 voor Felix Meritis hield, getiteld: 'Over het Nationale of eigenaardige in onze Schilder- en Teekenkunst'. Hierin verwijst hij naar het debat van 1840 op de Koninklijke Akademie. Hij is een voorstander van zowel historie-, landschap- en genreschilderkunst op de academie en vreest dat al te exclusieve aandacht voor de historieschilderkunst het nationale karakter van de schilderkunst geweld aan zal doen. '[...] landschap-, zee-, strand- en stadsgezigten moeten niet verdrongen worden door vreemden invloed en schijnbare verheffing, die wezenlijke verwrikking van de grondzuilen onzer nationale School zou kunnen aanbrengen. Gaarne [...] geef ik dus toe, dat men een verheven historisch onderwerp, wat de keuze betreft, boven voorwerpen van lagere natuur stelle. Meesterstukken van hooger rang verdienen verreweg, wat onderwerp, wat studie, wat moeite betreft, de hoogste belangstelling, maar niet bij uitsluiting, niet bij overdrijving.'<sup>75</sup>

De VosWz. stond tegenover zijn beide oude kameraden. Apostool was verontwaardigd: 'De heer de Vos die indertijd met mij en de Heer de Vries het nog bestaande Reglement heeft goedgekeurd en ter bekrachtiging heeft voorgedragen, is zedert de dood van zijn vriend (die echter ook mijn vriend was) de kundigen landschapschilder Hulswit geheel van batterei veranderd, en noemt zelfs nu het voorstaan van het vak van landschap

---

<sup>73</sup> Archief KAvBK, 33 bijlagen notulen 1840, z.nr: protest van Apostool 20-6-1840. Mogelijk speelt bij Apostools reactie ook een rol, dat hij aanvankelijk zelf landschapschilder had willen worden. Zie Jonker 1977, 97.

<sup>74</sup> Archief KAvBK, 7 notulen, 21-6-1840 en 7-7-1840.

<sup>75</sup> J. de Vries, 'Over het Nationale of eigenaardige in onze Schilder- en Teekenkunst, in verhouding van onzen tijd met die waarschuwingen, welke, naar mijn oordeel in den tegenwoordigen stand der zaken noodig zijn.' Redevoering bij het verslag en de prijsuitdeeling in de Maatschappij Felix Meritis, onder voorzitting van het departement Teekenkunde, op de 27 January 1841 gehouden door Jeronimo de Vries, Lid van Verdiensten der Maatschappij', Amsterdam 1841 [ook *Vaderlandse Letteroefeningen* 1842, 569-592]. Zie ook Archief KAvBK, 7 notulen, 21-6-1840, waarin De Vries' reactie op het plan van de directeuren: hij is tegen de uitsluiting van genre en landschap omdat het 'tegen den aard en roem onzer schilderschool' is.

een absurditeit [...].<sup>76</sup>

Toch was de houding van De VosWz. helemaal niet zo verwonderlijk als Apostool doet voorkomen, gelet op zijn stellingname ten gunste van de historieschilderkunst in zijn hier al besproken lezingen.<sup>77</sup> In 1840 geloofde De Vos niet meer in de doceerbaarheid van de landschapschilderkunst in de lokalen van de academie: 'Het schijnt van meer dan gewone kennis te getuigen, wanneer men van theorie van het landschap, van anatomie der boomen, van eerste, tweede en derde gronden spreekt, maar hoe zal een Directeur dit alles in het gebouw, tusschen vier muuren onderwijzen? Zal men fragmenten van boomstammen laten naateekenen? Zal men naar planten en kruiden teekenen en schilderen? Of zal de Directeur met zijne leerlingen in den omtrek der stad, peripatetische lessen uitdeelen en met de meest gevorderden van tijd tot tijd uitstapjes naar de Geldersche en Kleefsche streken doen? Ongelukkiger plaats dan Amsterdam kan men voorzeker voor dergelijke studiën niet uitdenken.'

De reden waarom De Vos vroeger wel voor een derde klasse had gestemd, was inderdaad gelegen in zijn vriendschap met en respect voor Hulswit, die hij een dienst wilde bewijzen. Bovendien wist De VosWz. zeker dat Hulswit de vorming van een landschapschool zou vermijden, 'waardoor alle eigene ontwikkeling vernietigd wordt [...] Diezelfde Hulswit intusschen heeft meer malen aan mij en zijne gemeenzaame vrienden betuigd zich met zijne benoeming zeer vereerd en gelukkig te voelen, maar niet te weten wat hij eigenlijk onderwijzen moest.' Dat laatste wekt natuurlijk weinig verbazing, gelet op de tegenstrijdige opdracht die de arme Hulswit meegekregen moet hebben: lesgeven zonder school te maken.<sup>78</sup>

Wat een landschapschilder moet leren, leert hij volgens De VosWz. net zo goed in de andere klassen van de academie; door te tekenen en schilderen naar het levend model en naar klassieke beelden leert een jonge kunstenaar studie naar de natuur en correctie naar de kunst. Studie van wiskunde en de klassieke literatuur biedt de noodzakelijke verdieping. Opnieuw wordt hier het onderscheid tussen aangeboren talent en oefening door

---

<sup>76</sup> Archief KAvBK, 33 bijlagen notulen 1840, z.nr: Brief van C. Apostool 6-7-1840, aan een onbekende hooggeplaatste ambtenaar (secretaris van de koning Van Rappard?), die gevraagd wordt het aan de Minister van Binnenlandse Zaken door te geven.

<sup>77</sup> Zo had hij al in 1818 in een necrologie van de landschapschilder Egbert van Drielst zijn classicistische interpretatie van het Hollandse landschap uitgedragen. Koolhaas-Grosfeld [1995], 113-114.

<sup>78</sup> Het is interessant te zien hoe in deze discussie het persoonlijke met het 'zakelijke' verweven wordt. Aerts 1998, 83 tekent in verband hiermee aan dat de groep 'intellectuelen' of de bestuurlijke elite, door mij dilettanten genoemd, heel klein was en dat reputatie dientengevolge 'een belangrijk sociaal kapitaal' was binnen de eigen kring of coterie. 'Iedere schrijver of geleerde was in deze gezelschappen in persoon en als burger aanwezig. Het effect hiervan was tweeledig. Enerzijds bestond er weinig ruimte voor grote verschillen in opvattingen en stijl van optreden. Buitenissigheden werden geneutraliseerd. Anderzijds konden kritiek en discussie zich moeilijk tot het algemene verheffen; ze hielden steeds iets persoonlijks.' Die tweeledigheid is ook steeds aan te treffen in de discussies op de academie.



studie in het voordeel van het laatste beslist: 'Het is het verzuim van die onmisbare studiën, wat zoovele Jongelingen, zoodra zij een weinig met verf kunnen omgaan, het landschap doet kiezen in den waan, dat zij die langdurige academie-oefeningen niet behoeven en zich slechts in de vrije natuur te begeven hebben om onze oude meesters op zijde te streven.'

Apostool had in zijn apologie voor de landschapschilderkunst verwezen naar de Prix de Rome voor landschap die in 1817 in Parijs was ingesteld. De VosWz. wijst er terecht op dat het hier om het *paysage historique* gaat, maar dat er in Parijs nergens aan een academie landschap werd onderwezen zoals men dat in Amsterdam voor ogen had. Verwijzend naar leerlingen van de 'Italiaanse Nederlanders' Teerlink, Voogd en Pitloo, maar ook naar de leerlingen van Koekkoek, Schelfhout en Schotel, concludeert De VosWz. dat onderwijs in landschapschilderen vrijwel altijd tot eenvormigheid leidt. 'Is dit niet het natuurlijk gevolg van zoodanig opzettelijk onderwijs in een vak, dat alléén door verscheidenheid en eigen gevoel voor de natuur kan behagen?'

In het historiële vak en in de genreschilderkunst valt die eenvormigheid volgens De VosWz. minder te verwachten omdat het gaat om de inventie en compositie van verschillende studies naar de natuur, in plaats van de imitatie van de natuur volgens een bepaalde manier. Zijn helden zijn de Antwerpse historieschilders Gustaaf Wappers, Nicaise de Keijzer, Ferdinand de Braekeleer en Matthijs van Bree, die veel leerlingen, maar geen fabriek hebben nagelaten. Het gaat op een academie om het aanleren van grondbeginselen, zoals het juist tekenen naar voorwerpen, kennis van perspectief, van pigmenten en van ordonnantie en in het bijzonder van de menselijk figuur 'omdat het, bij de schoonste vormen, de meeste verscheidenheid aanbiedt'.<sup>79</sup>

Om in het gekrakeel op de academie enige orde te scheppen, vroeg de Minister van Binnenlandse Zaken de Vierde Klasse om raad.<sup>80</sup> De Vierde Klasse was echter intern net zo verdeeld als de academie zelf. Apostool is in de discussies overigens een opvallende afwezige. Mogelijk belette zijn hoge leeftijd en zwakke gezondheid hem de vergaderingen te bezoeken, al woonde hij in het Trippenhuys, waar ook het Koninklijk Nederlandsch Instituut zetelde. In voorzitter Six had hij echter een medestander. Zijn tegenstanders volgden de argumentatie van De VosWz. en relativeerden de situatie: 'dat het gemis van eenen onderwijzer in het Landschap aan de Akademie nu gedurende ruim 18 jaren ongunstig op den staat van het landschapschilderen zou gewerkt hebben, kan moeilijk [beweerd] worden, daar juist het Landschap het vak is, [waar] wij naar getuigenis van

---

<sup>79</sup> Archief KAvBK, 33 bijlagen notulen 1840, nr 29: brief van J. de VosWz. 8-7-1840, 'Waarom ik een afzonderlijk onderwijs in het landschap aan eene Akademie, niet alléén volstrekt ongepast en onuitvoerlijk, maar tevens verderfelijik en nadeelig voor de kunst houde.'

<sup>80</sup> Archief KNI, 144 notulen, 11-1-1841, n.a.v. een brief van de Minister van Binnenlandse Zaken van 6-1-1841.

vreemdelingen zoowel [als] landgenooten met regt den meesten roem mogen vragen.' De deliberaties eindigden in een nietszeggende rapportage waaruit iedere mogelijke angel verwijderd was.<sup>81</sup>

## 5. Een historische keuze

Naast de zo noodzakelijke samenwerking met de maatschappelijke bovenlaag vormde het propageren van de classicistische kunsttheorie een tweede manier waarop de directeuren in 1839 de Nederlandse kunstenaarsstand probeerden te emanciperen. Gelet op de situatie waarin de historieschilderkunst (en de beeldhouwkunst) op dat moment in Nederland verkeerden, is het op zijn best een risicovolle keuze te noemen. Het kan geen aantrekkelijk perspectief voor de jonge kunstenaars zijn geweest te weten dat de historieschilder misschien wel de hoogste maatschappelijke status kon bereiken, maar dat met de landschap- en genreschilderkunst het meeste geld te verdienen viel.

Op de Koninklijke Akademie waren de twee tegengestelde posities van de kunstenaar steeds in het gedrang: officieel leidde men een kunstenaar op, die louter leefde voor de ware kunst. De vraag waarvan die kunstenaar leefde, werd niet gesteld. De realiteit was natuurlijk anders: verkoop van werk was een wezenlijk en steeds terugkerend thema in het leven van een kunstenaar. Door de explosieve groei van het aantal kunstenaars waren de eisen van de markt alleen maar dwingender geworden: naar historieschilderkunst was geen vraag, naar genre en portretten wel.<sup>82</sup> Hoogenboom geeft de resulterende *double bind* weer: 'Artists were positively not expected to allow the potential marketability of their works to get in the way of their artistic ambitions.'<sup>83</sup> Of, zoals Hemingway het mooi formuleert naar aanleiding van dezelfde situatie in Londen voor de Royal Academicians: 'They should aspire glory, but never gain.'<sup>84</sup>

De voorstanders van het nieuwe reglement waren er echter van overtuigd dat er maar één juiste weg bestond. In 1842, nog tijdens de onderhandelingen over de veranderingen, hield Jacob de VosWz. een redevoering bij de jaarlijkse prijsuitreiking, waarin hij de jonge kunstenaars bestraffend toesprak: 'Men wil kunstenaar heeten zich door buiten-

---

<sup>81</sup> Archief KNI, 138 rapporten V, nr 10 (2-3-1841): rapport over de reglementswijziging Koninklijke Akademie door de cie. Den Tex., De samenstelling van de onvermijdelijke commissie had nog wat voeten in de aarde doordat de leden Six, Apostool, De VosWz., Pieneman en Royer zich als academieraadslid excuseerden. Uiteindelijk werden C. den Tex, D.D. Büchler en H.H. Klijn bereid gevonden de zaak aan te pakken.

<sup>82</sup> Hoogenboom 1986, 51-53, 58.

<sup>83</sup> A. Hoogenboom, 'Art for the market: contemporary painting in the Netherlands in the first half of the nineteenth century', *Simiolus* 22 (1993/4), 3, 129.

<sup>84</sup> Hemingway 1992, 91.

gewone kleding, als zoodanig van het algemeen onderscheiden, terwijl men het hoogstnoodige onderrigt verwaarloost en den kostbaren tijd van oeffening verspilt aan het maken van schilderstukjes, die, tot welken prijs dan ook, op permanente tentoonstellingen, door loterijen of in verkoophuizen aan den man gebragt moeten worden. Treurig vooruitzigt voor onze Amsterdamsche kunstschool. Waarlijk dit is de weg niet, om onzen oudere kunstroem te bewaren, of om met onze naburen op gelijke hoogte te blijven.<sup>85</sup>

De nieuwe richting betekende nadruk op academische methoden: eindeloos tekenen naar de menselijke figuur en pas laat beginnen met schilderen. Het door de directeuren gewenste onderwijs leek daarin niet af te wijken van datgene wat aan de achttiende-eeuwse academies had plaatsgevonden, al was de kunsttheoretische achtergrond nu anders. Daarom, en vanwege de sociale status was het zeer noodzakelijk de theorievakken te geven, die tot aan deze jaren zo goed als verwaarloosd waren.

Uit de keuze van de directeuren voor de historieschilderkunst en eveneens uit de oprichting van *Arti et Amicitiae* volgt dat in de eerste decennia van de eeuw een duidelijk omlinjnde maatschappelijke positie van de Nederlandse kunstenaar nog bevochten moest worden. Hoogenboom spreekt in *'De stand des kunstenaars'* over een 'onbestemde' positie. Misschien dat een kunstenaar als Pieneman wat inkomen en koninklijke onderscheidingen betreft een groot maatschappelijke aanzien had, maar dat betekende niet dat zijn integratie in de betere kringen vanzelf sprak, zoals mag worden afgeleid uit de nadruk die hij zelf steeds legde op zijn contacten met het hof. De meeste kunstenaars hadden vrij weinig opleiding genoten, een opleiding die bovendien voor de ouderen onder hen op het atelier had plaatsgevonden en daarom nog dicht bij het ambachtelijke kunstenaarschap stond. De hoge idealen die de kunstenaars zichzelf oplegden, stonden haaks op de noodzaak tot het schilderen om den brode, net zoals de inspiratie en het genie het moesten afleggen tegen de smaak van het publiek.<sup>86</sup> Kunstenaars die tot lid van de Vierde Klasse of tot directeur van de Koninklijke Akademie waren uitverkoren, zouden in theorie gelijkwaardig moeten zijn aan de dilettanten, maar in werkelijkheid waren zij in de minderheid en dus ondergeschikt. Geprikkeld door dit onderscheid ondernamen deze kunstenaars een poging tot afscheiding en emancipatie.

Dit streven pakte op de academie gunstig uit. Het duurde ruim drie jaar voordat het nieuwe reglement, met enige compromissen, werd aangenomen. Dat lag overigens niet zozeer aan de dilettanten als wel aan de zuinige houding van de overheid. Vooral de vele extra prijzen en medailles betekenden een hogere begroting, waar de overheid lange tijd over steggelde.<sup>87</sup> De uiteindelijke reglementswijziging van 1842 hield een morele over-

---

<sup>85</sup> Archief KAvBK, 35 bijlagen notulen 1842, z.nr: verslag van de prijsuitdeling, rede van J. de VosWz., vicevoorzitter, 30-12-1842.

<sup>86</sup> Hoogenboom 1991, 199-200 en Stolwijk 1998, 43-50.

<sup>87</sup> Zie voor de begroting van de Koninklijke Akademie bijlage 1.

winning in van de directeuren en hun medestanders. Of het een werkelijke verbetering inhield, moest nog blijken.

Zo lieten de directeuren in het jaar 1839, zo halverwege de geschiedenis van de Koninklijke Akademie, de Hollandse landweg achter zich en kozen zij voor de Europese hoofdweg, al was die verre van geplaveid. Schilderkunst betekende voortaan historieschilderkunst. Ofschoon de tweede en derde klasse wat lafhartig op papier werden gehandhaafd, werd hier in de praktijk niet in onderwezen en werd er niet meer over gediscussieerd.

Op het gebied van de emancipatie werd nog meer resultaat geboekt: de positie van de directeuren was door de wijzigingen in het academisch programma niet alleen binnen de academie versterkt, maar ook daarbuiten. Binnen de academie kregen de directeuren zitting in de Commissie van Onderwijs, de opvolger van de door dilettanten bevolkte Commissie van Toezicht.<sup>88</sup> Buiten de academie kregen kunstenaars toegang tot sleutelposities in de kunstwereld die voorheen waren gereserveerd voor dilettanten. Pieneman werd in 1838 benoemd tot conservator van de eigentijdse collecties in Paviljoen Welgelegen in Haarlem.<sup>89</sup> In 1844 werd hij bovendien Apostools opvolger als directeur schilderen in het Trippenhuys, een functie waarvoor Jeronimo de Vries was gepasseerd.<sup>90</sup> Pienemans teleurstelling, toen bleek dat hij de functie aan het Rijksmuseum gelijktijdig met en niet in plaats van het directoraat aan de academie moest uitoefenen, werpt een interessant licht op zijn sociale aspiraties. Mogelijk had hij gehoopt zo een trap op de maatschappelijke ladder te stijgen. Omdat hij overigens slecht functioneerde als directeur van het Rijksmuseum kwam er een commissie van toezicht, bestaande uit Jacob de VosWz., Jeronimo de Vries en Albertus Brondgeest, allen lid van het Koninklijk Nederlands Instituut, Tweede of Vierde Klasse, en de eerste twee tevens lid van de Raad van Bestuur van de Koninklijke Akademie. Pieneman werd dus als gevolg van zijn incompetentie snel weer rechts ingehaald door de dilettanten.<sup>91</sup>

Anderen boekten meer succes. In 1846 werd er voor het eerst een kunstenaar

---

<sup>88</sup> De Commissie van Onderwijs was in het nieuwe reglement ingesteld om alle zaken betreffende het onderwijs te regelen, in het bijzonder het afnemen van de examens en het beoordelen van de wedstrijden. De commissie was samengesteld uit vijf leden: twee directeuren en drie overige raadsleden. Archief RAvBK, reglement 1842, art. 43 en 44.

<sup>89</sup> De benoeming van J. Mazel, directeur van het Mauritshuis in Den Haag als directeur van Paviljoen Welgelegen in 1839 was een van de redenen tot verzet tegen de invloed van de dilettanten geweest. *De Beeldende Kunsten* schamperde dat de kunsten in handen kwamen van mensen die er geen verstand van hadden. Zie Thijssen 1986, 26-27.

<sup>90</sup> Archief KAvBK, 37 bijlagen notulen 1844, nr 26: benoeming Pieneman. Over het voorbijgaan aan De Vries, zie Hoogenboom 1991, 188 en Bergvelt 1998, 146.

<sup>91</sup> Bergvelt 1998, 146-147 wijdt zijn benoeming aan de persoonlijke voorkeur van Willem II voor Pieneman.

voorzitter van de Vierde Klasse, en wel Jan Adam Kruseman.<sup>92</sup> Royer werd beroemd als beeldhouwer van nationale monumenten en maakte in 1852 het eerste standbeeld van een kunstenaar in Nederland, dat van Rembrandt.<sup>93</sup> De Maatschappij tot bevordering van Beeldende Kunsten werd wegens gebrek aan welslagen in 1845 overgenomen door Arti et Amicitiae. De Maatschappij was in 1838 opgericht door dilettanten, onder wie De VosWz. en Six van Hillegom, om door middel van aandelen en verloting van prenten en schilderijen de beeldende kunsten te steunen. Arti maakte er een succes van.<sup>94</sup> Apostool en De VosWz. overleden beiden in 1844, Six in 1847. Jeronimo de Vries nam in 1852 ontslag wegens ouderdom en stierf een jaar later. Zo verdween de oude garde die aan de wieg van de academie had gestaan, binnen tien jaar van het toneel.

---

<sup>92</sup> Archief KNI, 145 notulen, maart 1846; zie ook E. Bergvelt, 'De koning en de kunst. De rol van de Vierde Klasse in het regeringsbeleid op het gebied van de beeldende kunsten, deel 2. Het Pantheon der Vierde Klasse (1816-1851)', in W.P. Gerritsen red., *Het Koninklijk Instituut (1808-1851) en de bevordering van wetenschap en kunst*, Amsterdam 1997, 136.

<sup>93</sup> Langendijk 1994, 25-26. Zie ook J. Boomgaard, *De verloren zoon. Rembrandt en de Nederlandse kunstgeschiedschrijving*, Amsterdam 1995 (diss. UvA), 19-24.

<sup>94</sup> Van der Wal 1989, 112-117.



## IV Vreemdgaan De Grootte Prijs 1823-1849

### 1. De Grootte Prijs

In 1847 verscheen er in de *Kunstkronijk* een feuilleton over twee jonge schildersleerlingen, genaamd August Bodein en Frederik Buren. Deze twee vrienden werken bij dezelfde meester. Op een dag bezoekt een rijke opdrachtgever het atelier en raakt daar zo onder de indruk van het werk van August, dat hij besluit een goede opleiding voor hem te betalen. De twee schilders laten zich door deze nieuwe situatie niet uit elkaar drijven, en August deelt zijn nieuw verworven kennis met Frederik. Augusts opleiding houdt natuurlijk ook de vereiste reis naar Italië in die traditioneel de schildersopleiding voltooide. Gelukkig wint Frederik kort na Augusts vertrek naar Italië de Prix de Rome van de academie en kan hij zijn vriend naar Rome volgen. Daar laat August Frederik opnieuw profiteren van zijn ervaring, toont hem de fameuze collecties en de mooiste plekjes om te schilderen. Tot zover is er geen vuiltje aan de lucht.

Maar dan moet August plotseling naar Nederland terug omdat zijn mecenas op sterven ligt. Frederik moet het nu alleen zien te redden in Rome. Zonder de hulp en lessen van zijn vriend voelt hij zich al snel verloren en valt hij voor de verleiding van de 'makkelijke' schilderkunst: kleine genrestukjes, portretten en kopieën. Wanneer hij ook nog eens bezwijkt voor de charmes van een bevallige, uiterst vruchtbare Italiaanse is Frederik gedwongen uitsluitend te schilderen om geld te verdienen.

Intussen gaat het August in Amsterdam voor de wind: zijn carrière gedijt en hij trouwt met de dochter van zijn vroegere weldoener. In alle opzichten wordt hij een respectabele Nederlandse historieschilder. Wanneer hij op een reis naar Rome Frederik weer opzoekt, vindt hij hem tot zijn schrik ziek en aan lager wal terug. Heimelijk steunt hij zijn oude vriend tot diens vroege dood.

Tijdens hun laatste gesprek vervloekt Frederik de hoge eisen die de academie aan hem stelt, en betreurt hij het dat hij niet in Nederland is gebleven, om zich te wijden aan goedverkopende landschap- of genreschilderkunst. Terugkeer is onmogelijk: 'Hoe zou ik de schaamte overwinnen, als ik mij, zoo als ik thans ben, weder vertoonen moest voor het oog van oude bekenden, die eenmaal iets groots van mij verwachtten; voor het oog van hen, die mij eenmaal goud verstrekten, waarvan ik hun geene vruchten toonen of reenschap doen kan? Neen, mijn vriend! ik blijf. Ik ben een vrijwillige banneling, en zal in den vreemde sterven!'

Dit roerende verhaal heeft een duidelijke pointe: de reis naar Italië is niet voor

---

<sup>1</sup> 'Twee schilders', *Kunstkronijk* 8 (1847), 57-58, 75-77, 84-85, 89-92. Een eerste, verkorte versie van dit hoofdstuk is verschenen als Reynaerts 1999.

iedereen geschikt. August verdient het door zijn mecenas in hem gestelde vertrouwen terug door zijn keuze voor de historieschilderkunst. Daarmee gebruikt hij zijn studie en verblijf in Italië niet alleen tot zijn eigen voordeel, maar ook tot dat van zijn vaderland. In ruil daarvoor krijgt hij een bloeiende schilderspraktijk, liefde en roem. Frederik verspeelt zijn academische opvoeding die voor hem te hoog gegrepen is en misbruikt zijn talent in ruil voor snel en kortstondig succes. Hij is gedoemd als banneling te leven en roemloos te sterven, want hij is niet in staat de investering die zijn vaderland in hem deed, op gepaste wijze terug te betalen: door historiestukken te schilderen ter meerdere eer en glorie van het vaderland.

In de vorige hoofdstukken is al beschreven hoe de Koninklijke Akademie voortdurend op het thema van de vaderlandse roem hamerde. Dat hogere doel gold zeker voor de Groote Prijs, de Nederlandse Prix de Rome. De Groote Prijs vormde net als bij andere nationale academies de uiteindelijke toets voor het academisme in Nederland. Ten eerste was zo'n concours een teken dat de academie zich kon meten met haar grote evenbeelden in Antwerpen, Londen en Parijs, ten tweede betekende het dat Nederlandse kunstenaars zich internationaal konden scholen door tijdens hun reis naar Italië en hun verblijf aldaar grote meesterwerken te bestuderen.

In de Nederlandse context waren deze twee consequenties van de Groote Prijs tegelijkertijd reden tot zorg. Het mag inmiddels geen verbazing meer wekken dat de raadsleden zich bijzonder druk maakten over het gevaar voor de Hollandse traditie wanneer hun kwekelingen over de grenzen keken. Stel dat zij hun academische opvoeding en de roemrijke zeventiende-eeuwse schilderkunst uit het oog verloren! Bovendien: in hoeverre kon of wilde de Koninklijke Akademie gelijk zijn aan de academies van Parijs en Antwerpen? Bij de inrichting van de academie in 1817 had men zich immers bewust als een buitenbeentje opgesteld en zich onderscheiden van deze academies.

Al deze zorgen leidden tot een dubbelzinnig programma voor de Rome-gangers. Zoals het verhaal uit de *Kunstkronijk* illustreert, werden de jonge Rome-gangers verondersteld terug te komen als geleerde en ervaren, maar in essentie nog steeds *Hollandse* kunstenaars. Naar Italië gaan was een privilege, maar Italiaans worden een regelrechte zonde.

De vrees voor concurrentie maakte dat het enige jaren duurde voordat er in Amsterdam een Groote Prijs-wedstrijd werd gehouden. Willem I zelf moest er aan te pas komen. Hij liet in 1821 via zijn minister informeren of de Koninklijke Akademie er al werk van maakte.<sup>2</sup> Antwerpen had net die zomer zijn eerste officiële wedstrijd in de

---

<sup>2</sup> Archief KAvBK, 1 notulen, 6-6-1821: mededeling van het besluit van de koning, 21-5-1821, om een Groote Prijs-wedstrijd voor Antwerpen in te stellen. De instelling van de wedstrijden moest altijd worden aangevraagd bij het Rijk, i.c. het Ministerie van Binnenlandse Zaken.



historieschilderkunst gehouden, met als winnaar Jan Baptist Maes uit Gent.<sup>3</sup>

De raadsleden van de Amsterdamse academie reageerden terughoudend op de vraag van de koning. Volgens het Amsterdamse onderwijsreglement uit 1821 waren de wedstrijden slechts toegankelijk voor de eigen kwekelingen, al betekende dat in de praktijk alleen inschrijving in het jaar van de Grootte Prijs. Maar in de winter van 1821 waren de inschrijvingen in Amsterdam nog maar net gestart en het onderwijs was nog niet eens begonnen. Veel viel er van de Amsterdamse kwekelingen dus niet te verwachten. Onder deze omstandigheden opteerde de Raad voor een open wedstrijd als enig haalbare mogelijkheid, vergelijkbaar met die van Antwerpen maar zonder daarnaar te verwijzen: 'Kan men onze prijsgedingen niet eenigzins gelijk stellen met die, welke jaarlijks op 's Lands Universiteiten in de onderscheidene vakken van studie worden ingeschreven, waarbij het aan alle Jongelingen (mits op één der Akademiën of Athenaea als *Studenten* ingeschreven - en ook aan deze alléén) vrijstaat te dingen naar zoodanige vraag, waarvoor hij zich berekend gevoelt, onverschillig welke Akademie derzelve heeft opgegeven?' Om bovendien zelf mededingers te kunnen leveren en het voor de Zuid-Nederlandse concurrentie niet al te makkelijk te maken, wilde men de Amsterdamse wedstrijd pas in 1824 voor het eerst houden en niet zoals gepland in 1823.<sup>4</sup>

Uiteindelijk kwam het tot een compromis. Er was wel een wedstrijd in 1823, echter niet in de reglementaire historieschilderkunst, maar in de beeldhouwkunst en zoals gepland toegankelijk voor alle Nederlanders. Dat nam niet weg dat de winnaar toch een Zuid-Nederlander was, Louis Royer uit Mechelen, hoewel directeur Gabriël de beeldhouwer Johannes van der Ven uit Den Bosch die werkzaam was in Parijs, had uitgenodigd om nog enige concurrentie te bieden.<sup>5</sup>

De wedstrijdprocedure van de Grootte Prijs was als volgt.<sup>6</sup> De Raad van Bestuur stelde samen met de directeurs bij geheime stemming het onderwerp van de wedstrijd

---

<sup>3</sup> Archief KAvBK, 1 notulen, 29-8-1821: reglement van de Grootte Prijs-wedstrijd van de Koninklijke Academie van Schone Kunsten te Antwerpen. Ook al stond de Antwerpse wedstrijd open voor alle (oud)-academieleerlingen in het hele Rijk, toch lag het voor de hand dat daar een kunstenaar uit de eigen regio zou winnen, omdat er grote rivaliteit tussen de plaatselijke academies in de zuidelijke provincies heerste. Zeker tussen de academie van Brussel onder leiding van de Davidiaan Navez en die van Antwerpen onder leiding van de Rubensvereerder Van Bree, was een duidelijk verschil in kunstopvatting. Saskia de Bodt, *Halverwege Parijs. Willem Roelofs en de Nederlandse schilderskolonie in Brussel 1840-1890*, Gent 1995 (diss. UvA), 49-51.

<sup>4</sup> Archief KAvBK, 15 bijlagen notulen 1822, lett.DD\*: verslag van Apostool, De VosWz., Hulswit en Daiwaille, november 1821. Zie ook idem, 16 bijlagen notulen 1823, lett.H: 'Rapport over de Prijsgedingen' 5-2-1823, waaruit blijkt dat er nog weinig is geschilderd.

<sup>5</sup> Langendijk 1991, 120-122.

<sup>6</sup> Ik baseer mij hier op Dekkers 1987a, 179-286, waarin veel relevante stukken en reglementen zijn gepubliceerd.

vast. Hiernaar maakten de mededingers hun eerste schetsen. Die schetsen moesten in één dag klaar zijn en dienden vervolgens als basis voor het uiteindelijke schilderij. De kandidaten werkten tijdens de hele wedstrijd in afzondering in een atelier of *loge* op de academie zelf. Na ongeveer drie maanden leverden zij anoniem hun werk in voorzien van een merkteken of motto.<sup>7</sup>

Iets van de koortsachtige sfeer als bij een hedendaags eindexamen komt tot uitdrukking in het verslag van de vader van Hendrik Willem Cramer Antz., de winnaar van de Groote Prijs in historieschilderkunst van 1831: 'Wat het ouderlijk hart soms leed ten aanzien der onafgebroken werkzaamheden in het heetst van het zomersaizoen, en dat gezeten tegenover eene meerendeels gloeiende kagchel, ten behoeve der modellen, als zijnde verbonden de schilderij op een bepaald tijdstip in gereedheid te hebben, bevroedt hij ligtelijk, dien de gezondheid zijner kinderen na aan het harte ligt. En dan al die gewaarwordingen omtrent den kamp zelven, het al of niet slagen, die prikkeling der eerzucht, welke alle menschen bezielt, de hoop het werk van zijn kind bekroond te zien ...'<sup>8</sup>

De winnaar van de Groote Prijs ontving een vierjarige toelage van de staat (twaalfhonderd gulden per jaar), werd tot lid van de Koninklijke Akademie benoemd en zijn werk was te zien op de Tentoonstelling van Levende Meesters. Tijdens zijn reis en verblijf in Italië moest hij in de verschillende collecties studies en eventueel kopieën maken en die als bewijs van zijn ijver en talent naar de academie sturen. Bovendien was hij verplicht halfjaarlijks 'attesti de vitae' op te sturen om zijn recht op subsidie niet te verliezen, die hij ontving uit handen van de Nederlandse gezant in Rome.<sup>9</sup> Deze 'tekenen van leven' - vaak niet slechts formele brieven maar uitgebreide verslagen van de belevenissen van de jonge kunstenaars - vormen een prachtige bron van informatie over hun leven in Rome.

De jury werd aanvankelijk gevormd door de Raad. Dat kwam er in de praktijk neer dat Pieneman bij de beoordeling van de schilderkunstwedstrijd en Gabriël bij die in de beeldhouwkunst de grootste stem in het kapittel hadden. Pienemans opmerking over 'Adam in een tiggervel', naar aanleiding van een van de inzendingen van 1825 is al geciteerd. Zijn verdere commentaar over de manier waarop de kwekelingen *Adam en Eva bij het lijk van Abel* hadden verbeeld, was even kritisch. Zo vond hij bij de inzending gemerkt A 'de samenstelling der beelden redelijk en in zijne bijzondere deelen het uitvoerigst geschilderd en de beweging der beelden vrij wel voorgesteld', maar de penseelbehandeling en de kleur 'zwaarmoedig en onharmonieus', het hoofd van Adam

---

<sup>7</sup> Dekkers 1987a, 181.

<sup>8</sup> H.W. Cramer, Antz., *Kunstreis door Frankrijk, Zwitserland, Italië en Engeland*, uitgegeven door A. Cramer, 4 delen Amsterdam 1835-1838, deel 1, 7.

<sup>9</sup> Dekkers 1987a, 183.

verdraaid en niet goed aan de romp bevestigd, rechterarm en rechterbeen verkeerd getekend, de haren van Eva en Abel zeer slecht geschilderd, net als het 'bijwerk', het landschap en de lucht. Het werk van de uiteindelijke winnaar Jean Desiré de Fiennes beoordeelde hij gunstig wat betreft 'het gevoel van uitdrukking' en de poëzie van het geheel: 'de vertwijffeling van Eva is over het algemeen zeer wel uitgedrukt, het mannelijk vertrouwen op God in Adam gevoelig gedacht, en kleur en harmonie zeer wel gemeend.'<sup>10</sup>

Omdat zo'n beoordeling van de Grootte Prijs vrijwel alleen van een van de directeuren afhing, veranderde de Minister vanaf 1826 de wijze van jureren. De jury zou voortaan iedere keer afzonderlijk worden samengesteld en bestaan uit zeven tot elf leden, overwegend afkomstig van de Vierde Klasse en de Raad van Bestuur. Vanaf 1826 was volgens Koninklijk Besluit de wedstrijd namelijk toch nog landelijk geworden, open voor alle Nederlanders die op een Nederlandse academie minstens één jaar les hadden gehad in het betreffende vak.<sup>11</sup> Dit was dus een aanpassing van het voorstel van de Raad uit 1821.

Bovendien werd de minimumleeftijd nu vastgesteld op tweeëntwintig jaar. Deze laatste maatregel had, behalve met het beschermen van de zeden van de jonge kunstenaar (denk aan de bekoring van Frederik Buren), te maken met het waarborgen van de Hollandse schilderstijl: 'wijl Jongelingen van nog te jeugdige jaren niet kunnen worden verondersteld worden genoegzaam in de kunst te zijn ingedrongen, om in Italiën het schoone en navolgenswaardige wel te onderscheiden van het gebrekkige en gemanierde, in welk geval zij ligtelijk zouden gevaarlopen om eenmaal terug te keeren niet als verfijnde Nederlandse kunstenaars, maar als slechte nabootsers van den Italiaansche smaak.'<sup>12</sup>

## 2. Het voorbeeld van de élèves-pensionnaires

Die vrees voor het verlies van de goede Hollandse smaak is - in het verlengde van de behoefte aan herleving van de realistische Hollandse traditie - een typisch gegeven uit de late achttiende en vroege negentiende eeuw. Al in de achttiende eeuw waren jonge kunstenaars naar Italië gegaan, vaak ondersteund door particuliere mecenasen. Zo zijn Hendrik Voogd en Jean Grandjean al ter sprake gekomen, die met steun van de Amsterdamse kunstliefhebbers Versteegh en Tersteeg in de jaren tachtig van de achttiende eeuw naar Rome reisden. Ofschoon zij zich beiden sterk lieten beïnvloeden door de stijl van de Italiaanse en Franse kunstenaars ter plaatse beschouwden de achterblijvers hen toch niet

---

<sup>10</sup> Archief KAvBK, 18 bijlagen notulen 1825: verslag van Pieneman over de Grootte Prijs-wedstrijd 22-8-1825. De beoordelingen van Pieneman en ook die van Gabriël voor de wedstrijd van 1823 zijn afgedrukt in Dekkers 1987a, bijlage 7 en 8.

<sup>11</sup> Archief KAvBK, 19 bijlagen notulen 1826, lett. Y: KB 17-5-1826, art. 1 en 2.

<sup>12</sup> Archief KAvBK, 19 bijlagen notulen 1826, lett. Y: begeleidende brief bij het KB van de administrateur van onderwijs, kunsten en wetenschappen Van Ewijck, 27-5-1826.

als verloren. In tegendeel: Meerman noemde Voogd als een van de mogelijke directeuren van de nieuwe academie en het portret van de in Rome vroegtijdig gestorven Grandjean hangt eervol aan de wand op het schilderij dat Adriaan de Lelie van de tekenschool van Felix Meritis maakte.<sup>13</sup>

Daarentegen werd in de eerste decennia van het Verenigd Koninkrijk het werk van diezelfde Voogd en Grandjean, zoals al eerder gesignaleerd, afgekeurd vanwege de Italiaanse, dat wil zeggen classicistische stijl. Een soortgelijk oordeel viel na 1813 de schilders ten deel die onder Lodewijk Napoleon met een beurs een tweetal jaren in Parijs bij David en daarna in Rome konden studeren. Naar aanleiding van een expositie van het werk van deze groep (onder wie Teerlinck, Pitloo, Knip en Dupré) op de Tentoonstelling van Levende Meesters van 1816, schrijft Jeronimo de Vries: 'een zeker algemeen aangenomen koloriet, dat bijzonder bij de Hollandsche Landschappen afstak, gaf ze het aanzien van voortbrengsels van één en hetzelfde palet. Zulks is een eigenaardig gebrek van navolging en van eigenlijke Scholen, en bewees ons meer dan immer, dat men, om regt oorspronkelijk Landschapschilder te worden, niet naar Italië behoeft te reizen, of derwaarts kweekelingen te zenden.'<sup>14</sup>

De eerste lichtung Romereizigers kwam zo na 1813 in een isolement terecht, getuige de slechte kritieken en verkoopcijfers van bijvoorbeeld Teerlinks werk in Nederland. Tegelijkertijd waren zij in Italië over het algemeen succesvol, Teerlinck en Pitloo brachten het zelfs tot de belangrijkste landschapschilders van Italië uit die periode. Offerhaus stelt dan ook de kritische vraag voor wie nu eigenlijk die uitsluiting gold: 'Moeten wij hieruit niet concluderen dat niet Teerlinck en zijn landschappen zich in een sterk isolement bevonden, maar dat Noord-Nederland met een sterke en eigenzinnige traditie eerder aan de zijlijn stond van de Franse en Italiaanse ontwikkelingen van de landschapschilderkunst?'<sup>15</sup> De houding van critici als De Vries toont inderdaad een bijna xenofobische houding in Nederland ten opzichte van het buitenland in de periode na 1813. Het is in dit kader ook zeer veelzeggend dat ondanks hun in Nederland op dat tijdstip toch unieke internationale academische scholing, bij mijn weten geen van de schilders onder de élèves-pensionnaires ooit is genoemd als kandidaat voor een directoraat aan de Koninklijke Akademie. Nog in 1840, tijdens het debat over de reglementsherziening, staan ze geboekstaafd als slechte voorbeelden.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Zie over Voogd en Grandjean Hoofdstuk I paragraaf 3 en Hoofdstuk II paragraaf 8, in het bijzonder noot 173.

<sup>14</sup> J.H.S [=J. de Vries], 'Beschouwing van de tentoonstelling der kunstwerken van levende Nederlandsche Meesters in october 1816 te Amsterdam', *Vaderlandsche Letteroefeningen* 1816 II, 774-775. Zie ook Dekkers 1984, 37.

<sup>15</sup> Offerhaus 1984, 23.

<sup>16</sup> Archief KAvBK, 33 bijlagen notulen 1840, nr 29: brief van J. de VosWz. aan de Raad van Bestuur, 8-7-

Overigens gold de angst voor overmatige Italiaanse en Franse invloed niet alleen de landschapschilderkunst, al werd over deze zo Hollandse schilderkunst wel het meest gewaakt. In 1818 waarschuwt De Vries in een bespreking van de Tentoonstelling van Levende Meesters opnieuw voor strikte navolging, ditmaal naar aanleiding van een historiestuk van Benjamin Wolff, *Dido en Aeneas*. In deze al eerder geciteerde kritiek, waarin een fictief gesprek plaatsvindt tussen de drie tentoonstellingsbezoekers Strengaard, Ten Beste en Schouwgraag, komt het probleem van de Italiaanse manier aan de orde. Volgens Strengaard bederft teveel navolging van de Italianen het genie van de kunstenaar en veronachtzaamt Wolff de waarheid, het koloriet en de juiste tekening van de Hollandse school. 'Ik geloof, hij heeft teveel gereisd.' De naïeve Schouwgraag ziet in reizen alleen voordelen, maar wordt snel uit de droom geholpen door Strengaard, die verwijst naar een hele reeks beroemde Nederlandse schilders (onder wie Rembrandt, Steen, Van de Velde, Dujardin, Van der Helst, Berghem, Ostade, Wouwerman en Huysum), die niet aan een academie of onder een professor hebben gestudeerd noch hebben gereisd en toch prachtige schilderijen wisten te maken. 'En zegt mij, mijne heeren!, is de geleerdheid, is de schilderkunst daarna meer *solide* geworden? Thans wil men voor alles reizen, al ware het om slaapkamers, keukens en kinderscholen te zien!'<sup>17</sup>

Als kunstenaars dan toch naar Italië gingen, moesten ze de verworvenheden van de Italiaanse en Franse meesters zien te verwerken tot de eigenheid van de Hollandse school. Op dezelfde tentoonstelling van 1818 was men bijvoorbeeld vol lof over het schilderij *Willem I op zijn sterfbed* van de voormalige pensionnaire Wouter Mol omdat hij de lessen van zijn Parijse leermeester David ter harte had genomen wat de compositie betreft, maar door het gebruik van koloriet en stijl toch 'Hollands' bleef.<sup>18</sup>

Zoals gesteld in Hoofdstuk II, paragraaf 8 hadden Meerman en Lodewijk Napoleon bij de instelling van het élèves-pensionnaires-systeem wel degelijk rekening gehouden met de Hollandse erfenis van de zeventiende eeuw.<sup>19</sup> Daarom was deze Prix de Rome niet uitsluitend voorbehouden aan historieschilders, architecten en beeldhouwers, in navolging van de Ecole des Beaux Arts, maar konden landschap-, bloem- genre-, portret-

---

1840.

<sup>17</sup> Ten Beste 1818, 708-709. Voor de identificatie van het pseudoniem zie Hoofdstuk II, noot 80.

<sup>18</sup> B., 'Brief wegens de tentoonstelling van kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters te Amsterdam 1818', *Algemeene Konst- en Letterbode* 1818 II, 345.

<sup>19</sup> Hoogenboom 1985, 35-36. Rieke van Leeuwen, *Kopiëren in Florence. Kunstenaars uit de Lage landen in Toscane en de 19de-eeuwse kunstreis naar Italië*, Florence (NIKI) (1984/5), 9; Bergvelt 1984a, 51. Zie ook E. Bergvelt, 'Rijksaankopen van eigentijdse kunst, 1800-1850', *De Negentiende Eeuw* 8 (1984b), 168, waar wordt aangegeven dat Lodewijk Napoleon ook in zijn museumbeleid rekening hield met de erfenis van de Hollandse kunst.

en dierschilders eveneens in aanmerking komen voor de subsidie.<sup>20</sup> Voor landschapschilders bestond zelfs, net als voor de historieschilders, een aparte instructie.<sup>21</sup> Daarmee had de Hollandse Prix de Rome van 1808 tot 1810 een voorsprong op die van Frankrijk: daar werd zoals vermeld pas in 1817 een Prix de Rome Paysage Historique ingesteld en zouden de resultaten van de Hollandse pensionnaires in de landschapschilderkunst inderdaad hebben meegewogen bij de tot standkoming van deze prijs.<sup>22</sup>

In de aankondiging van de Grootte Prijs in het Koninklijke Besluit van 13 april 1817 stond aanvankelijk geen duidelijke bepaling over de vakken waarin de wedstrijden zouden worden gehouden. Er is slechts sprake van de vakken die aan de Koninklijke Akademies gedoceerd zouden worden, schilder-, beeldhouw-, graveer- en bouwkunst.<sup>23</sup> Het élèves-pensionnaires-systeem woog wel mee bij het tot stand komen van het reglement voor de Koninklijke Akademie. Daarom heeft de Vierde Klasse het in haar voorstel van 1816 over een Grootte Prijs voor landschap en voor moderne historie.<sup>24</sup> In het uiteindelijk onderwijsreglement van 1821 verdween het tableau de genre weliswaar weer, maar in het vervolg is er toch weer sprake van wedstrijden in alle drie de schilderklassen.<sup>25</sup>

De opzet van de Prix de Rome onder Lodewijk Napoleon werd dus overgenomen, maar met gemengde gevoelens over het rendement voor de Nederlandse kunstwereld. Er waren wel een goede beeldhouwer en verscheidene bouwkundigen van hun reizen teruggekeerd om het vaderland van hun opgedane kennis te laten profiteren, maar dat gold niet

---

<sup>20</sup> Bergvelt 1984a, 51.

<sup>21</sup> Archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 899, Decreet van Lodewijk Napoleon 14 maart 1808, art. 11 en 12. Instructie voor de historieschilders: 'De Eleves welke zich aan de Historiële Schilderkunst toewijden zullen in het eerste jaar dat zij zich te Parijs bevinden aan de Koninklijke Academie der Kunsten verzenden twee door hen geschilderde Beelden naar het model, in het tweede jaar een Kopij naar eene der Schilderijen van het keizerlijke Musaeum. In het eerste jaar van hun verblijf te Romen zullen zij aan welgemelde Academie een Schilderstuk van eigene compositie, en eene tekening naar eene der Schilderijen in gemelde Hoofdstad toezenden en in het tweede Jaar een beeld levensgrooten en eene geschilderde kopij naar eene der vermaarde Schilderijen aldaar.' W.b. landschapschilders: 'De Landschap Schilders zullen in het eerste jaar van hun verblijf te Parijs twee groote gecouleurde tekeningen verzenden van gezichten in den omtrek van die stad, en eene kopij van eene der Schilderijen van het Musaeum, in het tweede Jaar eene uitvoerige Schilderij naar eigene keuze volgens de natuur. In ieder Jaar van hun verblijf te Romen twee Landschappen, het eene naar eigene keuze insgelijks volgens de natuur en het andere eene kopij naar een zich aldaar bevindend Schilderstuk. Die van eigene keuze zullen niet kleiner mogen zijn dan vier voeten.' Ook afgedrukt als bijlage 2 in Bergvelt 1984a en in Van Leeuwen 1984, 8.

<sup>22</sup> Boime 1971, 141-142.

<sup>23</sup> *Staatscourant* 1817, nr 132: KB van 13-4-1817, artikel 14.

<sup>24</sup> Archief KNI, 136 rapporten I, nr 42 (10-9-1816): conceptreglement Koninklijke Akademie van Amsterdam, art. 15.

<sup>25</sup> De Flines 1822, Reglement van de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, maart 1822, art. 20.

voor de (landschap)schilders. Pitloo en Teerlinck waren bekende landschapschilders in Italië geworden en anderen hadden veel voordeel van hun reizen gehad, zij waren echter niet teruggekeerd naar Nederland. Dit was in strijd met de bedoeling van de subsidie, die nadrukkelijk investeerde in de Hollandse kunst en niet zozeer in de carrière van een individuele kunstenaar. Daarom besloot de Vierde Klasse de subsidie voor het laatste jaar pas uit te keren wanneer de pensionnaire zich weer in Nederland gevestigd had.<sup>26</sup>

Naar aanleiding van deze overwegingen bij het instellen van de Groote Prijs en de heersende opinie over de schilderende élèves-pensionnaires in aanmerking genomen, doemt de vraag op waarom men het in 1817 eigenlijk nodig vond een Groote Prijs-concours in te stellen. Uit de ontstaansgeschiedenis is al gebleken dat die behoefte in Amsterdam eigenlijk pas gevoeld werd toen de academie daar achtergesteld dreigde te worden bij die van Antwerpen. Daarop zinspeelt Apostool tijdens de verhitte discussies van 1839-1840 wanneer hij het heeft over de vele voordelen van het Antwerps model uit 1816, zoals de Groote Prijs en het vierjarig pensioen.<sup>27</sup>

Het programma van de Stadstekenakademie had niet in een Prix de Rome voorzien. De Amsterdamse academie van vóór het voorstel van Van Bree in 1816, nam klakkeloos het systeem van Lodewijk Napoleon over, maar zonder een prijs voor een 'Hollands' genre.<sup>28</sup> De opvatting over de Hollandse schilderschool als een realistische, burgerlijke en 'eenvoudige' kunst leidde de gedachten niet vanzelfsprekend naar Italië. Zo gezien was de Groote Prijs een *Fremdkörper* binnen de Hollandse traditie. Anderzijds reisden jonge kunstenaars soms op eigen initiatief naar Rome, omdat kennis van de Italiaanse meesterwerken en de antieke kunst wel degelijk nuttig werd gevonden. Bovendien was Rome toentertijd de 'culturele hoofdstad van Europa', waar een jonge kunstenaar zich kon vormen en belangrijke contacten kon leggen.

---

<sup>26</sup> Archief KNI, 136 rapporten I, nr 42 (10-9-1816): conceptreglement Koninklijke Akademie van Amsterdam, inleidende brief en art. 19. Overigens was er een soortgelijke bepaling in het reglement van de pensionnaires uit 1808: zij werden geacht zich na het verlopen van hun subsidie voor minimaal acht jaar weer in Nederland te vestigen. Sommigen van hen deden dit keurig, zo verbleef Knip acht jaar in Nederland alvorens weer haastig naar het buitenland te vertrekken, maar door de val van het regime in 1810 en later 1813, voelden bv. Teerlinck en Pitloo zich niet genoodzaakt zich aan deze bepaling te houden. Zie Bergvelt 1984a, 71.

<sup>27</sup> Archief KAvBK, 72, nr 28: Advies van C. Apostool uitgebragt in den Raad van Bestuur der Koninkl. Akademie van Beeldende Kunsten in den buitengewone vergadering van den 25sten November 1839. Zie Hoofdstuk I, paragraaf 2.

<sup>28</sup> Archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 902: brief van Vierde Klasse aan Meerman, 22 zomermaand (juni) 1809 (gevouwen in verballen van 18 oogstmaand (augustus) 1809), art. 27: 'Om de twee jaren zullen uitgelooft worden de groote prijzen, namelijk vier gouden Medailles, als eene voor het beste Historieele schilderij, eene voor het beste boetzeersel, en een voor de beste gegraveerde plaat en de vierde voor de beste bouwkundige ordonnantie. De onderwerpen zullen worden opgegeven in de Algemeene Vergadering van Oogstmaand, die prijzen behalen worden op de lijst gebragt, om op hun beurt te Parijs en Romem hunne Studiën te volmaken.'

De discussie over voor- en nadelen van de Rome-reis dateert dus al van vóór de oprichting van de Koninklijke Akademie en kan geplaatst worden in het licht van het in Hoofdstuk I besproken debat over goede versus nationale smaak. In de achttiende eeuw was de Rome-reis een uitvloeisel van de belangstelling voor de klassieke oudheid en de opleving van de historieschilderkunst. Met de toenemende nadruk op het Hollandse karakter van de schilderkunst ten gevolge van patriotistische gevoelens, werd de Rome-reis een brandende kwestie.<sup>29</sup>

### 3. De Italiaanse manier

De twijfel over het nut van de Rome-reis en de angst voor contaminatie door uitheemse schilderkunst leidde op de academie tot de prangende vraag: voor welke kunstenaars is de Italiaanse studiereis geschikt? De meeste raadsleden waren het er over eens dat beeldhouwers en architecten niet zonder deze ervaring konden, maar voor graveurs en schilders, en in het bijzonder landschap- en genreschilders lag dat anders. Het dispuut over de waarde van de reis voor de verschillende takken van kunst begon naar aanleiding van een verandering in het rooster van de Groote Prijs-wedstrijden, voorgesteld in 1829 door de Administrateur voor Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen Van Ewijck. Over het effect hiervan op de landschapsklasse is al in hoofdstuk II paragraaf 8 geschreven.

Het voorstel van Van Ewijck lijkt beïnvloed door de bestuursleden van de Koninklijke Akademie van Schone Kunsten van Antwerpen, die vonden dat de wedstrijden in de historieschilderkunst bij hún academie thuishoorden, omdat het onderwijs in Antwerpen nu eenmaal hieraan was gewijd en goede resultaten boekte. Veelbetekenend in dit verband is het feit dat de eerste Amsterdamse Groote Prijs in de historieschilderkunst door de Zuid-Nederlander De Fiennes was gewonnen. Van Ewijck stelde het volgende schema op: in Antwerpen zou om de vier jaar de wedstrijd in de historieschilderkunst plaatsvinden, om de twee jaar beurtelings afgewisseld door de vakken bouwkunst, graveerkunst en beeldhouwkunst; in Amsterdam was iedere zes jaar historieschilderkunst aan de beurt, eveneens elke twee jaar afgewisseld door graveer-, beeldhouw- en bouwkunst.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Dekkers 1984, 28-31 en Dekkers 1987a, 191.

<sup>30</sup> Het eerste voorgestelde schema ziet er als volgt uit:

<i>Amsterdam</i>	<i>Antwerpen</i>
1829: graveerkunst	1830: bouwkunst
1831: historieschilderkunst	1832: historieschilderkunst
1833: beeldhouwkunst	1834: graveerkunst
1835: bouwkunst	1836: historieschilderkunst
1837: historieschilderkunst	1838: beeldhouwkunst
1839: historieschilderkunst	1840: historieschilderkunst
1841: graveerkunst	1842: bouwkunst etc.



De afwezigheid van landschap- en genreschilderkunst in dit eerste schema was geen toeval en waarschijnlijk een gevolg van de Antwerpse invloed. Bovendien waren er tot dan toe in Amsterdam nog geen wedstrijden in die vakken gehouden wegens gebrek aan onderwijs, en in wezen bevestigde het plan de bestaande situatie. Maar Van Ewijck voorzag natuurlijk wel de Amsterdamse reacties en stelde in één adem een compromis voor, namelijk om de wedstrijden in landschap of genre tegelijkertijd met die in de graveerkunst te houden of elke derde maal de wedstrijd niet in de graveerkunst maar in landschap en genre te houden, waarbij de subsidie iedere keer gedeeld moest worden.<sup>31</sup> Dat betekende bijvoorbeeld eens in de twaalf jaar een wedstrijd in het landschap. Meer was financieel niet mogelijk en daarom stelde Van Ewijck voor een onderscheid te maken tussen kunstenaars voor wie een verblijf in Italië voor hun studie noodzakelijk was, en kwekelingen voor wie dat niet gold, maar voor wie de reis wel tot algemene vorming strekte. Voor de vakken graveerkunst, landschap- en genreschilderkunst vond hij een reis van vier jaar te lang en hij stelde daarom voor die subsidie te splitsen.<sup>32</sup>

Ook al is het compromis van Van Ewijck een poging de historische accenten van de beide academies, zoals die in 1817 bepaald waren, te waarborgen, impliciet grijpt hij met dit onderscheid tussen 'belangrijke' en 'minder belangrijke' genres toch weer terug op de traditionele academische hiërarchie. De logische consequentie was dat het curriculum op de Amsterdamse academie minder belangrijk werd geacht dan dat van Antwerpen. Apostool voelde dit feilloos aan en verweerde zich met de opmerking 'dat de eene Akademie niet het rigtsnoer behoeft te zijn van de andere, en ook niet zijn kan, omdat de Reglementen verschillen'. Amsterdam was anders, maar niet minder dan Antwerpen.

Apostool was opnieuw de eerste die in 1829 reageerde op Van Ewijcks voorstel. Hij verdedigde het belang van de vakken genre (moderne historie) en landschap met twee soorten argumenten: het 'academische' argument (genre is eigenlijk net zo moeilijk als

---

Achteraf blijkt Van Ewijck zich in de volgorde vergist te hebben, wat in 1835 leidt tot verwarring, omdat volgens de Koninklijke Akademie dan de graveerkunst aan de beurt is. Zie noot 75. Archief KAvBK, 22 bijlagen notulen 1829, nr 7: brief van Van Ewijck, Administrateur aan Minister van Binnenlandse Zaken, Brussel 2-2-1829.

<sup>31</sup> Het tweede schema van Van Ewijck:

<i>Amsterdam</i>	<i>Antwerpen</i>
1829: graveerkunst & landschap	1830: bouwkunst
1831: historieschilderkunst	1832: historieschilderkunst
1833: beeldhouwkunst	1834: graveerkunst & genre
1835: bouwkunst	1836: historieschilderkunst
1837: historieschilderkunst	1838: beeldhouwkunst
1839: historieschilderkunst	1840: historieschilderkunst
1841: graveerkunst & landschap (of ev. genre & landschap)	1842: bouwkunst

<sup>32</sup> Archief KAvBK, 22 bijlagen notulen 1829, nr 7: brief van Van Ewijck, Administrateur aan Minister van Binnenlandse Zaken, Brussel 2-2-1829.

historieschilderkunst) en het 'historische' argument (landschap is waar de Hollandse school furore in heeft gemaakt).

In Apostools visie moet zowel bij moderne historie als bij het 'hooge Historie-schilderen' een schilder voldoen aan de eisen van het decorum, hij moet geschiedkundig onderlegd zijn en een goed tekenaar van de menselijke figuur. Sterker nog, van de moderne historieschilder wordt misschien nog wel meer gevergd, omdat zijn kennis het hele gebied van de moderne geschiedenis en volkenkunde moet bestrijken.

Een landschapschilder kan evenmin alleen op zijn talent vertrouwen maar moet zichzelf scholen, onder meer in het buitenland. Als illustere voorbeelden noemt Apostool de gebroeders Both, Zwanenveld, Dujardin, Berchem, Ruisdael, Van Everdingen en Moucheron.<sup>33</sup> Het reizen is voor deze schilders uiteindelijk zelfs succesvoller gebleken dan voor de weinige historieschilders die de Nederlanden hebben geleverd. Maar misschien ligt Rome als bestemming voor landschapschilders minder voor de hand. Daarom stelt Apostool voor de kunstenaar zelf te laten beslissen waar hij naar toe gaat. Voor slechte vreemde invloed op jonge kunstenaars is Apostool niet bang. Hij meent dat door kennis van andere kunst en andere landstreken, de landschapschilder juist de eenzijdigheid (die verderfelijke eigenschap van de Italiaanse school) zal tegengaan en de typisch Hollandse diversiteit zal ontwikkelen.

Voor bouwkunststudenten en beeldhouwers acht hij een reis naar Italië net als Van Ewijck vanzelfsprekend; deze kunstenaars kunnen alleen daar het aangeleerde in werkelijkheid zien. De enige tak van kunst waarvoor Apostool conform het voorstel van Van Ewijck de reis niet nodig vindt, is de graveerkunst. 'In plaats van rond te reizen, behoort de plaatsnijder zich aan zijne graveertafel te houden', en zijn onderricht kan hij het beste genieten aan de academie zelf. En Apostool zou geen goed conservator van de rijkscollectie zijn als hij niet zou wijzen op de mooiste voorbeelden van de graveerkunst in het Trippenhuis; daarvoor hoeft niemand naar het buitenland.

Voor de historieschilders vindt Apostool een verblijf in het buitenland daarentegen wel belangrijk. Maar het verblijf in Rome kent ook zijn gevaren: omdat de Groote Prijswinnaars nog jonge, ongeschoolde kunstenaars zijn, hebben zij de neiging in Rome de grote meesterwerken te kopiëren, in plaats van een eigen karakteristieke stijl te ontwikkelen. Zo vervallen zij al te makkelijk in wat Apostool de 'algemeene stijl' noemt, 'dat is die, ontleend van de nieuwere Fransche school, waarbij alles Grieksch moet zijn, en zelfs de Joden, bij eene afbeelding uit de gewijde geschiedenis een Grieksch gelaat hebben. [...]

---

<sup>33</sup> Vergelijk het commentaar van De VosWz. in 1840 op het *paysage historique*: 'dit genre wat ons aan Van Huysum, Genaels en Moucheron doet denken, zal wel niemand, vertrouw ik, onder ons doen willen herleven.' Met name Nicolaas Berchem, Jan van Huysum en Isaac de Moucheron worden door De Vries, Apostool en De VosWz. voor tegengestelde argumenten ingezet. Archief KAvBK, 33 bijlagen notulen 1840, nr 29: brief van J. de VosWz. aan de Raad van Bestuur, 8-7-1840. Zie de kritiek van Strengaard c.s., noot 17.

Deze gemanierdheid, dat eentoonige en eenzelvige schijnt bij allen die thans in Italië het vak der Historie beoefenen, kennelijk te zijn, het is de ingeslagen weg, die door allen gevolgd wordt en hierdoor is het te voorzien dat dit gedeelte der schilderkunst al zijn belangrijkheid zal verliezen.' Apostool denkt deze eenvormigheid te kunnen vermijden door de Grootte Prijs-winnaars opdrachten voor kopieën mee te geven en hen de nog te zware opgave van het ontwikkelen van een eigen stijl niet te stellen. En, zo meent hij, het zou ook helpen wanneer er bij de toekenning van de prijs op gelet wordt dat de jonge kunstenaar reeds enigszins gevormd is.

Het is opmerkelijk dat Apostool voor toekomstige landschapschilders veel meer voordelen in een verblijf in Italië ziet en minder angst heeft voor artistieke corruptie dan bij de aspirant-historieschilders. In zijn ogen zijn historieschilders die te maken hebben met een wezensvreemde stijl eerder ontvankelijk voor buitenlandse invloeden, terwijl landschapschilders steviger in hun schoenen staan. Trots belooft Apostool dan ook dat wanneer er in 1831 een wedstrijd in de landschapschilderkunst gehouden zal worden, 'men zal kunnen verwachten dat de groote prijs daarvoor met Eere zal behaald worden, met meerder regt en verdienste dan bij veele andere vakken [...]'.<sup>34</sup>

De hier geschetste discussie over de verdeling van de wedstrijden van de Grootte Prijs ging dus verder dan alleen het afspreken van een tijdschema. Nadruk op de historieschilderkunst, vanuit Antwerpen gestimuleerd, betekende bijna automatisch een aanslag op de andere schildergenres en daarmee op de karakteristieken van de Hollandse school. Dat is iets wat ook al werd opgemerkt in het vrijwel gelijktijdige voorstel ter aanmoediging van de historieschilderkunst van de Vierde Klasse uit 1830 (zie Hoofdstuk II paragraaf 9), al is de conclusie hierin dat de historieschilderkunst daarom extra steun verdient.

Het voorstel van Van Ewijck werd met zes tegen vijf stemmen aangenomen, maar de geschiedenis haalde die beslissing in: door de afscheiding van België in het volgende jaar was de kwestie niet meer opportuun. Het lijkt erop dat de Raad uiteindelijk stilzwijgend tot een compromis kwam. Een jaar later namelijk kreeg de schilder Jacobus Pelgrom een beurs om, bij gebrek aan onderwijs in de landschapschilderkunst, een studiereis door Nederland te maken.<sup>35</sup> Dit staat los van welke Grootte Prijs-subsidie ook, maar geeft wel aan dat men evenals Apostool het nut van reizen voor een landschapschilder inzag. Tien jaar later, in 1839, vroeg Pelgrom opnieuw een reistoelage aan, deze keer voor drie jaar Italië. Dat ging de Raad echter te ver. Als argument voerde zij aan dat dat 'in algemeen het reizen van Landschapschilders, ook naar Italië, min noodzakelijk, ja niet aan te raden was'. Pelgrom mocht als schrale troost op kosten van het Rijk twee schil-

---

<sup>34</sup> Archief KAvBK, 33 bijlagen notulen 1840, z.nr: Apostool aan Raad van Bestuur, 1-4-1829.

<sup>35</sup> Archief KAvBK, 23 bijlagen notulen 1830, nr 27.

derijen maken.<sup>36</sup>

Ondanks de principiële standpunten is er aan de Koninklijke Akademie van Amsterdam nooit een wedstrijd in het landschap of genre gehouden. Dat kon ook eigenlijk niet, omdat er nauwelijks onderwijs was in die vakken. De plaatselijke tekenacademies daarentegen hadden wel degelijk mededingers kunnen leveren voor zulke wedstrijden. Zij schreven bovendien zelf jaarlijks wedstrijden uit in landschap- en genreschilderkunst.<sup>37</sup> Toch vond er geen samenwerking plaats, waarschijnlijk omdat daarmee de hiërarchie in het kunstonderwijs doorbroken zou worden. Een tweetal karikaturen van Jacob van Lennep, voorzitter van de Raad van Bestuur eind jaren vijftig, laat zien hoezeer de Koninklijke Akademie neerkeek op de wedstrijden van de stadstekenacademies (afb. 15 en 16). De geleidelijke verschuiving van een traditioneel Hollands naar een traditioneel academisch programma, die in 1839 resulteerde in de keuze van de directeuren voor historieschilderkunst, onderstreepte het gewenste niveauverschil met de stadtekenacademies.

#### 4. Kruseman en Cramer: confrontaties met vreemde kunst

De werkzaamheden van de Groote Prijs-winnaars tijdens hun reis en in Rome verschilden enigszins van de opdrachten aan de pensionnaires van Lodewijk Napoleon, en aanvankelijk ook van die aan andere buitenlandse Prix de Rome-winnaars. Van de Groote Prijs-winnaars van de Koninklijke Akademie werd eigen werk verwacht zonder dat dit nader werd gespecificeerd: '[de gepensioneerde] zal jaarlijks, voor de tenToonstelling in de Hoofdsteden, eene Schilderij of eenig Kunstwerk overzenden, om te strekken tot openbaar bewijs zijner vorderingen'.<sup>38</sup> Dit kon een kopie zijn, maar ook een eigen inventie.

In de regel werden prijswinnaars niet zo vrij gelaten. Volgens het reglement van de Rome-subsidie van 1808 waren de élèves-pensionnaires verplicht eigen werk te maken, naast een aantal kopieën van beroemde meesterwerken in Parijs of Rome.<sup>39</sup> Dit reglement liep vooruit op de Prix de Rome-regeling van de Ecole des Beaux-Arts van Parijs, waar traditioneel de nadruk lag op het maken van kopieën en pas vanaf 1817 ook op eigen

---

<sup>36</sup> Archief KAvBK, 7 notulen, 3-7-1839 en idem, 32 bijlagen notulen 1839, nr 42: brief van Pelgrom aan Raad van Bestuur.

<sup>37</sup> Zo gaf Minerva in 1838 als onderwerp op: 'Een watergezicht met zeilende schepen; aan de linkerzijde van den beschouwer, op den voorgrond, eene Herberg met eenen ouden Eikenboom en verdere stoffagie'. Archief KAvBK, 31 bijlagen notulen 1838, nr 16: uitnodiging van Minerva aan de Koninklijke Akademie voor de jaarlijkse wedstrijd.

<sup>38</sup> De Flines 1822, art. 28.

<sup>39</sup> Archief MIBIZA, 2.01.12, inv.nr 899, Decreet van Lodewijk Napoleon 14 maart 1808, art. 11 en 12. Instructie voor de historieschilders en voor de landschapschilders.

werk.<sup>40</sup> Later gold dit in het algemeen voor alle buitenlandse Prix de Rome-winnaars, zoals de Russische kunstenaars. Zij moesten in Rome een kopie naar een van de beste fresco's maken en een schilderij naar eigen vinding.<sup>41</sup>

De Koninklijke Akademie-winnaar kon rechtstreeks of via een omweg naar Rome reizen. Zo wilde Jean Desiré de Fiennes in 1825 meteen doorreizen naar Rome, om de schilderijen en fresco's in het Vaticaan te bestuderen en te kopiëren voordat hij zich aan eigen composities waagde, 'denkende dat ik mijne eerste tijd in Rome niet beter kon waarnemen, om het edel van de kunst te leeren kennen'.<sup>42</sup> Voor zijn eigen schilderij koos hij het onderwerp *Telemachus in 't ijland van Calypso, den moment dat Mentor hem berispt over zijn onvorzigtig gedragt*. Voor dit schilderij studeerde hij naar het naaktmodel en naar de antieke beelden in de beeldengalerijen van het Vaticaan.<sup>43</sup> Later werkte hij ook nog aan een *Tobias, die het licht aan zijnen vader wedergeeft* en aan een aantal studies van meer modieuze onderwerpen, onder meer *Eenen gekwetsten Brigard* en *Een Capucijner monnik die een jongeling onderwijst*.<sup>44</sup>

In 1831 won de al genoemde Hendrik Willem Cramer de prijs naar het onderwerp *Eliza en de weduwe te Zarphat*. In tegenstelling tot De Fiennes maakte Cramer van zijn reis naar Rome een Grand Tour. In een brief aan de Raad van Bestuur kondigde hij de route van zijn voorgenomen reis aan die zou gaan over Parijs, Lyon, Genève, Milaan, Venetië, Bologna en Florence naar Rome en Napels, en weer terug via onder meer Perugia, Padua, Venetië en Tirol. Het hoofddoel van zijn reis was het bestuderen van Titiaan: 'Ja Mijne Heeren! Deze kunstenaar heeft mij zoodanig getroffen, dat ik brandend van verlangen ben, hem nader in zijn grootheid te leeren kennen en daarvoor zijn vaderland tot mijne eerste stap op de klassieke grond verkozen heb.'<sup>45</sup>

Cramer vergelijkt de door hem zo bewonderde Venetiaanse schilderkunst met de Nederlandse: 'Het is voornamelijk in de uitvoering der groote machines dat ik [de Venetiaanse meesters] het meest bewonder; daar spreidden zij alle het verhevene hunner verbeeldingskracht ten toon, en hebben de natuur niet verwaarloosd, maar met volmaakt-

---

<sup>40</sup> Van Leeuwen 1984, 8.

<sup>41</sup> Cramer 1835-38, deel III, 78.

<sup>42</sup> Archief KAvBK, 19 bijlagen notulen 1826, lett. T: brief van De Fiennes, Rome 6-4-1826 en lett. HH: brief van De Fiennes, Rome 2-7-1826.

<sup>43</sup> Archief KAvBK, 19 bijlagen notulen 1826, z.nr: brief van De Fiennes, Rome 12-10-1826.

<sup>44</sup> Brieven van De Fiennes uit Rome: Archief KAvBK, 21 bijlagen notulen 1828, nr 33: 12-7-1828; nr 37: 19-9-1828; nr 40: 4-10-1828. Het werk was in Amsterdam, Brussel en Gent op de Tentoonstelling van Levende Meesters te zien. Dekkers 1987a, 201.

<sup>45</sup> Archief KAvBK, 25 bijlagen notulen 1832, nr 1: brief van H.W. Cramer Antz. Amsterdam 24-10-1831; nr 2: Amsterdam 22-11-1831; nr 4: Parijs 2-1-1832; nr 18: Parijs 1-4-1832. Zie ook Dekkers 1987a, 204.

heid (ik laat het woord getrouwheid af, zulks komt de Nederlandse school toe) trachtten na te volgen, die de verbeelding verleidt.' Mocht de Raad schrikken van zoveel enthousiasme voor buitenlandse schilderkunst, dan stelt hij ze snel gerust: 'Van alles wat ik tot heden zag, miste mijn oog toch nog het tooverachtig penseel van Rembrand, geen *nachtwacht* weerd ik nog gewaar; hoe meer ik zie, hoe meerder komt dat kunstjuweel mij voor den geest en wanneer ik verder eene vergelijking tusschen de beide scholen maak, dan komt het mij voor, dat de Vaderlandsche voor de verbeeldingskracht en genie alleen moet onderdoen, en smert het mij slechts (duidt deze rondheid van *mijne* kant niet ten kwade) dat zij hun voortreffelijk penseel meerendeels aan nietige ja somtijds walgelijke onderwerpen besteed hebben.'<sup>46</sup>

Cramers vele brieven zijn zeer lezenswaardig, net als zijn dagboek aantekeningen die zijn vader vanaf 1832 uitgaf als vierdelig reisjournaal. Over zijn werkzaamheden als schilder informeren deze bronnen echter nauwelijks; Cramer reist en bezoekt musea dat het een lieve lust is, maar produceert weinig. De enkele stukken die hij heeft gemaakt, althans waarvan sprake is in de brieven, zijn veelal door schipbreuk beschadigd.<sup>47</sup>

Tijdens zijn eerste tussenstop in Parijs ontmoette Cramer de schilder Cornelis Kruseman, die daar verbleef om *batailles* van Horace Vernet en Antoine Gros te bestuderen ter voorbereiding van zijn eigen werk *De slag bij Boutersem*, een moment uit de Tiendaagse Veldtocht.<sup>48</sup> Cornelis Kruseman, neef en leermeester van de academiedirecteur Jan Adam Kruseman, had zich ten doel gesteld historieschilder te worden en was al van 1821 tot 1825 in Italië geweest om zijn idool Rafaël te bestuderen. In tegenstelling tot Cramer en andere gesubsidieerde kunstenaars moest hij zijn reis zelf bekostigen, wat hij hoofdzakelijk deed door portretten te maken.<sup>49</sup>

Bij een vergelijking van de reizen van Kruseman, Cramer en De Fiennes komt er, individuele variaties daargelaten, een vast patroon naar voren. In Parijs bezochten de schilders het Louvre voor de oude kunst en het Luxembourg voor de contemporaine. De confrontatie met de nieuwe Franse schilderkunst gaf vaak aanleiding tot bespiegelingen over het verschil tussen de Hollandse en de Franse stijl. Voor Kruseman is de Franse kunst in 1821 een openbaring: 'Ik wenschte dat vele mijner landgenooten, welke omtrent de Fransche school dikwerf een al te voorbarig oordeel vellen, hier uit eigene oogen kwamen

---

<sup>46</sup> Archief KAvBK, 25 bijlagen notulen 1832, nr 36: brief van H.W. Cramer Antz., Venetië 2-10-1832. 'Groote machines' duidt op de term *Grandes Machines*, die in Frankrijk voor grote historiestukken werd gebruikt.

<sup>47</sup> Dekkers 1987a, 184 en 203-204, met een lijst van de brieven in het Archief KAvBK.

<sup>48</sup> Cramer 1835-38 deel II, 129 e.v.; J. Knoef, 'C. Kruseman', *Van Romantiek tot Realisme*, Den Haag 1947, 23-24.

<sup>49</sup> A. Elink Sterk ed., *Aanteekeningen van C. Kruseman betrekkelijk deszelfs kunstreis en verblijf in Italië*, R'dam/Antwerpen 1947 (1826), o.a. 10-11.

zien, om met mij der waarheid hulde te doen.' Al kunnen de Franse schilders niet met de Hollandse wedijveren wat de weergave van de natuur betreft, hun compositie van historische voorstellingen is prijzenwaardig en hun kennis van de onderwerp groot. Als voorbeelden noemt Kruseman Davids *Eed der Horatiërs*, Girodets *Déluge* en het werk van Horace Vernet. Houdons beeld van de zittende Voltaire wordt met Hollandse maat gemeten: 'geen volkomener nabootsing van de Natuur laat zich [...] denken.'<sup>50</sup>

Ook Cramer is onbekend met de Franse contemporaine kunst: 'De kloeke schilderijen van levende meesters, welke [het Luxembourg] bezit en de talenten, die daarin doorstralen, welke ik nog nergens in de gelegenheid was geweest te leeren kennen, en naar waarde te schatten, troffen mij.' Veel lof heeft hij voor Gros, Guérin, Cogniet, Vernet, maar 'in het kleinere genre trof ik niet dan *croûtes* aan'.<sup>51</sup> In het Louvre gaat Cramer bijna ten onder aan *embarras de choix* en besluit hij uiteindelijk te tekenen naar Poussin en Rafaël en olieverfschetsen te maken naar Titiaan, Murillo, Rubens, Van Dijck en Lorrain om zo aan de verschillende scholen recht te doen.<sup>52</sup>

In Rome aangekomen bezochten de kwekelingen eveneens een aantal vaste plaatsen zoals het Vatikaan, in het bijzonder de beeldengalerijen en de Stanze met fresco's van Rafaël, de Sint Pieter, het Pantheon en het Forum Romanum, dat in Krusemans en Cramers tijd dienst deed als veemarkt.<sup>53</sup> Ook hier gaven de ervaringen met de oude kunst aanleiding tot vergelijkingen met de Hollandse meesters. Net zoals Pieneman in zijn Memorie van 1821 beoordeelt Kruseman Rafaël niet met de norm van het ideale schone, maar met de veel Hollandsere norm van 'waarheid'. Ook voor de zestiende-eeuwse Italiaanse meesters is volgens hem waarheid het hoofddoel van de kunst, al wordt dit nu genuanceerd tot 'de verhevene waarheid'. Met enige spijt constateert hij dat Van der Helst, Potter, Rembrandt en zelfs Rubens en Van Dijck het verder hadden kunnen brengen en zich met Rafaël en Michelangelo hadden kunnen meten, wanneer zij zich niet hadden laten verleiden tot lagere onderwerpen of effectbejag in hun coloriet. Kruseman wijt de verschillen tussen beide kunstschole aan het verschil in geloof en landsaard, waardoor in Italië de omstandigheden voor kunstenaars gunstiger waren en zij meer opdrachten kregen

---

<sup>50</sup> Elink Sterk 1947 (1826), 9.

<sup>51</sup> Cramer 1835-38, deel II, 61-62. *Croûte* letterlijk korst, is schildersjargon voor een kladschilderij. In het Nederlands wordt ook wel 'croustjes' gebruikt.

<sup>52</sup> Cramer 1835-38, deel II, 115-116: 'ik beschouwde en bestudeerde, geheel in de kunst verdiept, de verschillende scholen, en nam mij voor eenige croquis, zoo in crayon als in olieverw te vervaardigen, als zulks hoogst nuttig oorddelende en eene juiste kopij veel tijd vorderde, ofschoon Titiaan voor harmonie mij dikwerf tenteerde in de Italiaansche school, Murillo voor koloriet in de Spaansche, Rubens en Van Dijck in de Vlaamsche school, Claude Lorrain voor waren en krachtigen toon der natuur in de Fransche school, terwijl Rafaël en Poussin mij tot teekenen uitlokten.'

<sup>53</sup> Elink Sterk 1847 (1826), 41.

dan hun collega's in het noorden. Bovendien hadden de Italianen elke dag de mooiste modellen om zich heen, waarmee niet alleen de Griekse en Romeinse beelden worden bedoeld, maar ook de Italiaanse bevolking zelf. Bijna elke reiziger vindt dat de Italianen sprekend lijken op de kunstwerken waarvoor ze ooit model stonden.<sup>54</sup>

Toch kunnen al deze adhesieverklaringen aan de grote Hollandse meesters de indruk niet wegnemen, dat de Rome-gangers de nieuw ontdekte kunstwerken meer waardeerden dan de kunst waarmee ze in Nederland waren opgevoed; in ieder geval leren ze met andere ogen kijken. Wanneer Cramer in 1835 terugkeert en op zijn thuisreis weer Parijs aandoet, vergelijkt hij de moderne Franse schilderkunst dan ook niet meer met de Hollanders, maar wordt zijn referentiekader sterk bepaald door de onder kunstenaars in Rome gangbare ideeën van Winckelmann, Goethe, Schelling en de kunst van Ingres, Cornelius en Overbeck. Ingres werkte op dat moment in Rome als directeur van de Franse Academie en Cornelius en Overbeck hadden als Sint Lucasbruder of Nazareners vanaf 1810 een stempel gedrukt op het Romeinse kunstenaarsleven. In hen ziet Cramer de ware opvolgers van David. Zij hebben in zijn ogen het uitgeholde classicisme 'de idealisatie, die een wil zonder wil is, die de kunst aan volkomen vertering deed vergaan', weer van een ziel en van poëzie voorzien.<sup>55</sup>

Goethe en Schelling bepleitten een directe band tussen kunst en natuur, waarbij zowel uit natuurstudie als uit een meer algemene creativiteit en inspiratie ontleend aan de natuur een nieuwe landschapschilderkunst moest ontstaan.<sup>56</sup> Deze ideeën werden toegepast in de Duitse landschapschilderkunst door bijvoorbeeld Carl Blechen en Ludwig Richter. Met hen vergelijkt Cramer nu de Franse landschapschilders, die hij ongevoelig en conventioneel vindt door gebrek aan goede studie van de natuur.<sup>57</sup> De zeventiende-eeuwse Hollandse landschapschilders komen in Cramers vergelijking echter niet meer voor.

De opmerking van Offerhaus, dat de Hollandse kunst aan de zijlijn stond van de ontwikkelingen in de Franse en Italiaanse school - en daar mag de romantische Duitse landschapschilderkunst aan worden toegevoegd - wordt door dit soort uitlatingen beves-

---

<sup>54</sup> Zie bijvoorbeeld Elink Sterk 1947 (1826), 59-60 en Cramer 1835-38, deel IV, 46: 'Zie daar de boerinnen van de vallei van de Arno, wier bekoorlijkheden en schoonheid door de reizigers geroemd worden (...) en die schijnen geboren te zijn, om de kunsten te verfraaijen en tot voorbeelden te strekken, het zijn veeleer Arcadische herderinnen dan boerinnen.'

<sup>55</sup> Cramer 1835-38, deel IV, 187.

<sup>56</sup> Zie E. Simons, 'Natur und Kunst. Zur Aktualität der Gründungsurkunde der Akademie der Bildenden Künste in München von F.W.J. Schelling', in Zacharias red 1988, 59-76. Zie ook L. Eitner red., *Neoclassicism and Romanticism, 1750-1850* (Sources and Documents. Vol II: Restoration/Twilight of Humanism) Englewood Cliffs, New Jersey 1970, 40-47: Goethe, uit Introduction to the Propyläen en Schelling, On The Relationship of the Creative Arts to Nature.

<sup>57</sup> Cramer 1835-38, deel IV, 191.



tigd. In Nederland was in de eerste decennia van de negentiende eeuw blijkbaar weinig bekend van wat er elders gebeurde. Dat is onder meer op te maken uit het aankoopbeleid van de regering voor haar rijkscollecties. Bergvelt constateert dat contemporaine buitenlandse kunst - behalve in de vorm van reproductiegravures en litho's - nauwelijks aan bod kwam, 'een extreme vorm van provincialisme'.<sup>58</sup> Hoogenboom signaleert al bij achttiende-eeuwse kunstcritici een afkeer van populaire buitenlandse prenten en de behangselmode, mede omdat men die trend slecht vond voor de economische positie van de Nederlandse kunstenaars.<sup>59</sup> In de eerste helft van de negentiende eeuw gold nog steeds dat de weerzin van de gevestigde kunstwereld tegen het vreemde en de wil het eigene te beschermen groter was dan de nieuwsgierigheid naar buitenlandse kunst.

## 5. Koelman en De Mare: buitenlandse Nederlanders

Kruseman was al een gevestigd kunstenaar toen hij naar Rome vertrok, maar de Grote Prijs-winnaars waren vaak nog kunstenaars in ontwikkeling. Het is misschien begrijpelijk dat de academiebestuurders en de leden van de Vierde Klasse beducht waren voor de invloed of het effect van de buitenlandse kunst, te meer daar het kunstklimaat in Frankrijk en Italië zo veel beter was dan dat in Nederland. Kruseman wijst niet voor niets op het verschil in hoeveelheid opdrachten tussen de landen. Het voorbeeld van de élèves-pensionnaires van Lodewijk Napoleon had aangetoond dat het voor veel kunstenaars winstgevender was om zich blijvend in Frankrijk of Italië te vestigen.

De Fiennes en Cramer keerden wel terug naar Nederland, maar raakten daarna vrijwel in vergetelheid. De Fiennes vestigde zich in Brussel en zond tot in de jaren veertig werk in voor de diverse Tentoonstellingen van Levende Meesters. Veel meer is er niet van hem vernomen.<sup>60</sup> Cramer werd tekenleraar in Deventer en duikt na 1860 op in Kleef.<sup>61</sup> Het is opvallend dat diegenen die hij in 1831 had verslagen meer naam maakten dan hijzelf. Onder hen waren Petrus van Schendel, de 'kaarslichtschilder' die een bloeiende carrière in België maakte en Nicolaas Pieneman, die in zijn vaders voetstappen zou treden als gevierd portrettist en historieschilder.<sup>62</sup> Cornelis Kruseman was in zijn tijd weliswaar zeer beroemd en genoot koninklijke protectie, maar voor de uitvoering van een *Johannes de*

---

<sup>58</sup> Bergvelt 1984b, 175-176. Zie ook Bergvelt 1984c, 89, 105, 114.

<sup>59</sup> Hoogenboom 1985, 15-17. Zij noemt de critici J. van ManenAz. en R.P. van de Kastele.

<sup>60</sup> Scheller 1966, 113. Dekkers 1987a, 189.

<sup>61</sup> Scheen 1981.

<sup>62</sup> Dekkers 1987a, 203. De wedstrijd was sinds dit jaar, door de veranderde politieke omstandigheden, alleen opengesteld voor 'Noord-Nederlanders'. Over Nicolaas Pieneman zie *Het Vaderlands Gevoel* 1978, 300. Over Van Schendel zie *Op zoek naar de Gouden Eeuw*, 1986, 157-158.

*Doper* in opdracht van de kroonprins vertrok hij toch weer naar Rome, waar een kunstenaar met roeping als de zijne zo veel vruchtbaarder kon werken.<sup>63</sup>

De winnaar van de Groote Prijs historieschilderkunst van 1839 was Jan Hendrik Koelman. Koelman was pas negentien jaar oud toen hij de prijs won en mededingers als Valentijn Bing, Petrus Franciscus Greive, Bastiaan de Poorter, Reinier Craeyvanger en Adrianus Johannes Ehnle versloeg.<sup>64</sup> Officieel moest Koelman nog drie jaar wachten voordat hem reglementair kon worden toegestaan de reis te ondernemen, maar vanwege zijn aanstaande militaire dienst kreeg hij toestemming eerder te vertrekken.<sup>65</sup> Hij kwam in het najaar van 1840 in Rome aan. Al snel liet hij niets meer van zich horen, wat de Raad verontrustte en leidde tot een geïrriteerde briefwisseling.<sup>66</sup> In alle opzichten bleef Koelman in gebreke: hij voorzag al snel in zijn onderhoud door het maken van goedverkopende genrestukjes en liet zich aan de hooggestemde historieschilderkunst niets meer gelegen liggen. Desondanks ontving hij toch door lankmoedigheid of uit nalatigheid tijdens alle jaren zijn pensioen. Na deze vier jaar bleef Koelman definitief in Rome.

Koelman bevestigt zo het verhaal van Frederik Buren. Ook hij trouwde met een Italiaanse en werd zelfs rooms-katholiek. Maar in tegenstelling tot Frederik Buren had hij een winstgevende praktijk van 'glad portretwerk en bevallige figuren in de bekende klederdracht uit de omgeving'.<sup>67</sup> De raadsleden werden er niet vrolijk van en beschouwden Koelman als een mislukking. Maar de Nederlandse pers was vol lof en bleef hem zien als een Hollandse schilder, al was het dan 'een buitenlandse Nederlander'. Het publiek werd vanuit Italië van Koelmans werk op de hoogte gehouden, onder meer door een portret van hem naar een andere Groote Prijs-winnaar, de beeldhouwer Ioannes de Koningh. 'Dit portret is juweelig gepenseeld; ja met betrekking tot de uitvoering kan men er regt van verklaren, dat de kunst er tot haar hoogste toppunt in opgevoerd is.'<sup>68</sup> Gelet op de zware concurrentie op de Nederlandse kunstmarkt kan men zich afvragen of Koelman niet de slimste weg had gekozen of zoals Hoogewerff schrijft: 'De tijdgeest stelde Koelman "in het gelijk".'<sup>69</sup> De nondescripte carrières van Cramer en De Fiennes bevestigen deze

---

<sup>63</sup> Knoef 1947, 23-28.

<sup>64</sup> Het onderwerp was aanvankelijk *Ulysses door zijn voedster herkend*, maar werd wegens onduidelijkheid over de af te beelden scène, veranderd in *De genezing van de kreupele door Petrus*. Dekkers 1987a, 207, waar ook de betreffende stukken zijn aangegeven.

<sup>65</sup> Archief KAvBK, 33 bijlagen notulen 1840, nr 32: dispensatieverlening aan Koelman.

<sup>66</sup> De briefwisseling van de Raad met Koelman en de als tussenpersoon fungerende Nederlandse gezant Graaf de Liederkerke-Beaufort is opgenomen in Hoogewerff 1933, 165-169 en 185-193 (bijlage B).

<sup>67</sup> Hoogewerff 1933, 167, 168-169.

<sup>68</sup> *Kunstkronijk* 1843-44, Kunstberigten 71.

<sup>69</sup> Hoogewerff 1933, 167.

conclusie.

Niet Koelman, maar eerder de Koninklijke Akademie valt in deze affaire iets te verwijten. Ondanks zijn wanprestatie betaalde de academie toch vrijwel het volledige pensioen uit en bevestigde hiermee de zo gevreesde buitenlandse invloed. Het gedrag van de Raad is des te opmerkelijker, omdat zich een dergelijke situatie al eens eerder had voorgedaan.

In 1829 won de graveur Johan de Mare de Grootte Prijs voor de graveerkunst. Hij vertrok naar Parijs om zich op het atelier van Ingres verder te bekwamen in het tekenen.<sup>70</sup> De Raad van Bestuur meende hieruit op te kunnen maken dat De Mare vond dat hij op de academie onvoldoende tekenonderwijs had gehad. De Mare weersprak dit en voerde als reden voor zijn keuze aan dat Ingres hem voorbereidde op zijn verblijf in Italië. Ingres had immers Rafaël bestudeerd en daaraan 'eene onbegrijpelijke fijne smaak' overgehouden.<sup>71</sup> Deze onenigheid demonstreert opnieuw eerder de lange tenen van de academie dan het falen van de winnaar.

De Mare vestigde zich na zijn pensioen blijvend in Parijs. Dat soort beslissingen stak de academie natuurlijk en ook de overheid zag haar financiële investering verloren gaan.<sup>72</sup> Bij de volgende wedstrijd in de graveerkunst van 1835 was de zaak De Mare voor de Minister van Binnenlandse Zaken Van Doorn aanleiding de discussie van 1829 te heropenen: moesten graveurs eigenlijk wel reizen?<sup>73</sup> Het voorbeeld van De Mare had volgens de Minister aangetoond, dat jonge kunstenaars die in Nederland nog geen markt hadden kunnen vinden, zich te makkelijk in het buitenland vestigden.<sup>74</sup> Het leek hem daarom beter de subsidie te gebruiken voor binnenlandse studie en het maken van gravures. Na gebleken geschiktheid zou de graveur dan na vier jaar een opdracht krijgen, die

---

<sup>70</sup> Archief KAvBK, 23 bijlagen notulen 1830, nr 21: brief van J. de Mare aan de Raad van Bestuur, Parijs 31-3-1830.

<sup>71</sup> Archief KAvBK, 23 bijlagen notulen 1830, nr 26: brief van J. de Mare aan de Raad van Bestuur, Parijs 23-5-1830.

<sup>72</sup> Opnieuw zaten de Nederlandse kunstcritici er niet mee. Zij schreven over De Mare: 'Wel hem wien het vaderland de onze noemt: hij is het eigendom van allen; [...] En moge hij al niet in zijn vaderland de vruchten van zijn kunst plukken, wij bogen toch op hem [...]'*Kunstkronijk* 1843-44, p. 59.

<sup>73</sup> Het lijkt er bovendien op dat de voorgestelde maatregel was ingegeven om een protégé van de minister, de graveur Henri W. Couwenberg, zo een stipendium te verschaffen. Archief KAvBK, 28 bijlagen notulen, nr 12: brief van de Minister van Binnenlandse Zaken 8-3-1835 en brief van 1-12-1834; Archief KNI, 140 bijlagen notulen II, lett.EEEEE, bevat correspondentie met de verschillende partijen, o.a. brief van Raad van Bestuur aan Staatsraad Gouverneur van Noord-Holland Van Tuyl van Serooskerken, 20-1-1835, waarin expliciet wordt verwezen naar de partijdigheid van de minister inzake Couwenberg.

<sup>74</sup> Archief KAvBK, 28 bijlagen notulen 1835, nr 3: brief van de Minister van Binnenlandse Zaken aan Staatsraad Gouverneur van Noord-Holland, 1-12-1834.

hem tot aanbeveling bij zijn verdere loopbaan zou kunnen strekken.<sup>75</sup>

Het voorstel stuitte op verzet van Jeronimo de Vries die vond dat aan het doel van de Grootte Prijs, jonge kunstenaars te laten studeren in het buitenland, niet getornd kon worden en dat er geen onderscheid in de verschillende kunsten gemaakt moest worden. Persoonlijk zag hij overigens het nut niet in van reizen voor landschap-, genre- en historie-schilders, maar tegen het reizen van graveurs, architecten en beeldhouwers had hij geen bezwaar, omdat er aan de graveerkunst nog veel te verbeteren viel. Invloed en oefening van buitenaf konden alleen maar gunstig zijn. 'En omdat de Mare uit gebrek aan pligtbesef, en werk, naar elders is vertrokken, is bij mij de conclusie van eene *geheele, finale, gecompliceerde* voorstelling van deze raad aan hooger bestuur tot verandering van het gereglementeerde geenszins geldig of die verandering uitgemaakt wenschelijk.'<sup>76</sup>

De Raad verenigde zich met dit standpunt en stak bovendien de hand in eigen boezem: de binnenlandse markt was voor jonge kunstenaars nu eenmaal niet veelbelovend. De overheid moest actie ondernemen 'om hier te lande van jonge welgeoefende kunstenaars na hunne volbrachte Studiën partij te trekken, en hen alzoo door redelijke geldverdiensten voor ons land te behouden.'<sup>77</sup> Het mocht niet baten: vanaf 1835 werd de subsidie voor de graveerkunst verdeeld over meerdere graveurs.<sup>78</sup>

De academie trok wel enige conclusies uit al deze voorvallen. Er werd voorgesteld de Grootte Prijs-winnaars, 'meerendeels nog jong en onervaren in de betrekkingen des gewonen levens' in Rome onder toezicht te stellen, net zoals de Franse Prix de Rome-

---

<sup>75</sup> Archief KAvBK, 28, bijlagen notulen 1835, nr 12: brief van de Minister van Binnenlandse Zaken aan Staatsraad Gouverneur van Noord-Holland, 8-3-1835. Overigens blijkt het rooster van 1829 nu niet te kloppen, de Raad van Bestuur beweerde dat de wedstrijd van 1835 in de bouwkunst gehouden moest worden. Beide roosters zijn inderdaad in tegenspraak met elkaar. Zie noot 30 en 31.

<sup>76</sup> Archief KAvBK, 28 bijlagen notulen 1835, nr 14: brief van J. de Vries aan Raad van Bestuur, 1-4-1835.

<sup>77</sup> Archief KNI, 140 bijlagen notulen II, lett.EEEEE: brief van Raad van Bestuur aan Staatsraad Gouverneur Noord-Holland, 20-1-1835.

<sup>78</sup> Archief KAvBK, 28 bijlagen notulen 1835, nr 16: brief van Willem I (via de Minister van Binnenlandse Zaken aan Raad van Bestuur, 21-5-1835 en brief van de Minister aan Raad van Bestuur, 26-5-1835. De wedstrijd werd uiteindelijk gehouden in 1836 en ironisch genoeg gewonnen door Couwenberg. De beslissing van de Minister werd mede genomen op basis van een advies van de Vierde Klasse. Deze was het gedeeltelijk eens met de argumentatie van de Minister, en strekte deze zelfs uit naar de bouwkunst, onder verwijzing naar de laureaat van de bouwkunstwedstrijd van 1827 (J. Craner), die na terugkomst in Nederland nergens aan de slag kon vanwege de algemeen heersende bouwmalaise en zich als tekenmeester moest vestigen. 'Grote werken worden hier zelden ondernomen, en een kwalijk geplaats vooroordeel schijnt de eigenaars van bijzondere gebouwen van het raadplegen met een werkelijk architect terug te houden, zo dat het vooruitzicht van den studie alles behalve gunstig genoemd mag worden.' Ondanks het precedent De Mare vond de Vierde Klasse het eigenlijk niet nodig het hele reglement aan te passen. Wilde de Minister dat toch doen, dan moest het KB in die zin worden aangepast, waarvoor de Vierde Klasse vast een concepttekst leverde. Deze houding is wel erg tweeslachtig te noemen. Archief KNI, 137 rapporten IV, nr 15: brief aan de Minister van Binnenlandse Zaken van de Vierde Klasse over graveerwedstrijd 1835, 4-3-1835. Zie over de situatie in de bouwkunst o.a. Reynaerts 1985 en Dekkers 1986.

winnaars die werkten onder leiding van vooraanstaande schilders zoals in deze periode P.N. Guérin, H. Vernet en Ingres.<sup>79</sup> Een beroemd kunstenaar was natuurlijk een grotere inspiratie voor de kwekelingen dan de Nederlandse gezant die normaliter als contactpersoon optrad. Ook was er behoefte aan een duidelijker studieplan voor de kunstenaars. De enthousiaste maar weinig productieve reis van Cramer had zijn sporen nagelaten: jonge, aan zichzelf overgelaten kunstenaars zouden geen keuzes kunnen maken en hun eigenlijke werk uitstellen.<sup>80</sup>

Financieel gezien kwamen de Nederlanders er ook bekaaid van af. Cramer beschrijft onder welke omstandigheden de pensionnaires van allerlei landen in Rome moesten werken. De Nederlanders hadden bij omrekening van hun pensioen zevenendertig piasters per maand, wat destijds overeenkwam met circa honderd gulden. Dat was vergelijkbaar met wat de Denen en de Duitsers uit de kleinere staten kregen, die dertig piasters per maand [circa negentig gulden] te besteden hadden. De Russen kregen zestig piasters per maand [circa honderdtachtig gulden], met een uitbetaling van tienduizend francs [circa vierhonderdvijfenzeventig gulden] voor hun kopie naar een Romeins fresco die door het hof werd aangekocht. Ook voor hun eigen compositie kregen ze een behoorlijke vergoeding, vaak met een juweel of diamant als extra betaling. De Engelse pensionnaires kregen honderdvijftig pond sterling [circa achttienhonderd gulden] per jaar. De Fransen waren het beste af: zij hadden kost en inwoning bij de Franse academie in de Villa Medici, waar ze een atelier, modellen, bedienden, bibliotheek en een arts tot hun beschikking hadden. Daarbij kwam een zakgeld van honderd francs per maand [circa vijftig gulden]. Bij terugkeer in Frankrijk ontvingen zij bovendien nog eens een bedrag van de regering.<sup>81</sup> Daar stak het Nederlandse systeem natuurlijk schraal bij af en omstreeks 1840 drong het tot de academie door dat dit moest veranderen, mede dankzij de 'delinquente' Koelman en De Mare.

## 6. Kritiek

In 1842 werd het nieuwe onderwijsreglement dat in 1839 door de directeurs was voorgesteld, eindelijk van kracht. Er sprak een andere opvatting uit over het onderwijs op

---

<sup>79</sup> Archief KAvBK, 35 bijlagen notulen, verslag van de prijsuitdeling 30-12-1842. De directeur van de Académie de France in 1840 was Ingres; Pierre Narcisse Guérin en Horace Vernet waren hem voorgegaan. Zie over hun directoraat J.P. Alaux, *Académie de France à Rome. Ses directeurs et ses pensionnaires*, Parijs 1933, 95-170.

<sup>80</sup> Archief KAvBK, 35 bijlagen notulen, verslag van de prijsuitdeling 30-12-1842.

<sup>81</sup> Cramer 1835-38, deel III, 78. Voor de omrekening zie W.C.H. Staring, *De Binnen- en Buitenlandsche maten, gewichten en munten van vroeger en tegenwoordig*, Schoonhoven 1902 en de wisselkoersen in de *Nieuwe Amsterdamsche Courant en het Algemeen Dagblad*, januari, juli en december 1835.

de academie, wat vooral te zien was aan het uitgebreide prijzensysteem. Jaarlijks waren er nu veel meer prijzen voor de kwekelingen te verdienen in de vorm van medailles, prentwerken maar ook in contant geld.<sup>82</sup> Bovendien stelde de academie het bekroonde werk tentoon.<sup>83</sup> Dit alles was het resultaat van het besef dat niet alles van de innerlijke discipline en ijver van de kwekeling moest afhangen, maar dat onderlinge rivaliteit en geldelijke stimuli belangrijk waren voor de motivatie. Een honorering in contant geld moest bovendien de kunstenaars ervan weerhouden hun geluk al tijdens hun leertijd op de kunstmarkt te beproeven.

In het nieuwe reglement voor de Grootte Prijs was nog weinig lering getrokken uit de ervaringen van de afgelopen jaren. In geval van een 'onwaardige' kunstenaar, of wanneer de winnaar onverhoopt in Rome zou overlijden, gold de oude regel dat de Raad van Bestuur het recht had om in overleg met de Minister van Binnenlandse Zaken een ander kunstenaar, die al een eerste prijs op zijn academie had gehaald, uit te zenden naar Rome. Dit moest wel in de eerste twee jaar van de pensioentijd gebeuren. Een nieuwe bepaling was dat wanneer de vorderingen van een kunstenaar in Rome te wensen overlieten, de Raad kon besluiten tot uit- of afstel van de betaling van het pensioengeld binnen twee jaar.<sup>84</sup> Tijdens het opstellen van dit reglement was natuurlijk de affaire Koelman nog aan de gang. Pas nadat het nieuwe reglement met ingang van januari 1843 in werking was getreden, barstte de kritiek op de Grootte Prijs-procedure volop los.

Jan Adam Kruseman, tweede directeur en vanaf 1846 voorzitter van de Vierde Klasse, was de eerste die in het openbaar geen blad voor de mond nam. Naar aanleiding van het werk van de Belgische oudwinnaar Portaels merkte hij in een lezing voor de Vierde Klasse op dat van de Nederlandse pensionnaires er nog nooit werk op de Tentoonstellingen van Levende Meesters te zien was geweest.<sup>85</sup> Als oorzaak wees hij op de bedenkelijke procedure en beoordeling van de wedstrijd zelf en de slechte begeleiding van de kunstenaars in Rome.<sup>86</sup>

Krusemans commentaar was gevoed door berichten uit Rome van Cornelis Kruseman. Deze had al in 1842 over hetzelfde onderwerp aan zijn neef geschreven, met de bedoeling dat zijn brief aan de Minister van Binnenlandse Zaken werd voorgelezen. Vanaf

---

<sup>82</sup> Archief RAvBK, reglement 1842, art. 60: classificatie der prijzen. Bij de overgangswedstrijden was sprake van een zestal medailles en een getuigschrift. De prentwerken en geldsommen werden uitgelooft bij incidentele competities.

<sup>83</sup> Archief RAvBK, reglement 1842, art. 64.

<sup>84</sup> Archief RAvBK, reglement 1842, art. 70 en 71.

<sup>85</sup> Archief KNI, 145 notulen, 27-10-1845: verslag van de lezing van J.A. Kruseman; zie ook Archief KNI, 137 rapporten III, nr 34.

<sup>86</sup> Archief KNI, 145 notulen, 26-10-1846.

1844 begon hij zelf een correspondentie met de Vierde Klasse over de gang van zaken rondom de Grootte Prijs.<sup>87</sup> Daarbij stelde hij fundamentele zaken aan de orde, in het bijzonder de wedstrijd zelf. Belangrijk is dat Kruseman niet tornt aan het doel van de Grootte Prijs en de individuele kunstenaar ziet als een instrument om de vaderlandse kunst te verbeteren: 'Door dit alles, wat hem steeds aan zijn Vaderland herinnert, waaraan hij dit alles verschuldigd is, bevordert men zijn bestaan, verbindt men hem aan Nederland, en voorkomt men, dat hij niet soms aan geheel andere doeleinden en werkzaamheden zijnen tijd besteedt, en waarmede hij het doel mist, waartoe hem het verblijf in Italië is toegestaan.'

Zijn eerste punt van kritiek is de willekeurige selectie door middel van een wedstrijd. In de drie maanden waarin de kunstenaar zijn opdracht moet maken, staat hij onder grote druk, wat het werk niet ten goede komt. Bovendien is het niet meer dan een momentopname. Kruseman pleit daarom voor de beoordeling en toekenning van de prijs op basis van een oeuvre of vorderingen tijdens een academisch curriculum. Op die manier worden ambitieuze en veelbelovende aspirant-kunstenaars niet meer gelijkgesteld met hen, die het gevoel voor het vak missen en eigenlijk alleen maar geïnteresseerd zijn in een plezierige kosteloze periode van vier jaar. Kruseman noemt Cramer in dit verband, wiens Rome-verblijf hij immers van nabij had meegemaakt. Het wordt naar Krusemans idee tijd het hele reglement te herzien, aangezien de wedstrijd nu niet naar behoren functioneert en zelfs alleen maar schadelijke gevolgen heeft. Hij noemt de wijziging van de wedstrijd graveren die weliswaar rigoreus, maar in zijn ogen gerechtvaardigd was.

De overheid moet volgens Kruseman de kunsten, in het bijzonder de historisch-schilderkunst, de beeldhouwkunst en de bouwkunst aanmoedigen. Daarom moet zij zeker weten dat zij de juiste persoon kiest, iemand die het pensioen ook waard is. Een prijzenswaardige kunstenaar is makkelijk te vinden door te letten op academische vorderingen en resultaten op Tentoonstellingen van Levende Meesters. In de wetenschappen en letteren is het gebruikelijk eervolle opdrachten toe te kennen juist op basis van persoonlijke verdiensten, waarom dan niet in de kunsten?

Het verblijf en de vorderingen van de pensionnaires in Rome vergelijkt Kruseman met de omstandigheden van de Franse pensionnaires in de Villa Medici. Zelfs daar, waar strenge regels gelden en boetes op het niet nakomen ervan, levert het werk van de laureaten doorgaans niet veel op. Wat valt er dan nog van de Nederlanders te verwachten, tenzij er in hun omstandigheden een drastische wijziging komt. Strengere regelgeving leidt volgens Kruseman tot betere resultaten en stimuleert de ambitieuze kunststudent, terwijl de minder goede het als een dwangbuis zal ervaren en vanzelf zal afhaken. Er moeten daarom verplichtingen en duidelijke richtlijnen komen, een 'heilzaam toezigt' en

---

<sup>87</sup> Zie ook Hoogenboom 1985, 51 en Dekkers 1987a, 194. C. Kruseman werd in 1844 lid van de Vierde Klasse.

ondersteuning door middel van diensten, geld of andere middelen.<sup>88</sup>

Op de academie zelf was men intussen eveneens doordrongen van de noodzaak van verbetering. Dat leidde tot de invoering van een toelatingsexamen voor de Grootte Prijs-wedstrijd van 1845 in de bouwkunst.<sup>89</sup> De bouwkunstwedstrijd stelde meer dan de andere vakken zijn eigen eisen. 'Schilders en beeldhouwers kunnen aan de Kon. Akademie bijna alles leeren, wat hen geschikt maakt om, bij het verkrijgen van den grooten prijs, de vierjarige reis te ondernemen: en, paren zij aan kennis en goeden aanleg de noodige zelfstandigheid en beschaving, dan kunnen zij van hun buitenlandsche studie de beste vruchten plukken', aldus de examencommissie. Dit gold veel minder voor de bouwkunstenaars die aan de academie slechts het theoretische deel van hun opleiding genoten. Praktische oefening vond plaats bij een architect of aannemer. Daarom stelde de examencommissie voor dat de winnaar de eerste twee jaar van zijn pensioen buiten de academie praktijkervaring opdeed, waarna hij, als hij voor het toelatingsexamen was geslaagd, nog twee jaar kon reizen.<sup>90</sup>

Van Ewijck, nu Staatsraad Gouverneur van Noord-Holland en tussenpersoon tussen de academie en de Minister, bespeurde ogenblikkelijk het zwakke punt in deze redenering. Het voorstel maakte immers duidelijk dat de bouwkunstopleiding op de Koninklijke Akademie onvolledig was. Van Ewijck meende dat alleen volleerde kandidaten aan de wedstrijd konden deelnemen en dat het esthetisch deel van de opleiding moest volgen op de 'voorbereidende wetenschap' en niet andersom. Prompt eiste hij een gedetailleerd verslag van de bouwkunstopleiding vanaf de aankomst op tot het verlaten van de academie. Hij was bovendien van mening dat een wedstrijd in de bouwkunst vanwege eerdere slechte resultaten op dat moment geen nut zou hebben en stelde daarom

---

<sup>88</sup> Archief KNI, 126 brieven van leden, nr 240: Uittreksel uit een schrijven van den Heer C. Kruseman te Rome, houdende Bedenkingen over het pensionneren van jeugdige Nederlandsche kunstenaars en hun verblijf aldaar; een kopie bevindt zich in Archief KAvBK, 39 bijlagen notulen 1846, nr 58. De Vierde Klasse stuurde deze brief, onder instemming met de inhoud, aan de Raad van Bestuur van de Koninklijke Akademie, ter advies, en met de komende wedstrijd van 1847 in het achterhoofd. Archief KNI, 126 brieven van leden, nr 240: begeleidend schrijven bij Krusemans brief van de waarnemend secretaris Den Tex van de Vierde Klasse aan de Raad van Bestuur van de Koninklijke Akademie, 26-11-1846.

<sup>89</sup> 'Allen waren eenstemmig van oordeel, daar het reizen buiten 'slands van hen die den grooten prijs hebben behaald moet geacht worden onnut of schadelijk te zijn, wanneer de gepensioneerden niet genoegzaam ontwikkeld of gevormd zijn om dezelfde zich eene zoodanige reis ten nutte te maken, en dat de gepensioneerden die tot hertoe bevonden zijn daarvoor inderdaad rijp te wezen, behooren tot de uitzonderingen'. Archief KAvBK, 37 bijlagen notulen 1844, nr 65: verslag Commissie van Onderwijs (CvO), 6-11-1844.

<sup>90</sup> Eventueel kon er ook meteen een examen worden afgelegd maar of er daarna twee of vier jaren kon worden gereisd, maken de voorstellers niet duidelijk. Archief KAvBK, 38 bijlagen notulen 1845, nr 5: Verslag van de Speciale Commissie over de Grootte Prijs der Bouwkunst (M.G. Tetar van Elven, J. van Lennep en D.D. Buchler), 8-1-1845.



rigoreus voor geen wedstrijd of een wedstrijd in een ander vak te houden.<sup>91</sup>

Deze kritiek markeert het moment waarop de overheid vragen begon te stellen over de doelmatigheid van het academisch onderwijs. De Grootte Prijs is steeds een logische test voor dit soort evaluaties; het is het ijkpunt van het academisch stelsel. De Raad had zich nu danig in de vingers gesneden. Paniek sloeg toe; men had natuurlijk niet het voornemen gehad de wedstrijd af te schaffen of zo'n streng oordeel over zich af te roepen. Maar knarsentandend moest de Raad Van Ewijck wel gelijk geven.<sup>92</sup>

Uiteindelijk kwam er een wedstrijd met toelatingsexamen in de voorbereidende wetenschappen (wis-, natuur- en werktuigkunde op de bouwkunde toegepast, constructieer, kennis van bouwstoffen en gronden, doorzigtkunde en geschiedenis der bouwkunst).<sup>93</sup> Van deze zeven vakken was perspectief eigenlijk het enige behoorlijk onderwezen vak op de Koninklijke Akademie. Het is dan ook niet verwonderlijk dat er geen aanmeldingen kwamen. Toekomstige ontwikkelingen zorgden ervoor dat dit meteen de laatste keer was dat er een wedstrijd voor de bouwkunst werd uitgeschreven.<sup>94</sup>

De reactie van de Raad van Bestuur bij monde van de directeuren Royer, Pieneman en J.A. Kruseman op de voorstellen van Cornelis Kruseman werd sterk gekleurd door de forse kritiek die de academie de laatste tijd had moeten verduren. En de Grootte Prijs van 1847 in de historieschilderkunst was alweer in aantocht. Krusemans kritiek viel niet te ontkennen. Maar de drie directeuren zagen toch vooral de jury als hoofdschuldige. Het beoordelen van de winnaars moest op een bepaald moment gebeuren, en niet aan de hand van hun latere productie. Alleen wanneer er iets af te keuren viel aan de kandidaatstukken voor de wedstrijd zelf, was ingrijpen in de procedure wenselijk.

Maar eigenlijk wilde men helemaal niet van de academische wedstrijd af. Op de eerste plaats zou een oeuvreprijs zoals Cornelis Kruseman die voorstelde moeilijk te realiseren zijn en was het nauwelijks te voorkomen dat kunstenaars vergeten werden, maar bovendien betekende zo'n prijs 'een genadeslag voor de kunst, om daarvoor gunst door

---

<sup>91</sup> Archief KAvBK, 38 bijlagen notulen 1845, nr 26: Brief van Van Ewijck, Haarlem 6-3-1845 aan Raad van Bestuur. Al eerder had de Vierde Klasse gewezen op de slechte toestand van de bouwnijverheid in het land, reden waarom de winnaar van 1827 Johan Craner zich uiteindelijk als docent ornamentleer in Den Haag moest vestigen. Zie noot 78. De winnaar van 1837, A.W. van Dam, verging het iets beter: hij werd na enige jaren stadsarchitect van Rotterdam en docent aan de academie aldaar. Toch werd hij geen toonaangevende architect, zoals men van een Grootte Prijs-winnaar had mogen verwachten. Dekkers 1986, 38-39. Zie ook Reynaerts 1985, 261-263 en Krabbe 1998, 72-73.

<sup>92</sup> Archief KAvBK, 38 bijlagen notulen 1845, nr 32: brief van de Raad van Bestuur aan Van Ewijck, 15-4-1845.

<sup>93</sup> Archief KAvBK, 38 bijlagen notulen 1845, nr 43: Van Ewijck aan de Raad van Bestuur, 20-5-1845, waarin hij volgens de wens van de Minister van Binnenlandse Zaken, te kennen geeft dat de wedstrijd wordt afgenomen, met een niet al te zwaar examen; idem, nr 44: officiële uitschrijving van het examen.

<sup>94</sup> Dekkers 1987a, 209-210 en Dekkers 1986, 40.

eene wijdgeopende deur binnen te halen, op een terrein waar de laatste onbekend en uitgesloten moet blijven'. Kunstenaars in populaire genres als landschap en genre zouden door zo'n open competitie veel meer aandacht krijgen. 'Een genadeslag voor de kunst' moet daarom gelezen worden als een genadeslag voor de historieschilderkunst, en daar maakte de academie zich nu juist sterk voor.<sup>95</sup> Door het afschaffen van de Grootte Prijs zou bovendien de band met de Koninklijke Akademie worden losgelaten. Dat was gevaarlijk, want zoals gezegd waren de Prijs en de academie onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Voorlopig haalde Cornelis Kruseman dus bakzeil. Toch waren in Europese context zijn ideeën zeker niet revolutionair. De opmerkingen over de matige kwaliteit van de meeste Prix de Rome-winnaars - Nederlands of Frans - en de onrechtvaardigheid van de momentopname waren in Frankrijk al veel vaker gehoord. Romantische kunstenaars als Théodore Géricault in Frankrijk en Asmus Jakob Carstens in Duitsland waren fel tegen het hele systeem, waarin het niet om het genie ging maar om de mate waarin een kunstenaar zich aan het heersende kunstenaarsbegrip kon conformeren. De Prix de Rome kweekte slechts middelmatigheid en indolentie.<sup>96</sup> In de pers was er ook commentaar op de magere resultaten van de winnaars, van wie maar een enkeling als Ingres de beoogde roem haalde. De door Cramer zo bewonderde Nazareners hadden zich afgekeerd van de academische kunstenaars die volgens hen slechts in één stijl konden schilderen en niet buiten de gebaande paden van hun leermeesters durfden te gaan.<sup>97</sup>

Het enige positieve rendement van de verschillende Prix de Rome-wedstrijden was de vorming van een internationale kunstenaarskolonie in Rome waar een aantal schilders experimenteerde buiten de vereiste historiestukken om. Ver weg van de bevoogdende instanties was een vrijere ontwikkeling van de schilderkunst mogelijk, al had die niet altijd het door de overheid gewenste gevolg. In Hoofdstuk II paragraaf 8 is al beschreven hoe een vrijere opvatting van landschapschilderkunst in Rome navolging vond, die voor de ontwikkeling van het *plein air* schilderen belangrijk was.<sup>98</sup> Een ander voorbeeld biedt de Deense schilderkunst die aan het begin van de negentiende eeuw een nieuwe bloeiperiode

---

<sup>95</sup> Archief KAvBK, 40 bijlagen notulen 1847, nr 9: reactie van een raadscommissie op de kritiek van C. Kruseman, januari 1847.

<sup>96</sup> Eitner 1970, 98-101. Over Carstens zie Pevsner 1973 (1940), 193-197.

<sup>97</sup> Eitner Vol II, 35 en Pevsner 1973 (1940), 201. Zie ook K. Andrews, *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford 1964, 5-9: The Vienna Academy. Vergelijk Cramers opmerking over de academie, na zijn verblijf in Rome: 'In een academie zijn de geleerden tezamen gezeten als een Egyptisch alfabet (om mij van eene vergelijking van Goethe te bedienen); iedere hunner gelooft zijne eigen beteekenis geheel te hebben; zoodat zij elkander slechts wederzijds kunnen vervelen met de geschriften, die zij elkander voorlezen.' Cramer 1835-38, deel IV, 189.

<sup>98</sup> Galassi 1991, 91-98, 121-122 en 133-137 over de kunstenaarskolonies en het effect op het landschapschilderen.

doormaakte dankzij Christoffer Wilhelm Eckersberg. In zijn Romejaren omstreeks 1815 had Eckersberg een vrijere, meer realistische stijl ontwikkeld, waarmee hij na zijn terugkeer in Kopenhagen en later - vanaf 1818 - als professor aan de academie aldaar school maakte.<sup>99</sup> Voor Zuid-Nederlandse kunstenaars als François Vervloet, Josse Sebastiaan van den Abeele en anderen was de situatie vergelijkbaar met de Noord-Nederlandse: zij ontwikkelden zich als landschapschilders en bleven vaak werken in Italië. Een aantal van hen onder wie de al genoemde Navez en Maes stonden sterk onder invloed van David en de Nazareners. Zij waren korte tijd succesvol als historieschilder in eigen land, al bleef Maes in Rome wonen. Maar na 1830 vindt in België een vergelijkbare reactie als eerder in Nederland plaats: de 'Italiaanse manier' had afgedaan en kunstenaars werden geacht zich te richten op het eigen landschap en het eigen schildersverleden.<sup>100</sup>

## 7. Zachte heelmeesters en dodelijke wonden

De momenten waarop de Koninklijke Akademie het nut en succes van de Prix de Rome moest bewijzen, volgden elkaar in steeds sneller tempo op. In 1847 was de Grootte Prijswedstrijd in de historieschilderkunst aan de beurt. Weer was er een aantal aanpassingen mede als gevolg van de ideeën van Cornelis Kruseman: de wedstrijd stond open voor alle Nederlandse kunstenaars van achttien tot dertig jaar. Om toch te kunnen selecteren, vond ook nu een toelatingsexamen plaats, dat 'de goed gelegde gronden [van] bekwaamheid en geschiktheid tot beoefening van het Historische Kunstvak' moest toetsen, en moest bewijzen dat de kandidaten voldoende 'wetenschappelijke vorderingen van kennis van het menschbeeld en gevoel voor compositie' hadden gemaakt. Het is opvallend dat de opdrachten alleen uit tekeningen bestonden, zonder ook maar één oefening in schilderen. Latere critici zouden daar ook prompt commentaar op hebben.<sup>101</sup>

Een andere aanpassing betrof de verdeling van het pensioengeld. Om te voorkomen dat de kunstenaar zich blijvend in Italië zou vestigen ontving hij de eerste drie buitenlandse jaren duizend gulden per jaar, in het laatste jaar twaalfhonderd en na terugkeer in Nederland nog eens de resterende zeshonderd gulden, in drie termijnen. Uitbreiding van de subsidie was niet mogelijk al was de Raad zich ervan bewust dat een bedrag van duizend gulden per jaar een karig pensioen was om in het levensonderhoud en

---

<sup>99</sup> K. Monrad, 'The Copenhagen School of Painting', in *The Golden Age of Danish Painting*, Los Angeles (County Museum of Art) 1993, 18.

<sup>100</sup> *1770-1830 Om en rond het Neoclassicisme in België*, Brussel (Museum van Elsene) 1985-86, 39-41 en over Maes, 243.

<sup>101</sup> V. 'De groote akademische wedstrijd in het historieschilderen bij de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam', *De Nederlandsche Kunstspiegel* 3 (1847-48), 13; N. 'Domheid en Onrecht in eene Kunstzaak', *De Spektator* 7 (1847), 130.

in de huur van een atelier, van voor het historieschilderen onvermijdelijke modellen, kostuums en andere middelen te voorzien. De beperkte financiën hadden er in het verleden zeker toe bijgedragen dat pensionnaires al te makkelijk in verleiding kwamen iets bij te verdienen met portretten, landschapjes en genrestukken.<sup>102</sup>

Bij de opening van het toelatingsexamen dienden zich acht kandidaten aan, onder wie zes kwekelingen of alumni van de Koninklijke Akademie: Jacob van Koningsveld, Antoine Frederik Zürcher, Barend Wijnveld, Jozef Israëls, Johannes Hinderikus Egenberger en de Duitser Carl Müller. De andere twee kwamen uit Den Haag (Paul Tetar van Elven, een broer van de directeur bouwkunst, die overigens ook les op de Amsterdamse tekenschool had gehad) en Waalwijk (Jacob van Dijck).<sup>103</sup> Het examen bestond uit anatomisch tekenen naar spieren en skelet; uit tekenen naar het naaktmodel; uit enkele hoofden van uitdrukking (droefheid en haat); en uit een historische samenstelling (*Jephta* en *Tobias*). Meer algemene kennis werd getest aan de hand van vorderingen in geschiedenis, perspectief en vreemde talen. Bovendien moesten de kandidaten een bewijs van goed gedrag overleggen.

Alle acht mededingers slaagden voor dit toelatingsexamen en volgens Jan Adam Kruseman beloofden 'de door hen geleverde schetsen veel goeds'.<sup>104</sup> Het onderwerp voor de historische schets was een scène uit de zondvloed, een figuurcompositie van minstens drie en hoogstens vijf figuren. Maar na het beëindigen van de wedstrijd kon de jury niet tot een unanieme beslissing komen: vier leden wilden wel een prijs uitreiken, maar vijf leden oordeelden al het ingeleverde werk beneden de maat.<sup>105</sup> Als compromis besloot de jury dan maar gratificaties uit te reiken: Barend Wijnveld (vijfhonderd gulden), Antonie Zürcher (driehonderd gulden) en Jacob van Dijck (tweehonderd gulden) waren de voorgedragen kandidaten. Na een jaar zou deze verdeling weer moeten worden herzien.

---

<sup>102</sup> Archief KAvBK, 40 bijlagen notulen 1847, nr 9: reactie op het voorstel van C. Kruseman uit 1846. Zie ook Archief KNI, 131 missiven van particulieren IV, nr 108: brief van de Raad van Bestuur aan de Vierde Klasse, 8-3-1847, waarin wordt ingestemd met de bezorgdheid van de Vierde Klasse en melding wordt gemaakt van het rapport van de Commissie Pieneman, Kruseman en Royer. De overheid keurde het voorstel uiteindelijk goed. Archief KAvBK, 40 bijlagen notulen nr 17: correspondentie met Van Ewijk en de Minister van Binnenlandse Zaken 27-3-1847; nr 28: idem, 24-4-1847.

<sup>103</sup> Dekkers 1987a, 195: Müller kreeg dispensatie om als Duitser aan de wedstrijd deel te nemen. Van Dijck schreef zich later, vanaf 1847 tot 1853 aan de Koninklijke Akademie in. Tetar van Elven was kwekeling van de Haagse Koninklijke Akademie. Scheen 1981. Over de deelname van Jozef Israëls zie Dekkers 1987b, 67-72.

<sup>104</sup> Archief KNI, 145 notulen, 5-7-1847.

<sup>105</sup> De voltallige jury bestond uit: Burgemeester P. Huydekoper (vz), Jhr.Mr J.L.C. van den Bergh van Heemstede, A. Brongdeest, J.Z. Mazel, Jhr. J. Mock, Jhr.Mr. H. Six van Hillegom, J. de VosWz., J. de Vries. De enige professionele kunstenaar was J.W. Pieneman. Pieneman was, samen met Huydekoper, De VosWz., De Vries en Six natuurlijk ook lid van de Raad van Bestuur. Archief KAvBK, 40 bijlagen notulen 1847, z.nr: leden van de jury.

De Raad van Bestuur moest volgens het reglement deze voordrachten sanctioneren.<sup>106</sup>

Müller, Israëls en Zürcher protesteerden tegen deze gang van zaken. Alle kandidaten hadden immers hun toegangsexamen gehaald, daarom mocht men aannemen dat minstens één van hen geschikt was om de prijs te winnen. Nu was het door het honoreren met gratificaties niet meer dan een gewone wedstrijd, net zoals bij andere verenigingen. Het blijkt dat de kunstenaars voor zichzelf andere normen aanlegden bij een Groote Prijs-wedstrijd dan bij zo'n 'gewone' wedstrijd en juist voor de Groote Prijs een minder geacheveerd schilderij inleverden. Het ging er immers niet om kunstkopers 'door effect van bijwerk en kleur' te interesseren, maar om de verworvenheden van een academische opleiding te demonstreren, door nadruk op compositie en tekening. De scheiding tussen academische kunst en publiekskunst bleek heel concreet. De kunstenaars voelden zich bekocht en zagen 'zich plotsklaps [...] gestuit in die loopbaan der kunst waarin zij aan de Akademie geleid zijn en de leerrijkste jaren van hun leven hebben verspild'. De Groote Prijs was voor historieschilders natuurlijk een van de weinige mogelijkheden om zich te profileren, omdat er in dit genre nauwelijks opdrachten bestonden. Bovendien werd deze prijs maar eenmaal in de acht jaar uitgelooft. De 'toestand van wanhoop' van de brieven schrijvers waarin zij hun appèl richtten aan de Raad van Bestuur is dus niet helemaal overdreven.<sup>107</sup>

In de hierop volgende discussies probeerden de Vierde Klasse, de Raad van Bestuur en de Minister van Binnenlandse Zaken over en weer de schuld op elkaar te werpen. De kandidaten waren niet capabel geweest, de jury evenmin, de beoordelingscriteria deugden niet, omdat de jury de schetsen had bekeken alsof het voltooide werken waren, in plaats van 'akademiebeelden' van jonge kunstenaars.<sup>108</sup> De Raad van Bestuur van de academie voelde zich in zijn eer aangetast: niet de jury, maar de Raad had de gratificaties moeten toekennen. Bovendien was de hele gang van zaken lijnrecht in tegenspraak met de beargumenteerde beslissing die aan de nieuwe opzet vooraf was gegaan en die er juist op gericht was dit soort situaties te voorkomen.

Maar het meest pijnlijk was natuurlijk - opnieuw - de indirecte kritiek op het onderwijs van de Koninklijke Akademie: bijna alle deelnemers waren academie-kwekelingen en hadden op gezette tijden medailles gewonnen en waren geprezen en aangemoedigd om door te gaan in de historieschilderkunst. Als zelfs zij niet goed werden bevonden, '[...] dan mag de poging om de Historieschilderkunst hier te lande te verheffen door eene

---

<sup>106</sup> Archief KAvBK, 40 bijlagen notulen 1847, nr 59: Procesverbaal van de Commissie ter beoordeling van de Groote Prijs, 27-9-1847. Deze hele affaire staat ook beschreven in Dekkers 1987a, 182 en 210 en in Dekkers 1987b, 67-72. Overigens had Egenberger zich voor de wedstrijd zelf teruggetrokken.

<sup>107</sup> Archief KAvBK, 40 bijlagen notulen 1847, nr 60: brief van Müller, Israëls en Zürcher aan Raad van Bestuur, 6-10-1847.

<sup>108</sup> Archief KNI, 145 notulen, 25-10-1847.

opleiding van jonge kunstenaars tot dat vak aan de Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam als volkomen mislukt, en de daartoe aangewende middelen als nutteloos worden beschouwd', concludeerden de raadsleden bitter en zij eisten een principe-uitspraak van de Minister over de positie van de historieschilderkunst.<sup>109</sup> Van Ewijck suste namens de koning de gemoederen, maar kon niet verhelen dat het Groote Prijs-systeem en daarmee de Koninklijke Akademie in korte tijd heel wat scherpe kritiek had moeten doorstaan.<sup>110</sup>

Zelfs de pers was niet meer buiten de deur te houden. In 1848 wilde de academie een tentoonstelling organiseren van de omstreden wedstrijd van 1847, maar alleen op voorwaarde dat deze besloten was, want het onwetende publiek en de kritische pers mochten het werk van de inzenders in geen geval te zien krijgen. De angst van een van de kunstenaars, Paul Tetar van Elven, spreekt boekdelen; hij was bang voor 'boosaardige kritiek [...], wier doel meerendeels is om ons die nog allen onder leiding der meesters arbeiden, af te schrikken, en alzoo het historieel vak - dat vele tegenstrevers en weinige aanmoedigers heeft - in zijn staat van vergetenheid terug te voeren'.<sup>111</sup>

Maar het was al te laat: de affaire rondom de Groote Prijs van 1847 was ook in de kranten en tijdschriften aanleiding tot evaluatie van de academie. Over het algemeen zijn de critici het eens over het gedrag van de jury: het was verkeerd, onrechtmatig en ondeskundig. Meermalen wordt gepleit voor een jury van gevierde kunstenaars, omdat zij als enigen een werkelijk deskundig oordeel kunnen vellen.<sup>112</sup> De jury van de Grote Prijs-

---

<sup>109</sup> Archief KAvBK, 40 bijlagen notulen 1847, nr 64: conceptmissive van Raad van Bestuur aan Van Ewijck, 10-10-1847, uiteindelijk verzonden 12-10-1847; idem, nr 69: Van Ewijck aan Raad van Bestuur, 6-11-1847. Zie ook idem, nr 70: brief van Jeronimo de Vries aan de Raad, was tevens jurylid en meende dat de voordracht wel gedaan had mogen worden, 1-12-1847.

<sup>110</sup> Archief KAvBK, 41 bijlagen notulen 1848, nr 8: Van Ewijck aan de Raad van Bestuur, 25-1-1848. Een ander negatief gevolg van deze kwestie was de terugtreding eind 1847 van burgemeester Huydekoper als voorzitter van de Raad van Bestuur. Huydekoper was ook voorzitter van de Groote Prijs-jury van 1847 geweest en bedankte nu voor het voorzitterschap omdat zijn toch al geringe verstand van kunst in 1847 nog eens extra was gebleken. Hierop besloot de stad Amsterdam geen burgemeester of wethouder meer voor het vacante voorzitterschap te leveren. Men prefereerde iemand van buiten het college. De academie raakte daarmee het directe contact met de Gemeente Amsterdam kwijt. Archief KAvBK, 41 bijlage notulen 1848, nr 1: opzegging van Huydekoper, 28-12-1847 en idem, nr 5: B&W aan de Raad van Bestuur, 18-1-1848.

<sup>111</sup> Archief KAvBK, 41 bijlagen notulen 1848, nr 16: verslag Commissie van Onderwijs 23-2-1848 en idem, nr 17: Paul Tetar van Elven aan de Raad van Bestuur, 18-2-1848.

<sup>112</sup> Zie bijvoorbeeld *De Spektator* 1847, 132 die de samenstelling van de jury laakt 'die wij volslagen onbevoegd achten als kunstrichters zitting te nemen, vooral nu het niet gold het beoordelen van een landschapjen, een zee'tjen, een stilleven, waarbij de beoordeelaar, is hij in het bezit van wat techniesch jargon en een schemerachtig gevoel van kleur, eenige schijn-figuur kan maken, maar nu waar het de kroon der schilderkunst - het Historievak betrof: hier toch wordt eene zoo groote mate van wetenschappelijke, van technische kennis gevorderd - de beoordeelaar moet - als hij niet voor zich-zelfen wil blozen - zóó doorgedrongen zijn in de kennis van lijn- en luchtperspectief, hij moet zooveel weten van kleur en van werking des lichts, moet zulk eene kennis hebben van hetgeen door de groote meesters in het vak is gedaan en geleverd, hij

wedstrijden was door de jaren heen inderdaad steeds meer uit kunstliefhebbers in plaats van kunstenaars gaan bestaan en in 1847 was Pieneman zelfs het enige kunstenaarslid.<sup>113</sup> Sommige commentaren gaan echter een stap verder dan de commotie rondom de wedstrijd en stellen het reizen naar Rome en het onderwijs op de Koninklijke Akademie ter discussie. Uit hun conclusies blijkt hoe ver de academie is komen af te staan van de kunstwereld buiten haar muren.

*De Nederlandsche Kunstspiegel* vindt het sturen van schilders naar Rome onnodig. Zij voert het oude argument aan, dat grote Nederlandse kunstenaars niet of weinig hebben gereisd: de gebroeders Van Eyck, Lucas van Leyden en Rembrandt zijn de meest aansprekende voorbeelden. Wanneer kunstenaars wel naar Italië reisden, deden zij dat als gevormd kunstenaar, zoals Dürer, Rubens en Van Dijck. Deze kunstenaars zijn gelijk aan de grote Italiaanse meesters, niet hun 'leerlingen'. Juist de kunstenaars die er wel zijn gevormd, Dujardin en Berchem, wordt een 'koudheid van uitvoering' en 'eenzellige manier' verweten. Vanaf het einde van de zestiende eeuw, toen de Rome-reis in zwang raakte, verlaagden Franse kunstenaars zich tot het louter kopiëren van de Italianen, van Titiaan, van Guido Reni, van Rafaël. De uitzonderingen Poussin en Lorrain vonden op hun beurt weer klakkeloze navolging van mindere schilders die naar Italië trokken, zoals Le Brun, 'een gekunstelde Romein'. Het artikel leidt naar de conclusie dat voor een oorspronkelijke Nederlandse kunstenaar een reis naar Italië minder belangrijk is, en voor de jonge kunstenaar zelfs gevaarlijk.<sup>114</sup>

Uitgesproken anti-academisch is een commentaar in het *Algemeen Handelsblad*, waarin ene S. zich naar aanleiding van de Grote Prijs-affaire afvraagt wat er in hemelsnaam aan de Koninklijke Akademie geleerd wordt. Dat is zeker geen nationale kunst; scherp is de kritiek op de nieuwe koers die de academie sinds 1842 vaart: 'De talentvolle jongeling die zich voorstelt, om op de academie zijne schilderstudiën te volmaken, is bijna genoodzaakt, om het bedriegelijk effect van de Fransche School te volgen, dat hem daar ongemerkt en zonder dat hij zulks weet, wordt ingeprent.' Een jonge kunstenaar die in de leer gaat bij een atelier maakt snellere en betere vorderingen dan een academiëkwekeling. Voor het eerst vraagt zich iemand af of de academie gehandhaafd moet blijven: 'Meen niet, geachte Lezer!, dat wij u een te donker tafereel van de kunstbeoefening afmalen. Het is waarheid, dat het droevig, ja zeer droevig met het openbaar onderwijs in de beeldende

---

moet, eindelijk, zich zoozeer hebben geoefend in de leer der proportiën en in de niet gemakkelijke leer der ontleedkunde, dat doorknede kunstenaars - en zoo door veelvuldige waarneming als grondige aesthetische theoriën gevormde kunstkenners - alleen bevoegd zijn zitting te nemen in zoodanige Kommissie [...].'

<sup>113</sup> Dekkers 1987a, 195.

<sup>114</sup> A., 'Over het zenden van jonge schilders naar Rome', *De Nederlandsche Kunstspiegel* 3 (1847-48), 105-108. Het vervolg, waarin de conclusie daadwerkelijk getrokken zou zijn, is nooit verschenen, aangezien *De Nederlandsche Kunstspiegel* ophield te bestaan. De teneur van het eerste deel is echter duidelijk genoeg.

kunsten te Amsterdam gesteld is, en wij durven wel beweren, dat de akademie op dusdanige wijze overtollig en zelfs schadelijk voor de kunst te noemen is.<sup>115</sup>

De in de verdediging gedrongen Koninklijke Akademie beriep zich op het voorbereidende karakter van het onderwijs, zonder te beseffen dat zij hiermee toch haar oude pretenties losliet. In wezen lijkt deze opstelling van de akademie op die ten tijde van de wedstrijd bouwkunst: de akademie biedt de voorbereidende en theoretische kant, de praktijk moet een kunstenaar leren op het atelier bij een volleerde meester. Dat dit dezelfde soort kritiek uitlokt als destijds, lijkt de verdedigers te ontgaan. Het verwijt dat de akademie de 'Franse manier' volgde, sprak zij niet tegen; daar waar les wordt gegeven, gelden nu eenmaal voorbeelden. Maar het zou veel erger zijn wanneer een jonge kunstenaar maar van één schilder les zou krijgen. 'Dus dunkt me, dat après tout de lessen van mannen als Pieneman Jr. en J.A. Kruseman den 'talentvollen jongeling', bij zijn hemelsvlugt, zoo bepaald niet in den weg zullen staan.'<sup>116</sup>

Dit wat hooghartige verweer kon niet verbloemen dat de akademie, en de Grootte Prijs in het bijzonder, bedreigd werd in haar voortbestaan. Gebeurtenissen rondom de wedstrijd in beeldhouwkunst maakten de zaak er niet beter op. In tegenstelling tot de reglementen liet men een deelnemer toe die boven de dertig was. Dat leverde natuurlijk meteen kritiek op, zeker toen deze Jan Brouwenaar, vierendertig jaar oud, ook nog eens de wedstrijd won. Zeven dagen na de bekendmaking stierf Brouwenaar aan cholera, zodat er voor de derde maal in successie geen winnaar naar Rome ging.<sup>117</sup> *De Spektator* oordeelde dat, na de 'dodelijke wonde' die de jury van 1847 de academische schilderkunst had toegebracht, de affaire Brouwerman de doodslag voor de academische beeldhouwkunst betekende.<sup>118</sup>

Opnieuw scherpte Cornelis Kruseman zijn pen. Tijdens de afwikkeling van de Grootte Prijs-wedstrijd van 1847 had hij zijn visie op de scholing van kunstenaars in Italië en andere landen herhaald. In een derde brief vanuit Rome aan de Vierde Klasse vroeg hij zich af of het eigenlijk wel mogelijk was in Nederland met historieschilderkunst school te maken. Uit eigen ondervinding betwijfelde hij dat inmiddels. 'De smaak voor het figuur zal immers eene uitzondering blijven in ons land; ergo elke geforceerde aankweeking tot het zoogenaamde historieschilderen is *eene dwaling ten onzent*, elders reeds zeer moeilijk

---

<sup>115</sup> S....., 'Iets betreffende het onderwijs op de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam', *Algemeen Handelsblad* 29-3-1848.

<sup>116</sup> Phi, 'Iets anders over het onderwijs op de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten, te Amsterdam', *Algemeen Handelsblad* 3 mei 1847. Pieneman jr. is Nicolaas Pieneman, maar deze gaf geen les op de akademie, maar was lid van de Raad van Bestuur. Waarschijnlijk is Pieneman sr. Jan Willem bedoeld.

<sup>117</sup> Dekkers 1987a, 211-212 en N., 'De Grootte wedstrijd in de beeldhouwkunst bij de Koninkl. Akad. van Beeldende Kunsten te Amsterdam', *De Spektator* 9 (1849), 120-130.

<sup>118</sup> *De Spektator* 1849, 124.



te bereiken.' De enige logische conclusie was de afschaffing van de wedstrijd in de historieschilderkunst wegens gebrek aan goede kandidaten. Maar voor landschap-, vee- en genreschilders bleef de reis naar Italië wel zinnig, waarbij Kruseman verwijst naar het inmiddels obligate rijtje zeventiende-eeuwse meesters als Berchem, Both, Dujardin, Van der Does, Moucheron en Asselijn.<sup>119</sup>

Net als de pers heeft Kruseman kritiek op de samenstelling van de jury. Hij wil in plaats van liefhebbers kunstenaars in de jury, bij voorkeur de directeuren van de Raad van Bestuur van de Koninklijke Akademie.<sup>120</sup> Dat was tussen de regels natuurlijk ook te lezen in de reactie van de Raad van Bestuur op de beoordeling.

Ondanks deze consensus is een volledige doorvoering van Krusemans voorstellen te radicaal voor de Vierde Klasse en de Raad van de academie. Zij komen in de zoveelste hervorming van het Groot Prijs-reglement niet verder dan wat voorzichtige aanpassingen en aanbevelingen: de maximale leeftijd moet niet overschreden worden; er moet met nadruk gelet worden op 'bekwaamheid en geestbeschaving' bij de deelnemers; de jury moet worden samengesteld uit een lijst van vierentwintig kunstenaars, van wie er twaalf in de jury zitting nemen, eenderde van hen zou worden gekozen door de Raad van Bestuur, eenderde door de Vierde Klasse en eenderde door - niet nader gespecificeerde - anderen. Als waarborg voor de objectiviteit van de jury ondertekenden alle leden een schriftelijke beoordeling voor de bekendmaking van de winnaars; de uitgeloopte prijs blijft ongedeeld; de mededingers hebben recht op beroep en de directeur van de Franse academie in Rome zal gevraagd worden toezicht te houden.<sup>121</sup>

Wederom - net als bij de 'invulling' van de landschaps- en genreklasse - blijven de verschillende instellingen om de hete brij heen draaien. Zelfs wanneer het onvermijdelijk is om falende winnaars en rampzalige uitslagen te noemen, munt de gehanteerde taal uit in eufemismen. Een typisch voorbeeld hiervan is de opmerking van de Vierde Klasse bij de presentatie in 1850 van het laatste conceptreglement van de Groot Prijs: 'Volgens het bescheiden gevoelen der Klasse kan het niet worden ontkend, dat blijkens de ondervinding, de gehouden wedstrijden niet altijd, zelfs zelden aan de daarvan gekoesterde verwachtingen hebben beantwoord [...]'.<sup>122</sup> Dit is niet het soort taal waarin radicale hervormingen worden voorgesteld en in feite, alle amendementen en conceptreglementen ten spijt, is het hele systeem in 1849 niet wezenlijk anders dan in 1823.

---

<sup>119</sup> Archief KNI, 145 notulen, 30-8-1848: afschrift van brief van C. Kruseman.

<sup>120</sup> Archief KNI, 145 notulen, 31-1-1848.

<sup>121</sup> Archief KNI, 145 notulen, 3-12-1849, 4-11-1850 en idem, 138 rapporten VI, nr 17 (4-11-1850).

<sup>122</sup> Archief KAvBK, 43 bijlagen notulen 1850, nr 63: brief van Vierde Klasse aan Raad van Bestuur, bevat tevens conceptreglement, 18-11-1850.

## 8. De balans

Radicale veranderingen hadden zich elders wel voorgedaan. De revoluties van 1848 hadden in de politieke constellaties van verschillende Europese landen grote gevolgen gehad. In Nederland vond in 1848 een 'fluwelen revolutie' plaats. Geschrokken door de gebeurtenissen in het buitenland staakte Willem II binnen vierentwintig uur zijn verzet tegen de hervorming van de grondwet, waar de liberalen in de Tweede Kamer allang op aandrongen. Vanaf 1849 kwamen zij aan het bewind.<sup>123</sup> In de jaren ervoor had in de Nederlandse politiek een conservatieve geest geheerst, die nog eens was versterkt door de Belgische crisis. Nederland was na de afscheiding van België in 1839 een klein land geworden, dat niet meer zoals na 1815 kon rekenen op de vanzelfsprekende steun van zijn grote beschermer Engeland. De nieuwe staatkundige situatie creëerde een nationale identiteitscrisis, die resulteerde in een isolationistische politieke houding en een naar binnen gerichte blik op het eigen zeventiende-eeuwse verleden.<sup>124</sup>

De veranderingen ten gevolge van de nieuwe grondwet van 1848 en de liberale visie op landsbestuur hadden hun weerslag op alle maatschappelijke gebieden. Utilitarisme was kenmerkend voor de liberale politieke filosofie, of zoals Hart het kernachtig samenvat: 'politieke vraagstukken werden gereduceerd tot een vraag van praktisch nut'.<sup>125</sup> Dat gold ook voor de kunsten. De nieuwe Minister van Binnenlandse Zaken J.R. Thorbecke had zich voorgenomen hier orde op zaken te stellen. Uitgaande van het bekende adagium 'kunst is geen regeringszaak' wees hij beoordeling door en inmenging van de overheid in zaken van kunst af en vond hij dat kunst zelfvoorzienend moest zijn, anders was zij niet levensvatbaar. De nationale waarde van de Nederlandse schilderkunst had voor de liberalen weinig betekenis. Deze verandering van opvatting had verstrekende gevolgen voor de Koninklijke Akademie, te beginnen met de Grootte Prijs.

Meteen al in 1851, toen de Grootte Prijs-wedstrijd graveerkunst moest worden uitgeschreven, evalueerde Thorbecke de resultaten van de wedstrijden in het verleden. Hij kwam tot de conclusie dat slechts drie van de winnaars, te weten de beeldhouwer Royer en de graveurs De Mare en Couwenberg de roem hadden vergaard die men mocht verwachten. Maar van hen strekte alleen Royer zijn land tot eer: De Mare verbleef in het buitenland en Couwenberg was inmiddels overleden. De opgemaakte balans viel zeer

---

<sup>123</sup> J.C. Boogman e.a., *Geschiedenis van het moderne Nederland: politieke, economische en sociale ontwikkelingen*, Houten 1988, 78-86.

<sup>124</sup> Boogman 1988, 55-62 beschrijft het aldus: 'Uit afweer tegen het moderne, dat veelal als een bedreiging gevoeld werd, had [de gemiddelde Nederlander] de neiging zich terug te trekken in een sfeer van geestelijk isolement en zich te bedwelmen aan de roem der vaderen uit de Gouden Eeuw'. Zie ook Van Sas 1992, 93-96.

<sup>125</sup> Hart 1988, 69.

ongunstig uit: er was in al die jaren 'een halve ton gouds' uitgegeven, zonder dat dit enig wezenlijk effect had gesorteerd. Erger nog: de resultaten werden jaarlijks slechter.<sup>126</sup> Volgens Thorbecke hadden de genoemde drie kunstenaars het ook zonder die steun ver gebracht, en hij concludeerde cynisch dat de gratificaties alleen maar hadden gediend om minder talentvolle kunstenaars te steunen die beter een andere werkkring hadden kunnen zoeken. Gelet op de moeilijke financiële situatie van het Rijk wilde de minister de wedstrijden maar meteen opheffen.<sup>127</sup>

De aantijgingen waren inmiddels niet meer ontkennen en de Raad van Bestuur kon zich alleen nog maar koppig beroepen op het reglement waar zij eigenmachtig niets aan mocht veranderen.<sup>128</sup> Door Thorbeckes koude berekening was de strijd om het voortbestaan van de Koninklijke Akademie nu echt ontbrand. De eerste slag won de regering: de Grootte Prijs van 1851 werd niet uitgeschreven en in feite betekende dat de definitieve opheffing van de wedstrijd.<sup>129</sup>

Natuurlijk was Thorbeckes kritiek op de Grootte Prijs terecht. De resultaten van de verschillende wedstrijden waren niet anders dan pover te noemen en het gestuntel van de Raad of jury bij de laatste drie wedstrijden deed de zaak bepaald geen goed. De Grootte Prijs miste in Nederland ook het aanzien die de Franse Prix de Rome had, ondanks commentaar van kunstenaars. Alleen al het feit dat de Prix de Rome daar reeds in zo'n vroeg stadium aan felle kritiek onderhevig was gaf aan hoe belangrijk men hem vond. In Nederland kwamen de negatieve geluiden pas na ruim twintig jaar op een moment dat het falen van de prijs voor iedereen duidelijk was. Het gebrek aan prestige is ook op te maken uit het aantal kandidaten dat streed om de eer: in Nederland waren dat er niet meer dan tien.<sup>130</sup> In Frankrijk waar elk jaar een Prix de Rome Historique werd gehouden, was het

---

<sup>126</sup> Dekkers 1987a, 189-191 komt ook tot een zeer matige evaluatie: de prijswinnaars zijn van zeer middelmatig niveau, goede schilders (Jan Adam Kruseman, Nicolaas Pieneman en Jozef Israëls) worden bij de beoordeling gepasseerd, de maatschappelijke positie van de historieschilder en beeldhouwer was in Nederland niet hoog en daaraan heeft de Grootte Prijs niets veranderd.

<sup>127</sup> Archief KAvBK, 44 bijlagen notulen 1851, nr 17: Thorbecke aan Van Ewijck, doorgestuurd aan de Raad van Bestuur, 8-3-1851.

<sup>128</sup> Archief KAvBK, 44 bijlagen notulen 1851, nr 18: conceptbrief van de Raad van Bestuur aan de Minister van Binnenlandse Zaken.

<sup>129</sup> Archief KAvBK, 44 bijlagen notulen 1851, nr 48: conceptreglement, opgesteld onder Van Ewijck en idem, 45 bijlagen notulen 1852, nr 15: prijsuitdeling 1852, waarin de opheffing van de Grootte Prijs wordt bekritiseerd: 'De wensen van de Hooge Regering naar een reorganisatie wortelde in de behoefte van 's rijks Schatkist, was het dus wonder, dat ten gevolge van eene éézijdige beschouwing van de algemeene resultaten dier wedstrijden, deze moeten ophouden?'

aantal deelnemers aan de eerste ronde veel hoger en liep op van vierendertig in 1823 tot honderdvijfenveertig in 1847. Er volgde altijd een tweede ronde met twintig en een derde met acht of tien kandidaten, voordat de uiteindelijke winnaar bekend werd gemaakt. De strijd, al aangewakkerd op de ateliers van meesters als David, Gros, Guérin en later Delaroche en Drölling was daardoor veel feller dan in Nederland.<sup>131</sup>

De koppeling van de Groote Prijs schilderkunst aan de historieschilderkunst was evenmin gunstig. Al hadden meerdere kunstenaars de behoefte om naar het buitenland te gaan, dat betekende niet automatisch dat zij ook historiestukken wilden schilderen. En juist die kunstenaars die daar wel oor naar hadden - Jan Adam Kruseman, Nicolaas Pieneman en Bastiaan de Poorter bijvoorbeeld - vielen buiten de prijzen en moesten De Fiennes, Cramer en Koelman voor laten gaan.

Het buitenland was voor Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw erg ver weg, dat maken de benauwde geluiden van de Raad en de onbekendheid van de jonge kunstenaars met eigentijdse buitenlandse kunst wel duidelijk. De angst voor corruptie toont een misschien wel terecht, maar niet erg flatterend gebrek aan vertrouwen in de eigen kwekelingen. Door het voortdurend hameren op de kwalijke buitenlandse invloeden werd de voorkeur voor nationale kunst en het vaderlands gevoel uiteindelijk steeds meer in negatieve termen uitgedrukt. Na 1840 was de academie daarin bovendien minder geloofwaardig door de meer academisch-classicistische richting die zij zelf was ingeslagen. De kritiek op de navolging van de Franse school in het *Algemeen Handelsblad* getuigt van de scepsis waarmee men inmiddels de academie bekeek. Het élan waarmee de academie was opgericht, het optimistisch geloof in een nieuwe Gouden Eeuw was, naar analogie met de politieke situatie na 1830, geworden tot een gebrek aan vertrouwen in de eigen doelstellingen en tot een isolationistisch beleid.

Als een *self-fulfilling prophecy* werden de kunstenaars die naar het buitenland trokken inderdaad sterk beïnvloed door wat ze daar zagen en hoorden. Of dit kwam door hun middelmatige kwaliteiten is moeilijk te zeggen, maar dat de academie eraan bijdroeg, lijkt een voor de hand liggende conclusie. Door alles wat in het buitenland gebeurde voor

---

<sup>130</sup> Overzicht, gebaseerd op Dekkers 1987a, 199-212:

Prijs	jaar	aantal	winnaar	Prijs	jaar	aantal	winnaar
beeldh.	1823	2	L. Royer	bouwk.	1837	5	A.W. van Dam
historie	1825	8	J.D. de Fiennes	historie	1839	9	J.H. Koelman
bouwkunst	1827	10	J. Craner	beeldh.	1841	2	T. de Koningh
graveren	1829	7	J. de Mare	graveren	1843	3	C.E. Taurel
historie	1831	4	H.W. Cramer	bouwk.	1845	-	-
beeldh.	1833	1	-	historie	1847	8	-
graveren	1835	3	H.W. Couwenberg	beeldh.	1849	4	J.F. Brouwenaar

<sup>131</sup> Grundhech 1985, 123-268, de cijfers van de wedstrijden zijn vergeleken voor de jaren 1823 tot 1849. Zie Boime 1971, 22-23 voor de voorbereiding in de leerlingateliers.

te stellen als een verboden vrucht bereikte zij het tegenovergestelde van wat zij wilde en wekte zij juist de interesse van de jonge kunstenaars. Cornelis Krusemans voorstel om meer gevormde en vanwege hun kwaliteiten gekozen kunstenaars naar Italië te sturen, was ook in dit verband een goed idee. Een betere begeleiding had eveneens veel kunnen uitmaken: het systeem van de *élèves-pensionnaires* van Lodewijk Napoleon functioneerde daarom beter. Bovendien ging dit systeem uit van de samenvloeiing van de Frans-Italiaanse kunst met de Hollandse traditie. Dit leidde tot een veel minder krampachtige houding dan die van de Koninklijke Akademie.

In oorsprong bood de Grootte Prijs mogelijkheden tot internationale oriëntatie, niet alleen voor individuele kunstenaars maar ook voor de academie en de kunst in Nederland in het algemeen. Maar vorming in het buitenland leverde in de ogen van de academiebestuurders net zoveel voordelen als gevaren op. Door slechts afwerend en angstig te reageren en bijvoorbeeld de kans voorbij te laten gaan om de jonge kunstenaars al op de academie goed voor te lichten over buitenlandse kunst, bleef de prijs een *Fremdkörper* binnen de Nederlandse kunst. De Grootte Prijs werd zo eerder een symptoom van de moeilijke tweestrijd waarin de Koninklijke Akademie vanaf haar oprichting had verkeerd, dan een venster op een nieuwe wereld waar men in Nederland zijn voordeel mee kon doen. Als gevolg hiervan bleef de Nederlandse kunst aan de zijlijn staan van internationale ontwikkelingen. Dit zou bij de eerste gelegenheid waarbij een vergelijking tussen de verschillende landen mogelijk was, pijnlijk duidelijk worden.



## V Vrije kunst en vrije markt

### De teloorgang van de Koninklijke Akademie circa 1845-1870

#### 1. Een wedstrijd tussen nationale scholen: Parijs 1855

Vanaf 1850 kwamen in heel Europa bewegingen op, die de heersende kunstopvattingen ondergroeven. Op de eerste plaats boette het ideaal van nationale kunst aan betekenis in. Het loonde niet meer alleen te teren op een nationale traditie, een nationale school moest 'esprit', originaliteit en individualisme tonen om werkelijk interessant te zijn. Bovendien vond het idee van een nationale schilderkunst geen waardering meer bij de jongere generatie kunstenaars, die juist streefde naar een alles overstijgende eigentijdse kunst.

De wereldtentoonstelling van 1855 in Parijs was de eerste gelegenheid, waarbij aan het ideaal van een nationale kunst werd getornd, hoewel - paradoxaal genoeg - de presentatie van beeldende kunst juist in nationale context plaatsvond. In het Palais des Beaux Arts had elk land zijn eigen tentoonstelling van beeldende kunst, als was het een geësceneerde competitie tussen de verschillende landen.<sup>1</sup> De manifestatie van een nationale school leek zo op het eerste gezicht belangrijker dan het propageren van een juiste stijl.<sup>2</sup> Zo dacht men in Nederland ook over de wereldtentoonstelling: 'Het hoofddoel dezer tentoonstelling is een soort van wedstrijd tusschen de scholen der verschillende landen te openen; aan de beoefenaars der kunsten eene nieuwe en vruchtbare gelegenheid tot vergelijking aan te bieden, en bij hen dien lofwaardigen naijver te wekken, waaruit de meesterstukken plegen te ontstaan.'<sup>3</sup>

De organisatie van de inzending was in handen van nationale commissies. In december 1853 nam de Raad van Bestuur van de Koninklijke Akademie op verzoek van de Minister van Binnenlandse Zaken, de zorg op zich voor de vertegenwoordiging van Nederlandse kunst.<sup>4</sup> Zo raakte de academie direct betrokken bij deze manifestatie van de Nederlandse school. De wereldtentoonstelling van 1855 kan daarom gelden als een nieuw

---

<sup>1</sup> Dit in tegenstelling tot de vorige wereldtentoonstelling van 1851 in Londen waar de beeldende kunsten slechts dienden als decoratieve onderdelen van de paviljoens van industrie en nijverheid.

<sup>2</sup> E. Gilmore Holt ed., *The Art of All Nations 1850-1873. The Emerging Role of Artists and Critics*, Princeton 1981, 108-118; F.A. Trapp, 'The Universal Exhibition of 1855', *Burlington Magazine* 107 (juni 1965), 300-305; P. Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire*, New Haven 1987, Part II, 33-123. Frankrijk bijvoorbeeld wilde de suprematie van haar nationale schilderkunst aantonen door een eclectische keuze van vier eenmanstentoonstellingen van Ingres, Decamps, Delacroix en Horace Vernet.

<sup>3</sup> *Nederlandsche Staatscourant*, nr 9, 1854, woensdag 11-1-1854.

<sup>4</sup> Archief KAvBK, 47 bijlagen notulen 1854, nr 1: brief van de Minister van Binnenlandse Zaken Van Reenen, 15-12-1853. Directe betrokkenheid was er vooral van de voorzitter D.D. Büchler, de vice-voorzitter J. van Lennep en de secretaris J. Wittering. Wittering was belast met de daadwerkelijke uitvoering en correspondentie. Archief 1855, 1: Reglementen.

moment van toetsing van haar idealen, nu in een internationale context.

Nederland had met zo'n honderddertig kunstwerken een vrij kleine tentoonstelling in het Palais des Beaux Arts.<sup>5</sup> Veel critici zouden de afdeling met de Belgische vergelijken en vaak zelfs in één adem noemen vanwege het voor een deel gemeenschappelijke artistieke verleden. De aldus ontstane rivaliteit tussen de twee landen viel zonder meer uit in het voordeel van België. België behaalde eenendertig medailles en eervolle vermeldingen, terwijl Nederland er met negen prijzen bekaaid afkwam. Bovendien kreeg de Antwerpse schilder Henri Leys een grote medaille honneur, de hoogste onderscheiding.<sup>6</sup> De hoogste score voor Nederland bestond uit drie medailles derde klasse voor de Haagse schilders Louis Meijer, David Bles en Johannes Bosboom.<sup>7</sup> Er werden zeven Nederlandse schilderijen verkocht, waarvan drie aan keizer Napoleon III, namelijk van Moritz Calisch, afkomstig van de Koninklijke Akademie van Amsterdam, de Hagenaar Samuel Vermeer en Elie Nijhoff uit Arnhem.<sup>8</sup>

J. Wittering, secretaris van de commissie en haar vertegenwoordiger in Parijs schreef het magere eindresultaat toe aan de afwezigheid van een aantal kunstenaars van naam, onder wie Cornelis Kruseman, Andreas Schelfhout, Johan Egenberger en Johan

---

<sup>5</sup> Het betrof werk van 60 schilders, 3 aquarellisten, 2 beeldhouwers, 10 graveurs en 3 architecten. Ter vergelijking:

aantal	Nederl.	België	Gr.Br.	Fr.
schilderijen	93	223	231	1867
aquarellen	4	--	143	--
beelden	3	27	75	382
gravures etc.	25	16	197	285
bouwtekeningen	5	2	127	186

De Duitse inzending is hier niet vergeleken, deze was verdeeld over de verschillende vorstendommen. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux Arts, Avenue Montaigne le 15 Mai 1855.*

<sup>6</sup> Henri Leys (1815-1869) was voorman van de nieuwe Vlaamse schildersschool, die zich liet inspireren door de Vlaamse middeleeuwen en het Vlaamse gevoel voor kleur. Sinds in 1840 Gustaaf Wappers de classicist Van Bree als directeur van de Antwerpse academie was opgevolgd, werd er een Vlaamse school gepropageerd, romantisch in zijn keuze van historische onderwerpen en expressieve kleurgebruik en nationaal in zijn realisme. De nationale schilderkunst waar in Nederland de Koninklijke Akademie zo moeizaam mee worstelde, bloeide zelfbewust op in Antwerpen na het directoraat van Van Bree. Wappers voerde in hervormingen op de academie zelfs weer een landschapschilderklasse in. Van den Branden 1883, 1390-1399 en M. Rooses, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Gent/Antwerpen/Den Haag 1879, 703-710 over Wappers en Leys.

<sup>7</sup> Archief KAvBK, 49 bijlage notulen 1856, nr 14: J. Wittering aan de Minister van Binnenlandse Zaken, 24-1-1856.

<sup>8</sup> Moritz Calisch (1819-1867) was kwekeling van de Koninklijke Akademie van Amsterdam (1828-1829) en verder van het atelier van Jan Adam Kruseman. Hij maakte enkele historiestukken, maar vooral genre en portretten. De stads- en dorpsgezichtschilder Sam Vermeer (1813-1876) kwam uit een Haagse schildersfamilie en was leerling van Hendrik van de Sande Bakhuijzen. Elie Nijhoff (1826-1903) werkte in Arnhem, Den Haag en Amsterdam en schilderde vooral bos- en bergachtige landschappen. Scheen 1981.



Schotel, die daarmee Nederland een kans op erkenning hadden ontnomen.<sup>9</sup> Andere schilders, zoals Willem Roelofs, Huib van Hove en Petrus van Schendel, allen woonachtig in België, hadden met de Belgische inzending meegedaan.<sup>10</sup> Ondanks deze tegenslag gaf Wittering een gematigd positief beeld van de critieken. 'In het eerst trok de Hollandsche School weinig de aandacht, maar van lieverlede werd zij daarop gevestigd en begon men de verdiensten van koloriet en behandeling te erkennen.'<sup>11</sup>

Aangezien de organisatie van de Nederlandse kunsttentoonstelling in handen was van de Koninklijke Akademie, zou men mogen verwachten dat er een fors aantal van haar kunstenaars deelnam. Dat was echter wat de schilders betreft niet het geval. Van de twintig Amsterdammers kwamen er slechts zes van de Koninklijke Akademie: Henri HollanderCzn., Josef Israëls, Nicolaas Pieneman, Cornelis Springer, Augustin Taurel en Pierre Tetar van Elven.<sup>12</sup> Van de overige deelnemers kwamen er achttien uit Den Haag, zestien uit de rest van Nederland en zes uit het buitenland.<sup>13</sup> Vier schilders uit Den Haag vielen in de prijzen (Bles, Bosboom, Meijer en Verveer) en slechts één historieschilder uit Amsterdam, de al genoemde Calisch. Nijhoff stond in de Parijse catalogus als ingezetene van Arnhem vermeld.

De *Kunstkronijk* wijdde in 1856 een heel nummer aan de Exposition Universelle. Tobias van Westrheene, gematigd progressief criticus en hoofdredacteur van het blad, stelt zich in zijn bespreking ten doel te zoeken naar 'de kunst dezer eeuw, zelfstandig, krachtig en oorspronkelijk voortstrevende op den weg naar het verhevene ideaal, haar door een roemvol voorgelicht aangewezen, zoekende naar een nieuw, eigenaardig en waardig

---

<sup>9</sup> Archief KAvBK, 49 bijlagen notulen 1856, nr 14: J. Wittering aan de Minister van Binnenlandse Zaken, 24-1-1856.

<sup>10</sup> Archief 1855, 4 correspondentie, nr 76: conceptbrief van Wittering aan B.C. Koekkoek (Kleef), M. Kuytenbrouwer, W. Roelofs, P. van Schendel (Brussel), S. Opzoomer en H. van Hove (Antwerpen), Amsterdam 16-12-1854; idem, nr 52 Roelofs aan Wittering, Brussel 20-12-1854; idem, nr 53 Van Schendel, Brussel 25-12-1854. De voornaamste redenen voor deelname aan de Belgische inzending zijn voor beide schilders het feit dat het goedkoper is om werk op te zenden van Brussel naar Parijs, in plaats van via Amsterdam naar Parijs, en het feit dat de Belgische commissie Wittering vóór is geweest en zij al hebben toegestemd.

<sup>11</sup> Archief KAvBK, 49 bijlagen notulen 1856, nr 14: brief van J. Wittering aan de Minister van Binnenlandse Zaken, 24-1-1856.

<sup>12</sup> *Explication des ouvrages etc.* 1855, 155-164: Peinture Pays Bas. Opvallend is het dat onder de graveurs vrijwel alleen Amsterdammers staan vermeld: van de tien graveurs komen er zeven van de Koninklijke Akademie, te weten Henri Couwenberg, Johann Wilhelm Kaiser, Johan de Mare, Dirk Jurriaan Sluyter, Willem Steelink, André Benoit Barreau Taurel (de directeur graveren) en Willem Frederik Wehmeijer.

<sup>13</sup> Drie schilders kwamen uit Oosterbeek, twee uit Nijmegen, Rotterdam en Hilversum, en steeds één uit Amersfoort, Driebergen (nl. Jan Adam Kruseman), Utrecht, Arnhem, Haarlem, Dordrecht en Kampen. De Nederlandse schilders uit het buitenland die wél bij Nederland exposeerden kwamen uit: Düsseldorf, Antwerpen, Kleef, Brussel (steeds één) en Parijs (twee).

karakter'.<sup>14</sup> Zijn zoektocht wordt beloond: hij ziet degelijk werk, met 'een open oog voor de schoonheid en harmonie der natuur, een levendige zin voor het poëtische en verhevende, waarvan hare uiterlijke verschijning de afspiegeling is, trouw gemoedelijkheid en waarheid in het teruggeven dier uiterlijke verschijning'. Dit correleert met het karakter van de Nederlandse natie, dat gebaseerd is op degelijkheid en een gezonde geest.

Wel is Van Westrheene, net als Wittering, onaangenaam getroffen door de afwezigheid van een aantal bekende schilders.<sup>15</sup> Maar hij legt de schuld hiervoor bij de Nederlandse overheid, vanwege het gebrek aan aanmoediging en actief kunstbeleid - een inmiddels bekend refrein.<sup>16</sup> Het geringe aantal genre- en historiestukken is de overheid eveneens verwijtbaar.<sup>17</sup> Juist historieschilderkunst is van nationaal belang omdat het in deze kunst bij uitstek gaat om de uitbeelding van het vaderlands verleden, waarin het typisch Hollandse centraal moet staan. Het laatste is een onvoorwaardelijk vereiste, zoals blijkt uit Van Westrheenes ongezouten kritiek op het historiestuk van Moritz Calisch, getiteld *Lodewijk Napoleon, koning van Holland, de slachtoffers van den watersnood van 1809 ondersteunende*. De criticus keurt zo'n onderwerp af omdat 'onze geschiedenis hem zoovele andere aanbod, die ja, minder berekend waren om het mogelijk familiezwak van den tegenwoordigen franschen keizer te streelen, maar hem gelegenheid hadden gegeven eene herinnering aan Nederlandsch grootheid op te wekken'.<sup>18</sup>

Uit Van Westrheenes oordeel over de Belgische kunstwerken blijkt opnieuw zijn afkeer van buitenlandse invloed, in dit geval van de Franse romantische schilderkunst. Kattig verwijt hij de Belgen modieus opportunisme: 'Gelijk alles wat geen eigen en oorspronkelijk levensbeginsel bezit, boog zich de Belgische kunst maar al te gemakkelijk

---

<sup>14</sup> T. van Westrheene, 'De Algemeene Tentoonstelling van Kunst en Industrie te Parijs, in 1855', *Kunstchronijk* 17 (1856), nr 2, 12. Eerder publiceerde Van Westrheene een vergelijkbare recensie in wekelijkse afleveringen getiteld 'Tentoonstelling te Parijs' in de *Algemeene konst- en letterbode* 1855, 196-198, 205-207, 213-215, 221-223, 234-235, 241-243, 257-259, 274-275, 289-291 en 297-298. Voor een bespreking zie T. Streng, 'Realisme' in *de kunst- en literatuurbeschouwing in Nederland tot 1875. Een begripshistorische studie*, Amsterdam 1995 (diss. UvA 1995), 77-83. Zie over Van Westrheene, Martis 1990, 79-80.

<sup>15</sup> Van Westrheene 1856, 15.

<sup>16</sup> Zie Witterings verweer: de commissie zegt de kunstenaars herhaaldelijk om inzending verzocht te hebben. Archief KAvBK, 49 bijlagen notulen 1856, nr 14: J. Wittering aan de Minister van Binnenlandse Zaken, 24-1-1856.

<sup>17</sup> Van Westrheene 1856, 16. Voor zover aan de hand van de titels op te maken, is de verdeling over de verschillende genres als volgt (*Explication des ouvrages* etc. 1855): historie/allegorie 8; portretten 5; landschap 41; stadsgezichten/kerken 12; stillevens 3; genre 14; interieur 6; kunstenaarsleven 5; dieren 1.

<sup>18</sup> Van Westrheene 1856, 41. Overigens had Calisch wel het beoogde succes, zoals vermeld werd dit stuk door Napoleon III aangekocht.

onder elken invloed van buitenaf.<sup>19</sup>

Het criterium van een 'teveel aan buitenland' leidt dus tot negatieve beoordelingen. Dat standpunt lijkt ten dele ook ingegeven door de wat armzalige positie van Nederland: al kan de Nederlandse kunst op internationaal niveau niet goed meekomen, nationaal is zij in ieder geval wel. Daar kan Nederland zich dan krampachtig aan vastklampen.<sup>20</sup>

Lang niet iedereen was overtuigd van het belang van het nationale karakter van de kunst. Sommige buitenlandse commentatoren leggen eerder nadruk op het begrip *universelle* in de naam van de wereldtentoonstelling. Het Engelse tijdschrift *The Art Journal* pleit juist voor het internationale, verbindende element van kunst: 'Art [...] is monoglot - it has no confusion of tongues - its medium of communication, however modified by style or provincialisms, is the same to all.'<sup>21</sup> Ook Charles Baudelaire kiest als beoordelingscriterium liever de universele schoonheid dan het nationale karakter. Voor Baudelaire telt 'l'admirable, l'immortel, l'inévitable rapport entre la forme et la fonction'.<sup>22</sup> De Duitse kunsthistoricus Rudolf Eitelberger von Edelberg daarentegen twijfelt over het nut van een wereldtentoonstelling, omdat kunstwerken er ontheemd worden getoond. Universele kunst is in zijn ogen onmogelijk, omdat kunst altijd in vaderlandse bodem geworteld blijft.<sup>23</sup>

Maar in werkelijkheid waren kunstenaars steeds meer internationaal georiënteerd. Sinds het midden van de eeuw was Parijs uitgegroeid tot het nieuwe centrum van de kunstwereld. Nu de trein de stad bovendien makkelijk bereikbaar maakte, reisden veel kunstenaars daar prompt naar toe. Dat gold ook voor de Nederlanders. Anders dan de generatie van de Groote Prijs-winnaar Cramer uit 1832 waren deze kunstenaars zeer goed op de hoogte van wat zich in het buitenland afspeelde. Dat kwam doordat sinds 1839 buitenlandse kunstenaars op de Tentoonstellingen van Levende Meesters konden exposeren, en door hun eigen reizen en de contacten met Nederlandse kunstenaars die zich voor korte of lange tijd in Antwerpen, Brussel of Parijs vestigden.<sup>24</sup> Hiervan zijn Willem

---

<sup>19</sup> Van Westrheene 1856, 13-14.

<sup>20</sup> Van Westrheene 1856, 43 hoopt op gunstige buitenlandse kritieken: 'De kritiek heeft zich met haar nog niet ernstig bezig gehouden, bedrieg ik mij niet, dan zal de einduitspraak zijn, dat er menig voortreffelijk element schuilt in onze kunstwaereld en menig verdienstelijk streven wordt waargenomen, maar dat de geest des tijds een krachtiger en veelzijdiger ontwikkeling daarvan eischt dan tot heden wordt gezien.'

<sup>21</sup> "'Exposition Universelle des Beaux Arts" at Paris', *The Art Journal* 1855, 201.

<sup>22</sup> Ch. Baudelaire, 'Exposition Universelle - 1855 - Beaux Arts', *Oeuvres Complètes, II Curiosités esthétiques*, Parijs 1889, 211-215.

<sup>23</sup> R. von Eitelberger von Edelberg, 'Briefe über die moderne Kunst Frankreichs bei Gelegenheit der Pariser Ausstellung 1855', Wenen 1855, als geciteerd in Holt 1981, 118.

<sup>24</sup> H. Kraan, 'Barbizon en de Nederlandse kunstkritiek', in *De School van Barbizon. Franse Meesters van de 19de eeuw*, Den Haag (Gemeentemuseum) 1985-86, 61-62 (Kraan 1985-86a). De Bodt 1995, 23-30. Over de groei van het aantal kunsttijdschriften, zie G. Johannes, *De barometer van de smaak: tijdschriften in*

Roelofs en Paul Gabriël in Brussel en Jozef Israëls en de gebroeders Jacob en Matthijs Maris in Parijs goede voorbeelden. Bij hun terugkeer naar Nederland brachten zij nieuwe kennis en voorkeuren mee.<sup>25</sup> Het idee van een nationale schilderschool was daarbij niet meer aan de orde.

## 2. Realisme

Het nationale karakter van de Nederlandse kunst, waar Van Westrheene zo trots op was, was voor de Franse critici over het algemeen juist een minpunt. Hun kritieken maken pijnlijk duidelijk dat Nederland in de slag om de suprematie in de kunst simpelweg niet meetelde. Soms wordt de Nederlandse inzending zelfs ternauwernood genoemd.<sup>26</sup> Wanneer het wel gebeurt, is de verhouding van de levende meesters ten opzichte van de oude zeventiende-eeuwse school steevast het voornaamste punt van discussie. Voor Van Westrheene vormde de zeventiende-eeuwse kunst de belichaming van de traditie en een noodzakelijk vertrekpunt voor een nieuwe, nationale schilderkunst. Maar de grens tussen imitatie en emulatie was een aantal Franse critici lang niet altijd duidelijk.

Gustave Planche neemt in de *Revue des Deux Mondes* de verhouding tussen de oude en de nieuwe scholen als uitgangspunt, in het bijzonder de vergane glorie van Italië, Spanje, België en Nederland. Hij beoordeelt deze kunst vanuit hun verleden en vergelijkt ze rechtstreeks met de oude meesters in het Louvre.<sup>27</sup> Dat levert slechts droevigheid op voor bijvoorbeeld Italië - zoals de gebroeders Goncourt het elders uitdrukken: 'L'Italie, hélas!'<sup>28</sup> De Nederlanders en de Belgen komen er iets beter vanaf, al worden ze als één school besproken. Planche's keuze van Nederlands werk is slechts beperkt tot twee schilders, Petrus Kiers en de jonge landschapschilder Johannes Hubertus Leonardus de Haas, wat hem de gelegenheid biedt fel uit te halen naar de gedachteloze navolging van de

---

*Nederland 1770-1830*, Den Haag 1995, 31-33 en 192 en A.J. Hamber, 'A Higher Branch of the Art'. *Photographing the Fine Arts in England 1839-1880*, Amsterdam 1996, 103-106 en 109-118 over de Engelse situatie.

<sup>25</sup> Over Roelofs en de Brusselse kunstenaarswereld zie De Bodt 1995; over Gabriël, zie M. Peters red., *Paul Joseph Constantin Gabriël 1828-1903: colorist van de Haagse School*, Dordrecht/Zwolle 1998; over Israëls D. Dekkers, *Jozef Israëls, een succesvol schilder van het vissersgenre*, Den Haag (diss. UvA) 1994; over de gebroeders Maris, De Leeuw 1983, 63-74.

<sup>26</sup> De ontvangst van de Nederlandse en Belgische kunstenaars op de wereldtentoonstellingen in de negentiende eeuw wordt besproken in De Bodt 1995, 167-168.

<sup>27</sup> G. Planche, 'L'Exposition Universelle en 1855. Les Beaux Arts. IV L'Ecole diverses: Espagne, Italie, Belgique et Hollande', *Revue des deux Mondes* 25 tome XII (1855), 15 oktober. Over Planche zie De Vries 1990, 16-17.

<sup>28</sup> Holt 1981, 130.

zeventiende-eeuwers.<sup>29</sup> Zo vergelijkt hij de lampeffecten van Kiers met het werk van Rembrandt: 'Le chef de l'école hollandais se plaisait à emprisonner un rayon de soleil; M. Kiers a cru qu'il obtiendrait le même succes en projetant sur ses personnages la lumière d'une lampe [...]. L'auteur a cherché trois fois le même effet, et trois fois il s'est trompé.'<sup>30</sup> Planche waarschuwt voor navolging zonder oorspronkelijkheid en eigentijdsheid: 'l'histoire, image du passé, ne doit servir qu'à expliquer et non à condamner le présent.'<sup>31</sup>

De conservatieve criticus Etienne Delécluze waarschuwt eveneens voor verlies van oorspronkelijkheid. Hij loopt geschokt rond in de Nederlandse zalen: 'Tout cela est bien vieux, bien usé et [...] bien fastidieux.'<sup>32</sup> Hij mist in de Nederlandse genreschilderkunst de spiritualiteit en onafhankelijkheid van de traditie die de Engelse genreschilderkunst op dat moment wel heeft.<sup>33</sup> Als rechtgeaarde leerling van David mist Delécluze bovendien de historieschilderkunst. De genrestukken zijn naar zijn smaak niet verheven genoeg en beantwoorden teveel aan de smaak van het publiek en de mode.<sup>34</sup> De landschappen kunnen wel zijn goedkeuring wegdragen, vooral de zeegezichten. Die noemt hij typisch Nederlands.<sup>35</sup> Maar het is wel significant dat het realistische landschap de criticus brengt op een verhandeling over de gevaren van de fotografie als concurrent van deze - topografische - schilderkunst.<sup>36</sup> Juist door deze uitweiding kan zijn denigrerende visie op de Nederlandse school op waarde worden geschat.

Natuurlijk was de wereldtentoonstelling van 1855 tevens het toneel van Courbets fameuze eenmanstentoonstelling. Hij had zijn tent pal voor het Palais des Beaux Arts

---

<sup>29</sup> Petrus Kiers (1801-na 1882) was leerling van Louis Meijer in Den Haag. Johannes Hubertus Leonardus De Haas (1832-1908) was leerling van P.G. van Os en van de Koninklijke Akademie. In 1855 werkte hij in Oosterbeek. Marius 1903 en Scheen 1981.

<sup>30</sup> Planche 1855, 163. Van Westrheene reageert in een noot aan het einde van zijn artikel in de *Kunstkrönijk* verontwaardigd op deze keuze van werken, die natuurlijk niet representatief was voor de Nederlandse inzending. 'Waarlijk, het is om zich aan te ergeren, wanneer men ziet, hoe een begaafd schrijver, wanneer hij in eenige weinige regelen het karakter van eene school zegt te willen schetsen, zoo oppervlakkig en ondoordacht te werk gaat, bij de keuze der kunstwerken, welke hij als type der moderne hollandsche kunst zegt aan te nemen. Van zijn voorbijzien aan het beginsel in de richting dier kunst wil ik niet eenmaal spreken'. Van Westrheene 1856, 43, noot 1.

<sup>31</sup> Planche 1855, 166.

<sup>32</sup> E. Delécluze, *Les Beaux Arts dans les Deux Mondes*, Parijs 1856, 136.

<sup>33</sup> Delécluze 1856, 135. Op de tentoonstelling was werk te zien van bijvoorbeeld Daniel Maclise, William Mulready en Edwin Landseer, maar ook van Pre-Raphaelites, zoals William Holman Hunt.

<sup>34</sup> Delécluze 1856, 138-139.

<sup>35</sup> Delécluze 1856, 143.

<sup>36</sup> Delécluze 1856, 145 e.v.

opgericht uit protest tegen zijn behandeling door de Franse jury.<sup>37</sup> In het voorwoord van zijn tentoonstellingscatalogus noteerde hij het doel van zijn kunst, het 'Realisme': 'Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Etre à même de traduire les moeurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation; être non seulement un peintre, mais encore un homme; en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but.'<sup>38</sup> Kunst moest individueel, eigentijds en universeel zijn. Nationale of academische regels zouden slechts tot afscheiding leiden. Courbet vond daarom de vorming van een nationale school onbelangrijk en historieschilderkunst onmogelijk.<sup>39</sup>

Een andere anti-academische groepering werd gevormd door de schilders van Barbizon. Deze groep, die voornamelijk uit landschap- en genreschilders bestond, viel de gevestigde kunst aan met haar schetsmatige stijl, ongepolijste kleurgebruik en in academische ogen 'onwaardige' onderwerpen. Op de wereldtentoonstelling was werk te zien van onder anderen Théodore Rousseau, Camille Corot, Jean-François Millet, Charles Daubigny en Johan-Barthold Jongkind.<sup>40</sup> Door de Franse criticus Théophile Thoré werd het realisme van Barbizon tot de kunst, de poëzie van het leven verheven. Al in 1844 had hij het werk van de landschapschilder Théodore Rousseau bezongen waarin hij de ziel van het landschap zag. Net als Courbet hechtte Thoré meer aan het universele dan aan het nationale in deze schilderkunst.<sup>41</sup>

Bij jonge Nederlandse kunstenaars woog de invloed van de Franse landschapschilders zwaarder dan die van Courbet. Willem Roelofs bezocht al in 1851 het dorp waar toen onder anderen Millet en Rousseau woonden; Jozef Israëls volgde in 1853 en Jacob Maris een jaar later, om enkele van de toekomstige schilders van naam te noemen.<sup>42</sup> Het voorbeeld van de groep kunstenaars in Barbizon vond in Nederland navolging bij een groep schilders die werkten in Oosterbeek, een dorp aan de rand van de Veluwe. Onder hen waren Gerard Bilders, Willem Maris en Anton Mauve.<sup>43</sup> In tegenstelling tot de Franse

---

<sup>37</sup> Mainardi 1987, 57-61.

<sup>38</sup> P. Cailler ed., *Courbet raconté par lui-même et par ses amis. Tome II; Ses écrits, ses contemporains, sa posterité*, Geneve 1950, 60-61.

<sup>39</sup> J.P. Taylor ed., *Nineteenth-Century Theories of Art*, Berkeley, Los Angeles, Londen 1987, 347.

<sup>40</sup> Mainardi 1987, 83.

<sup>41</sup> [T.Thoré], *Salons de T. Thoré 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*, Parijs 1870 (1868), 'A Theodore Rousseau, Salon de 1844', 1-18.

<sup>42</sup> H. Kraan, 'Nederland en Barbizon; kunstenaars gaan en komen', in *De School van Barbizon. Franse Meesters van de 19de eeuw*, Den Haag (Gemeentemuseum) 1985-86, 89-90 (Kraan 1985-86b).

<sup>43</sup> R. de Leeuw, 'Het hart geopend voor de schoonheden der natuur', in *De Haagse School. Hollandse Meesters van de 19de eeuw*, Den Haag (Gemeentemuseum) 1983, 56-60.

realisten, die zich afzetten tegen de gevestigde orde in de kunst gepersonifieerd in academieprofessoren en de Salonjury, moesten de Nederlandse landschapschilders zich veel meer afzetten tegen de gevestigde traditie van de zeventiende-eeuwse landschap-schilderkunst. De schilders van Barbizon leerden hen weer met nieuwe ogen kijken naar hun eigen achterland.<sup>44</sup>

Met hun nieuwe eigentijdse landschappen in meer schetsmatige stijl en met een stemmingsvol kleurgebruik, moesten zij opboksen tegen de kritiek die ook in Nederland op de school van Barbizon werd losgelaten. Als voornaamste bezwaren golden de schetsmatigheid en het gebrek aan geacheveerdheid, die mede een gevolg was van het buiten schilderen. Gerard Bilders, een groot bewonderaar van Théodore Rousseau, beklagt zich in zijn dagboek over de academische manier van schilderen, die de nadruk legt op detail en uitvoerigheid: 'Uitvoerigheid! Plaag van alle schilders, wrede vervolgst, wapen der liefhebbers om zich tegen de kunstenaars te verdedigen, verontschuldiging om niet te kopen, épiciers-vereiste, verwenste streepjesmanier, wanneer zal uw gehaat rijk eindigen?'<sup>45</sup>

Niet alleen de losse manier van schilderen, ook het kleurgebruik van de nieuwe lichting Nederlandse landschapschilders week af van het gangbare. Zij probeerden zoveel mogelijk een bepaalde lichtval of weersgesteldheid te vangen, die bepalend werd voor de kleurstelling in het hele schilderij. Hoe nieuw dat was blijkt uit de moeite die de critici er mee hadden, gewend aan het genuanceerde, conventionele, gladde gebruik van de *demi-teintes*, de 'streepjesmanier'. De Franse schilderijen vond men veelal te kleurig. Zo schreef de *Kunstkrönijk* in 1849 over een landschap van Jules Dupré: 'Veel te groen bij den eersten aanblik, doch 't wint door meerdere beschouwing.' En over het werk van Felix Ziem en Narcisse Diaz op de Parijse tentoonstelling schreef Van Westrheene: 'De kleur is alleen om zichzelf gezocht, en wel meestal op het gebied der fantaisie.'<sup>46</sup> De Hollandse realisten werd weer het tegenovergestelde verweten: het was allemaal te grijs.<sup>47</sup>

De belangstelling voor eigentijds realisme in de schilderkunst werkte door in de waardering voor het oude realisme, waarin de Hollandse schilders zo hadden uitgemunt. Niet iedereen deelde Delécluzes geringschattende mening over de Hollandse school. Théophile Gautier, spreekbuis van het eclecticistische Seconde Empire, schrijft in zijn

---

<sup>44</sup> P. ten Doesschate-Chu, 'De band van een gemeenschappelijk erfgoed. De wisselwerking tussen de Hollandse en de Franse landschapschilderkunst in de negentiende eeuw', *Langs Velden en Wegen. De verbeelding van het landschap in de 18de en 19de eeuw*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1997, 78-79.

<sup>45</sup> Gerard Bilders, *Vrolijk versterven. Een keuze uit zijn dagboek en brieven door Wim Zaal*, Amsterdam 1974, 37. Oorspronkelijke uitgave J. Kneppelhout red., *Brieven en dagboeken van A.G. Bilders, geboren 9 december 1838, overleden 8 maart 1865*, Leiden 1876, deel I.

<sup>46</sup> *Kunstkrönijk* 1849, 59 en *Kunstkrönijk* 1856, [1-72], beide geciteerd in Kraan 1985-86a, 61 en 65.

<sup>47</sup> De Leeuw 1983, 55.

bespreking van de expositie van 1855 weliswaar niet over de Nederlandse inzending, maar zijn oordeel over de Belgische kunst suggereert een vergelijkbare appreciatie van de zeventiende-eeuwse Hollandse kunst. Hij looft bij de Belgische schilders namelijk vooral de briljante schildertechniek, een gevolg van geduldige studie naar de natuur en naar de oud-Vlaamse meesters, en typeert deze met het trefwoord 'savoir-faire'.<sup>48</sup> Door zijn positieve waardering voor deze briljante uitvoering, die hij voorrang geeft boven de inhoud van het schilderij, maakt hij de weg vrij voor een gunstige beoordeling van de zeventiende-eeuwse Nederlandse school, die immers daarin excelleerde. Het aloude, op academische normen gegrondveste verwijt van een 'teveel aan werkelijkheid en tekort aan waarheid', krijgt zo rond 1850 steeds vaker weerwoord.<sup>49</sup>

De voornaamste Franse criticus in dit verband is de al genoemde Théophile Thoré. In een nabeschouwing naar aanleiding van de wereldtentoonstelling van 1855 verwijst hij naar de poëzie in de Hollandse landschappen van de zeventiende eeuw, een poëzie die hij eerder in het werk van Théodore Rousseau vond. Behalve de gangbare visie dat de Hollanders hun eigen land en geschiedenis in hun schilderijen verbeelden, ziet Thoré ook de geschiedenis van de mens in het algemeen er in terug. 'La race du Nord n'est point portée à dissimuler l'homme sous le dieu et le héro. Chez elle, l'homme de la nature, comme on eût dit au dix-huitième siècle, s'affirme et s'étale carrément, tel qu'il est, sans nimbe sans auréole.' Weer overstijgt het universele het nationale, alleen niet op de grootse en heldhaftige schaal van de academisten, maar op de menselijke maat van de realisten.<sup>50</sup>

Net als Delécluze vergelijkt Thoré schilderkunst met fotografie, maar zijn conclusie is wezenlijk anders en toont het verschil in waardering voor de Hollandse kunst: 'L'artiste n'est pas seulement un oeil comme le daguerrotype, un miroir fatal et passif, qui reproduit physiquement l'image qu'on lui présente; c'est une force mouvante et créatrice qui féconde à son tour la création extérieure.'<sup>51</sup>

Voor de Nederlandse kunst waren dit in potentie positieve geluiden. Een kunsttheorie die streefde naar realisme en naar eigentijdsheid en die dat onder meer uitgedrukt zag in landschappen en dagelijkse taferelen, zou de mening over de Hollandse school belangrijk kunnen bijstellen. In Frankrijk en in Duitsland gebeurde dit inderdaad.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Th. Gautier, *Les Beaux Arts en Europe*, Parijs 1855, 6.

<sup>49</sup> Boomgaard 1995, 37.

<sup>50</sup> Thoré 1870, 'Nouvelles tendances de l'art', XXX. Zie ook F.S. Jowell, *Thoré-Bürger and the art of the past*, New York 1977.

<sup>51</sup> Boomgaard 1995, 47-48. Het citaat is uit Thoré 1870, 'A Béranger, Salon de 1845', 105.

<sup>52</sup> Boomgaard 1995, 39-40. Zie ook P. ten Doesschate-Chu, *French realism and the Dutch masters: the influence of Dutch seventeenth-century painting on the development of French painting between 1830 and 1870*, Utrecht 1974. Vergelijk de kunsttheoreticus Hyppolite Taine, die in 1865 in *Philosophie de l'Art* drie Gouden Eeuwen in de kunst onderscheidde, waaronder de Nederlandse zeventiende eeuw. Zie o.a. De Vries



Maar in de Nederlandse kunstkritiek lijken deze opvattingen rond 1850 nog weinig doorgedrongen. Van Westrheene bezocht in 1855 natuurlijk de tentoonstelling van Courbet maar hield daar toch voornamelijk een indruk van vulgaire kunst aan over. Weliswaar was hij een van de eersten in Nederland die de term realisme gebruikte, maar hij maakte daarbij onderscheid tussen het realisme van de Hollanders, dat eerder natuurgetrouw moet heten en het Réalisme van Courbet, dat hij afwees vanwege de eenzijdigheid en overdrijving van het natuurgetrouwe.<sup>53</sup> Van Westrheenes mening is daarom niet wezenlijk anders dan de gangbare mening over Hollandse kunst: het nationale karakter wordt uitgedrukt in de realistische schilderijstijl, maar het realisme mag niet het uiteindelijk doel zijn. Dat gaat ten koste van de hogere waarheid van het schilderij.<sup>54</sup>

Nederlandse kunsttheoretici als Van Westrheene, en later Carel Vosmaer en C.W. Opzoomer associeerden realisme bovendien met overdrijving, te vinden in de keuze van het al te alledaagse onderwerp en in het al te nadrukkelijk gebruik van kleur. Zij eisten van een kunstenaar overwogen selectie en correctie, uitdrukking van gevoel en idee van het schilderij en een harmonieus eindresultaat, dat wil zeggen een evenwichtige behandeling van kleur en vorm.<sup>55</sup> Zo werd met academisch-classicistische principes de angel uit het al te provocerende Realisme gehaald.

### 3. Het einde van de historieschilderkunst

Op de Koninklijke Akademie was men al helemaal niet gecharmeerd van de nieuwe stroming en eigenlijk ook niet zo geïnteresseerd in een herwaardering voor de Nederlandse landschap- en genreschilderkunst uit de zeventiende eeuw. Jan Adam Kruseman hield op de openbare vergadering van de Vierde Klasse in 1846 een donderende rede tegen het al te gemakkelijke effectbejag van jonge kunstenaars, die volstonden met het louter navolgen van de natuur en genrestukjes maakten met boeren en boerinnen en 'grove mensen in lompen gehuld, zogenaamd schilderachtig'. Hun werk berustte volgens Kruseman niet op studie van de grote meesters, waarmee hij eerder Michelangelo en Rafaël op het oog had

---

1990, 27-30.

<sup>53</sup> Streng 1995, 81-83, 120-121 en Kraan 1985-86a, 65-69.

<sup>54</sup> In de periode van de Exposition Universelle schrijven ook Vosmaer en Opzoomer hun kunstbeschouwingen. Zij volgen met enige nuancerings in grote lijnen de mening van Van Westrheene. Zie bijvoorbeeld C. Vosmaer, *Eene studie over het schoone en de kunst*, Amsterdam 1856 en C.W. Opzoomer, *De waarheid en haar kenbronnen*, Amsterdam 1859. Beiden besproken in Streng 1995, 96-100, 113-116 en 121. Zie over de term 'realisme' in deze tijd toegepast op de zeventiende-eeuwse kunst: T. Streng, 'Het 'realisme' van de oud-Nederlandse schilderschool. Opkomst en ontwikkeling van de term 'realisme' in Nederland tussen 1850 en 1875', *Oud Holland* 108 (1994), 4, 236-251.

<sup>55</sup> Streng 1995, 262-273 en Kraan 1985-86a, 61-69.

dan Rembrandt, Frans Hals en Van der Helst, want 'de Hollandsche school geeft veel te zien, maar weinig te denken!' Net als Planche en Delécluze tien jaar later heeft Kruseman geen behoefte aan nog meer 'Jan Steens, Brouwers, Teniersen of Ostades', deze zijn te grof voor de negentiende eeuw. Liever verwijst hij naar Ary Scheffer, die laat zien dat een Nederlandse kunstenaar niet per se volks hoeft te zijn. Kruseman raadt de jonge kunstenaars aan meer met hun hoofd dan met hun handen te werken en de zeventiende-eeuwse kunst te overtreffen in de keuze van het onderwerp, 'opdat de zedelijke roem der Hollandsche school van de negentiende eeuw den zeventiende te boven ga'.<sup>56</sup>

Deze houding is overigens niet uniek voor de Koninklijke Akademie. De directeurs van de Haagse academie bijvoorbeeld lieten zich in vergelijkbare termen uit. J.E.J. van den Berg, directeur van 1844 tot 1861, was een classicistisch georiënteerd kunstenaar die de nadruk op tekenen, perspectief en anatomie legde en zelf niet veel schilderde. Hij had jaren in Italië gewerkt, net als zijn opvolger Jan Philip Koelman, directeur van 1861 tot 1887. Koelman, een broer van de 'Romeinse' Jan Hendrik Koelman en een leerling van Cornelis Kruseman, was eveneens een fervent voorstander van de klassieke Italiaanse kunst en een fel tegenstander van het realisme.<sup>57</sup>

Vanaf het midden van de eeuw werd de academische historieschilderkunst echter steeds meer teruggedrongen in haar toch al benarde positie. Dat was het beste te merken op de kunstmarkt die floreerde in de negentiende eeuw, zonder dat de historieschilderkunst daar deel aan had.<sup>58</sup> Historiestukken maakten maar zo'n twee procent uit van het totale aanbod op de Tentoonstellingen van Levende Meesters en waren bovendien nog de duurste categorie. Op de verenigingstentoonstellingen en later bij de kunsthandel werd dit aandeel nog kleiner.<sup>59</sup> Nederlandse kunstliefhebbers kochten nu eenmaal liever genre- en landschapstukken.<sup>60</sup>

Voor een kwekeling van de Koninklijke Akademie was dit alles natuurlijk weinig opwekkend. Zijn leermeesters mochten dan wel hameren op het grote gevoel en de grote kunst, maar er viel blijkbaar geen droog brood mee te verdienen. Van het Rijk waren,

---

<sup>56</sup> Archief Trippenhuis: J.A. Kruseman, 'Welke zijn in onze tijd de behoeften voor de beoeffening der beeldende kunsten in ons vaderland? Redevoering voor de 16de openbare vergadering van de Vierde Klasse 14-4-1846', in *Het Instituut of Verslagen en Mededelingen en uitgegeven door de Vier Klassen van het Koninklijk Nederlands Instituut*, Amsterdam 1846, 141.

<sup>57</sup> Reynaerts 1991, 92 en J.H. Plantenga, *De Academie van 's Gravenhage. Haar plaats in de kunst van ons land, 1682-1937*, Den Haag 1938, 56.

<sup>58</sup> Over de kunstmarkt in deze periode zie Stolwijk 1998, 140-142.

<sup>59</sup> Stolwijk 1998, 153 tabel 5; 154 tabel 6; 175 tabel 7 en 212: tabel 13. De gemiddelde prijs van een historiestuk steeg in de periode 1858-1896 van f 475 naar f 950.

<sup>60</sup> Hoogenboom 1993/94, 132 en 140.

zoals al gebleken is, nauwelijks opdrachten en ondersteuning te verwachten. En wanneer de aspirant-historieschilder zijn hoop op de particuliere verzamelaars had gericht, kwam hij eveneens bedrogen uit. Nederland was weliswaar bekend om zijn vele verzamelaars met kleine collecties, maar men investeerde over het algemeen liever in oude kunst.<sup>61</sup> Slechts bij een kleine groep verzamelaars kwam het vanaf circa 1830 langzaam in de mode eigentijdse kunst te kopen.<sup>62</sup>

De collecties van de Amsterdammers Christiaan van Eeghen, Adriaan van der Hoop, Abraham Willet en Carel Joseph Fodor zijn exemplarisch voor het verzamelbeleid van deze particulieren in de tweede helft van de negentiende eeuw. Zij kochten aan modern werk voornamelijk genre, landschap en dierstukken maar vrijwel geen grote historiestukken.<sup>63</sup> De enige *grand machine* in de collectie Fodor bijvoorbeeld is de beroemde *Christus Consolator* van Ary Scheffer, aangekocht in 1853. Wel verzamelden zij zogenaamde moderne historie, ook wel genre historique of 'klein historieel' genoemd, kleine genre-achtige historische taferelen.<sup>64</sup> Daarvoor koos men voornamelijk Belgische en Franse meesters: de Belgen Nicaise de Keyser, Louis Gallait, Ferdinand de Braekeleer en François Joseph Navez kwamen in meerdere Amsterdamse collecties voor, net als de Franse schilders Gabriël Alexandre Decamps, Benjamin-Eugène Fichel en Alexandre-Marie Guillemin. Van Nederlandse en enkele Duitse kunstenaars werden toch voornamelijk landschap en genre aangeschaft.<sup>65</sup>

In deze particuliere verzamelingen zijn niet veel oudkwekelingen van de academie terug te vinden: in de collecties Fodor, De Vos en Van Eeghen komen Hendrik Jacobus Scholten, Johannes Hilverdink, Johannes Cornelis Mertz, Nicolaas Pieneman, Cornelis Springer en Barend Koekkoek voor.<sup>66</sup> Van hen kunnen eigenlijk alleen Mertz, Pieneman en Scholten voor schilders van (klein-)historieel doorgaan.<sup>67</sup>

---

<sup>61</sup> Hoogenboom 1993/4, 130.

<sup>62</sup> Hoogenboom 1993/4, 142-144.

<sup>63</sup> Hoogenboom plaatst een kanttekening bij de representativiteit van de genoemde collecties en vermoedt dat het aandeel van landschapschilderkunst in de kleinere collecties nog veel groter was. A. Hoogenboom, 'Het landschap en de markt. De markt voor eigentijdse nationale landschapschilderkunst in Nederland, 1800-1900', in *Langs velden en wegen. De verbeelding van het landschap in de 18de en 19de eeuw*, Amsterdam (Rijksmuseum 1997), 88.

<sup>64</sup> E. Bergvelt en G. Reichwein, 'Levende Meesters. De samenstelling van de collectie Fodor', in *Levende Meesters* 1995, 57 en 61-64.

<sup>65</sup> H. Kraan, 'Barbizon en het verzamelen in Nederland', in *De School van Barbizon. Franse Meesters van de 19de eeuw*, Den Haag (Gemeentemuseum) 1985-86, 70-72 (1985-86c) en Bergvelt/Reichwein 1995, 70: Overzicht van schilders in de collectie van Fodor en in andere negentiende-eeuwse verzamelingen.

<sup>66</sup> Bergvelt/Reichwein 1995, 70.

<sup>67</sup> *Helden van het Vaderland. Onze geschiedenis in 19de-eeuwse taferelen verbeeld. De historische galerij*

In de periode 1850-1870 volgden nog twee initiatieven om de historieschilderkunst te stimuleren. Dat gebeurde niet zoals voorheen met rapporten en petities bij de koning, maar door daadwerkelijke opdrachten. Jacob de VosJz. (1803-1878), zoon van Jacob de VosWz. en in 1850 diens opvolger in de Raad van Bestuur van de Koninklijke Akademie, nam in datzelfde jaar het initiatief tot een Historische Galerij, een verzameling van 253 olieverfschetsen en tien beeldjes.<sup>68</sup> Deze kunstwerken, ontstaan in de periode 1850-1870, beeldden momenten uit de vaderlandse geschiedenis uit. De aanleiding voor dit initiatief zou de Groote Prijs-wedstrijd van 1847 zijn, waar De VosJz. in de zo jammerlijk falende jury zat. Na de ongelukkige afloop besloot hij alle deelnemers uit te nodigen schetsen te maken voor zijn galerij (afb. 17).<sup>69</sup> In de jaren daarop deden nog meer, vaak aan de Koninklijke Akademie gelieerde kunstenaars mee.

Bovendien schreef De VosJz. in 1856 zelf een wedstrijd uit in de historieschilderkunst. Het onderwerp was een gebeurtenis uit de zestiende- of zeventiende-eeuwse vaderlandse geschiedenis. In tegenstelling tot bij de Groote Prijs-wedstrijden bestond de jury uit kunstenaars: Jan Adam Kruseman, Nicolaas Pieneman en Charles Rochussen. De beloning van vijfhonderd gulden ging naar H.J. Scholten met *Cornelis de Witt wordt op zijn ziekbed gedwongen het Eeuwig Edict te herroepen*. Henri HollanderCzn. won met hetzelfde onderwerp de tweede prijs van tweehonderd gulden.<sup>70</sup> Beide kunstenaars hadden een deel van hun opleiding aan de Koninklijke Akademie genoten.

De prijsvraag en het initiatief voor de Historische Galerij ondervonden de nodige bijval. *Arti et Amicitiae* volgde in 1860 met een tweede serie schilderijen, met als onderwerp de roem van de Nederlandse kunst en wetenschap.<sup>71</sup> Maar beide series konden het gebrek aan interesse voor de historieschilderkunst niet verhullen. Zoals boven aangegeven, was er eigenlijk geen markt voor dit soort taferelen. De Historische Galerij van *Arti* die in 1862 klaar was, kwam te hangen in de zalen van de kunstenaarsvereniging

---

van *Jacob de Vos Jacobszoon 1850-1863*, Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum) 1991, 167.

<sup>68</sup> Archief KAvBK, 43 bijlagen notulen 1850, nr 6: benoeming Jacob de VosJz. tot lid van de Raad van Bestuur, 30-1-1850. Eerder, in 1845, was hij zijn vader opgevolgd als lid van de Vierde Klasse van het KNI. Archief KNI, 144 notulen, 25-3-1845. De Vos was de derde telg van het geslacht De Vos die zich inzette voor de beeldende kunst. Net als zijn oudoom Jacob de Vos en zijn vader Jacob de VosWz. was hij actief betrokken bij de meeste instellingen op kunstgebied in Amsterdam, zoals Felix Meritis, het KNI, de Koninklijke Akademie, de Tentoonstellingen van Levende Meesters en later het Rijksmuseum. Tevens breidde hij de kunstverzameling die hij van zijn vader had geërfd uit met tekeningen, schilderijen en enkele beelden. *Helden van het Vaderland* 1991, 13-15.

<sup>69</sup> *Helden van het Vaderland* 1991, 18-19. De Duitser Carl Müller stierf in 1848, zie Scheen 1981.

<sup>70</sup> *Helden van het Vaderland* 1991, 19 en *Het Vaderlands Gevoel* 1978, 169-170.

<sup>71</sup> *Het Vaderlands Gevoel* 1978, 232-235 en De Roever 1989, 24-25. In tegenstelling tot de serie van De VosJz. die uit olieverfschetsen bestond, was die van *Arti* samengesteld uit voltooide schilderijen. Het waren er 103 in totaal. Zie ook Knoef 1947, 159-168 en Koolhaas-Grosfeld 1992, 135.

aan het Rokin. Na een aantal jaren taande de belangstelling en in 1893 werd ze, op één schilderij en enkele beelden na, aan de in Londen gesitueerde kunsthandelaar H. Koekkoek jr. verkocht.<sup>72</sup> De Historische Galerij van De VosJz. was eenzelfde lot beschoren: na een laatste expositie in 1884 bij Arti, kwam ze samen met de galerij van Arti in handen van Koekkoek. Twee kunstliefhebbers kochten haar vervolgens terug en schonken de serie schetsen aan het Stedelijk Museum. Via Museum Fodor verdween de Galerij De VosJz. in het depot van het Amsterdams Historisch Museum.<sup>73</sup>

Zo strandden de laatste pogingen om historieschilderkunst en daarmee het ideaal van de Koninklijke Akademie te steunen. De meeste kunstenaars die meewerkten aan de galerij zochten naar andere wegen. Veelzeggend is het voorbeeld van Jozef Israëls, een van de meest geslaagde kwekelingen van de academie, die aanvankelijk probeerde historieschilder te worden, maar uiteindelijk de grootmeester van het negentiende-eeuwse genretafereel werd.<sup>74</sup>

Zijn mededingers naar de Groote Prijs van 1847 verging het na hun medewerking aan de Historische Galerij van De VosJz. niet veel anders. Jacob van Koningsveld werkte na zijn academietijd voornamelijk in genre en portretten en vestigde zich later als fotograaf. Jan Hendrik Egenberger, Antonie Zürcher, Barend Wijnveld en Jacob van Dijck zochten hun heil in het tekenonderwijs, een van de meest gevolgde professies van oudkwekelingen van de Koninklijke Akademie.<sup>75</sup> Daarnaast schilderden zij allen voornamelijk genre en portretten.<sup>76</sup> Het koppigst bleek Paul Tetar van Elven, die vanaf 1858 leraar aan de Polytechnische school in Delft was en schilder van historiestukken, genre, portretten, landschappen en kopieën van Italiaanse meesters. Als late herinnering aan oude aspiraties liet zijn weduwe in 1925 vijftigduizend gulden aan Arti et Amicitiae na voor een

---

<sup>72</sup> Reynaerts 1989, 35-36.

<sup>73</sup> *Helden van het Vaderland* 1991, 30.

<sup>74</sup> Dekkers 1994, 31-40.

<sup>75</sup> Zij werkten aan respectievelijk de Academie Minerva in Groningen, de in Amsterdam en Maastricht, de Koninklijke Akademie zelf en de h.b.s. van Helmond. *Helden van het Vaderland* 1991, 165-168 en Scheen 1981. Vergelijk de opmerking van de landschapschilder Louwrens Hanedoes (1865) die constateerde dat veel schilders tekenmeester of fotograaf werden, toen de kunstmarkt in de jaren zestig even inzakte. *Stolwijk* 1998, 228. Zie ook bijlage 5A.

<sup>76</sup> Vergelijk de carrières van andere deelnemers aan de Historische Galerij: voor het onderwijs kozen de schilders August Allebé, Herman ten Kate en de beeldhouwer Franz Stracké; schilders in (historieel) genre, portretten en een enkel landschap werden Johan Daniël Ebersbach, Jan Wendel Gerstenhauer Zimmerman, David van der Kellen (van 1876 tot 1895 bovendien directeur van het Rijksmuseum), Lambertus Lingeman, Hendrik Scholten en Marie André Augustin Barreau Taurel (zoon van de directeur graveren). Opnieuw is de enige uitzondering Nicolaas Pieneman, die naam maakte als portret- en historieschilder. *Helden van het Vaderland* 1991, 65-68.

vierjaarlijkse wedstrijd in de historieschilderkunst.<sup>77</sup>

#### 4. 'Eenen vreemden plant in onvruchtbare grond'

In weerwil van al deze ontwikkelingen bleven rond 1850 in de bolwerken van de Vierde Klasse en van de Koninklijke Akademie de academische opvattingen over kunst gehandhaafd. De keuze van 1839-1840 voor historieschilderkunst had zelfs even een opleving tot gevolg. Tussen 1840 en 1849 steeg het aantal kwekelingen van vierentwintig naar vijfentachtig, met als hoogtepunt vijfnegentig kwekelingen in 1845.<sup>78</sup> Bovendien was het theoretisch onderwijs een tot dan toe ongekend succes, sinds hoogleraar Joannes Bosscha naar aanleiding van elk college geschiedenis een opdracht voor een historische compositie gaf.<sup>79</sup> Bij de prijsuitdeling van 1844 werden deze schetsen zelfs tentoongesteld.<sup>80</sup>

Heel voorzichtig leek zich een groep Nederlandse historieschilders en beeldhouwers aan te dienen, onder wie de schilders Jan Wendel Gerstenhauer Zimmerman, Johan Jacob Bertelman, Carel Frans Phlippeau en Jozef Israëls, de beeldhouwer Jan Hendrik Stöver en de graveur Jan Frederik Christiaan Reckleben. Het reglementair toegenomen aantal medailles werd daadwerkelijk uitgelooft en bovendien gaven de door de geschiedenislessen geïnspireerde schetsen aanleiding tot wedstrijden buiten de Grootte Prijs om.<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> Van der Wal 1989, 122-126.

<sup>78</sup> Martis 1990, 290. Zie bijlage 2.

<sup>79</sup> Archief KAvBK, 36 bijlagen notulen 1843, nr 46: verslag van de Commissie van Toezigt of Onderwijs, over Bosscha, die 'eene proeve neemt om het onderwijs in de geschiedenis [...] in verband te brengen met oefeningen Historische Compositie in den 1sten rang' en idem 37, bijlagen notulen 1844, nr 6: Rapport van Commissie van Onderwijs, over de verblijdende belangstelling en aanleg van de kwekelingen voor de lessen historische compositie, die daardoor wel extra geldelijke steun moeten krijgen en idem, nr 15: rapport van Commissie van Onderwijs, waarin sprake is van een som van tweemaal f 50 als aanmoediging van kwekelingen in de historische compositie. Uitgelooft aan J.J. Bertelman en A.F. Zürcher. De commissie van Onderwijs was bij het nieuwe reglement ingesteld en bestond in 1843 uit de directeurs Taurel, Tetar en Kruseman, en de hoogleraren van het Athenaeum Illustre, tevens raadsleden Vrolik en Bosscha. Archief RAvBK, Reglement 1842, art. 43 en Archief KAvBK, 36, bijlagen notulen 1843, nr 46: verslag Commissie van Onderwijs 1-11-1843. Joannes Bosscha (1797-1874), broer van H. Bosscha (zie Hoofdstuk II) was historicus en publiceerde onder meer *Neêrlands heldendaden te land, van de vroegste tijden af tot in onze dagen*, Leeuwarden 1834-1856. Vanaf 1838 was hij een zeer gewaardeerd hoogleraar in de Griekse en Latijnse letteren, de geschiedenis en de antiquiteiten aan het Atheneum Illustre. Na 1853 werd hij lid van de Tweede Kamer, gerekend tot de conservatieven. Van 1858 tot 1861 was hij minister van hervormde eredienst. Van der Aa 1878.

<sup>80</sup> Archief KAvBK, 37 bijlagen notulen 1844, z.nr: verslag van de Prijsuitdeling onder voorzitterschap van W. Vrolik.

<sup>81</sup> Onderwerpen voor de wedstrijden (periode 1844-1847) waren: de profeet Elia en de Weduwe van Sarepta; Jozef door zijn broeders verkocht aan een Ismalitische karavaan; Stefanus de eerste martelaar; Een oude Fries wijst aan Graaf Floris V de plaats aan, waar het lijk zijns vader, den Roomsche Koning Willem,

Toch was die opleving slechts schijn. Al snel wilde het Ministerie van Binnenlandse Zaken bezuinigen op het grote aantal medailles dat nu werd uitgelooft. Het departement vond de academie te weinig selectief.<sup>82</sup> Ten tweede geeft het te denken dat na 1845 een aantal van de kwekelingen van de eerste rang de academie verlieten om elders verder te studeren: Phlippeau en Wendel Gerstenhauer Zimmerman in Antwerpen en Israëls en Jacob van Koningsveld in Parijs, op het atelier van F.E. Picot en de Ecole des Beaux Arts.<sup>83</sup> Een aantal van hen kwam terug voor de Groote Prijs van 1847, die zo desastreus verliep.

Jan Adam Kruseman deed in deze jaren nog een laatste wanhopige poging de historieschilderkunst te verdedigen. In een bespreking van de Tentoonstelling van Levende Meesters van Amsterdam van 1846, gehouden voor de Vierde Klasse, vergelijkt hij de Nederlandse historieschilderkunst met de Belgische die met steun van de overheid was opgebloeid. In Nederland bleef de historieschilderkunst toch 'eenen vreemden plant in onvruchtbaren grond'. Dat weet hij onder meer aan de geleidelijke afschaffing van de regeringssubsidie voor kunstaankopen die vóór 1830 twintigduizend gulden per jaar was, maar in 1846 werd opgeheven.<sup>84</sup> Natuurlijk waren het slechte tijden, en Kruseman was zich er wel degelijk van bewust dat kunst in Nederland als een luxe werd beschouwd. En dat terwijl historieschilderkunst wezenlijk was voor de beschaving van een volk. Als historieschilderkunst slechts weelde was, zo vroeg de directeur zich gefrustreerd af, waarom was er dan een academie opgericht, 'waarvan men onmogelijk een voldoende resultaat bekomen kan, wanneer de daar gekweekte talenten eindelijk de meeste behoefte aan ondersteuning van hogerhand nodig hebbende, die ondersteuning niet bekomen kunnen? Want inderdaad dan heeft men slechts het getal der lusteloze, mismoedige, zich

---

onder de aarde verborgen was geworden. Bosscha werd overigens in 1844 opgevolgd door R. van der Weerdt. Archief KAvBK, 37 bijlagen notulen 1844, nr 34: rapport Commissie van Onderwijs; idem, 38 bijlagen notulen 1845, nr 51: verslag Commissie van Onderwijs 4-6-1845; idem, 39 bijlagen notulen 1846, nr 55: verslag Commissie van Onderwijs april 1846 en idem 37, bijlagen notulen 1844, nr 39 rapport Commissie van Onderwijs 5-6-1844.

<sup>82</sup> Bij dit oordeel hebben financiële motieven vast meegespeeld, al moet worden aangetekend dat de academie, overmoedig geworden door de gunstige ontwikkelingen soms wel eens een medaille meer uitloofde - als aanmoediging - dan strikt reglementair was toegestaan. Archief KAvBK, 37 bijlagen notulen 1844, nr 57 en 63: Van Ewijck aan de Raad van Bestuur, 6-9-1844 en 10-10-1844 en idem, nr 65: verslag Commissie van Onderwijs.

<sup>83</sup> Archief Thijm, correspondentie Royer, 5329: C.F. Phlippeau aan L. Royer, Antwerpen 26-9-1845: 'Ik heb tegenwoordig een stadgenoot bij mij gekregen, Zimmerman, die hier zoo omstreeks een maand is, woont in hetzelfde huis met mij. Dat is nog al plezierig daar wij altijd gezelschap aan elkander hebben en te zamen naar de academie gaan.' Het betreft hier Jan Wendel Gerstenhauer Zimmerman (1816-1868). Over Israëls en Koningsveld in Parijs zie Dekkers 1994, 29.

<sup>84</sup> Vergelijk met de cijfers van Hoogenboom 1985, 267-268: het aankoopbudget begon in 1828 met f 20.000, in 1831 werd nog f 10.600 uitgegeven, in 1832 f 4000, in 1845 f 1000.

ongelukkig gevoelende kunstenaars in ons Vaderland vergroot. Waarom dan niet de pen door geheel de afdeeling Kunst gehaald?<sup>85</sup>

Het was een omineuze rede. Binnen vijf jaar dreigde Krusemans retoriek werkelijkheid te worden. In hoofdstuk IV is al beschreven hoe met de komst van de liberalen in de regering de academie onder vuur kwam te liggen. De Groote Prijs werd opgeheven, waarmee het academisch onderwijs een van zijn bestaansgronden verloor. Prompt daalde het aantal inschrijvingen.<sup>86</sup>

Even direct voelbaar was de opheffing van de Vierde Klasse. Al vanaf 1840 stond het Koninklijk Nederlands Instituut bloot aan de kritiek dat het niet aan de verwachtingen voldeed. De oprichting van het Instituut had geen bloei van wetenschappen en kunsten tot gevolg gehad en haar Franse oorsprong was altijd merkbaar gebleven. In de periode van 1843 tot 1848 ging de rijkstoelage van vijftienduizend naar vijfduizend gulden. Ondanks verweer van het Koninklijk Nederlands Instituut zelf en van medestanders kon het nut van de instelling niet aan publiek en regering duidelijk gemaakt worden. Na een lange en verbeterde strijd hield het Instituut de eer aan zichzelf en hief zich in 1851 op.<sup>87</sup>

Voor de liberalen die in de periode 1849-1870 de regeringsmacht deelden met de gematigd liberalen en de conservatieven was de stimulering van een nationale kunst absoluut geen agendapunt meer, zoals de kwestie van het Rembrandtbeeld illustreert.<sup>88</sup> In tegenstelling tot het op last van de Belgische regering met veel animo opgerichte standbeeld van Rubens in Antwerpen (1840), deed men er in Nederland zo'n tien jaar over om een standbeeld van de Noord-Nederlandse nationale kunstenaar Rembrandt op te richten. De regering Thorbecke onthield zich van elke bemoeienis.<sup>89</sup> Een andere reden waarom het nationale ideaal aan zeggingskracht inboette is te vinden in de liberale politiek. De wijziging van de grondwet in 1848 had de beperking van de koninklijke macht en de emancipatie van achtergestelde groeperingen zoals de katholieken tot gevolg. Hiermee

---

<sup>85</sup> Archief KNI, 145 notulen, 21-12-1846 en 138 rapporten V, nr 4 (21-12-1846): J.A. Kruseman over de 'laatste' Amsterdamse Tentoonstelling van Levende Meesters. Naar aanleiding van deze tirade stuurde de Vierde Klasse maar weer eens een pleidooi voor ondersteuning van de historieschilderkunst naar de Koning. Idem, 145 notulen, 4-1-1847 en 138 rapporten V, nr 46 (ontbreekt). De Minister van Binnenlandse Zaken meldde hierop dat er geen geld beschikbaar was. Idem, 145 notulen, 1-3-1847 en 131 bijlagen III, lett. I\*, 15-2-1847.

<sup>86</sup> Martis 1990, 290. Zie bijlage 2.

<sup>87</sup> Huizinga 1951, 438-443. Eigenlijk in tegenspraak met het liberale beleid was de direct daaropvolgende oprichting van een Koninklijke Akademie van Wetenschappen, met als vakgebied wis- en natuurkunde. De Vierde Klasse keerde niet terug, de Koninklijke Akademie werd geacht haar adviserende stem in kunstzaken over te nemen. Hart 1988, 74-76, 77 en 80.

<sup>88</sup> Boogman 1988, passim en E.H. Kossmann, *Een tuchteloos probleem. De natie in de Nederlanden*, Leuven 1994, 45.

<sup>89</sup> Kossmann 1994, 44-46 en Boomgaard 1995, Hoofdstuk 1.



was een einde gekomen aan de identificatie met één ongedeelde natie en de verwijzing naar één gezamenlijk verleden.<sup>90</sup>

En zo men al een doortastend nationaal kunstbeleid had willen voeren, was het politiek instabiele klimaat evenmin gunstig. De steeds wisselende kabinetten van deze periode zorgden onder meer op het gebied van de kunsten voor onzekerheid, aangezien de besluiten die een gematigd liberale Minister van Binnenlandse Zaken had genomen, weer konden worden afgeblazen of getraineed door een volgende doctrinaire-liberale, dan wel conservatief-liberale minister.<sup>91</sup>

De Koninklijke Akademie ondervond direct de gevolgen van deze liberale politiek. Al in zijn eerste kritische brief uit 1851 over de resultaten van de Grootte Prijs had Thorbecke opdracht gegeven te bezuinigen op de academie. In feite wilde Thorbecke vrijwel de hele rijkstoelage van vierenzestig honderd gulden afschaffen.<sup>92</sup> In 1852 resulteerden onderhandelingen in een nieuw reglement en een halvering van de subsidie bereikt door een bezuiniging op de salarissen van de directeuren.<sup>93</sup> Bovendien was het aantal directeuren teruggebracht van de oorspronkelijke zes naar vier, als gevolg van een nieuw onderscheid: in plaats van de verschillende klassen hanteerde men nu een verdeling in schilder- en tekenschool, de school voor beeldhouwkunst, voor graveerkunst en voor bouwkunst.<sup>94</sup>

Het werd moeilijker dan ooit de academie volgens de idealen van de directeuren en raadsleden in stand te houden. Al omstreeks 1850 nam een aantal betrokkenen dan ook teleurgesteld afscheid. De eerste was professor-anatoom Willem Vrolik, enthousiast docent in de anatomie en rond 1840 nog medestander van de directeuren tijdens hun *coupe*. In 1844 had hij zich als voorzitter bij de prijsuitdeling jubelend uitgelaten over de goede

---

<sup>90</sup> Van Sas 1992, 96, 99-101, Boogman 1988, 97-125 en Oerlemans 1992, 204-206.

<sup>91</sup> Hart 1988, 68-70.

<sup>92</sup> Archief KAvBK, 44 bijlagen notulen 1851, nr 17: Thorbecke aan Van Ewijck 8-3-1851. Volgens Thorbecke is de academie 'in het algemeen op kostbaren voet ingericht en [zou] zonder wezenlijk nadeel voor vereenvoudiging vatbaar zijn.' Hierbij stelt hij voor te bezuinigen op personeel, op de salarissen, het aantal modellen en de bedragen voor verwarming en verlichting.

<sup>93</sup> Archief KAvBK, 45 bijlagen notulen 1852, nr 34: reglement van 1852, art. 29 en begeleidende brief van Van Ewijck. Zie bijlage 1, begroting 1853. In plaats van de directeursposten zoals vroeger duidelijk te oormerken (*f* 1500 voor de eerste directeur, *f* 1200 voor de tweede en zesde, en *f* 800 voor de derde, vierde en vijfde), werd nu de formulering veel vager: 'de directeuren genieten een jaarwedde telkenreize bij hunne aanstelling te bepalen.' Overigens had Taurel bij zijn aanstelling in 1828 een veel hoger salaris bedongen, waarschijnlijk gesteund door het besef dat de Koning zelf hem had verzocht naar Amsterdam te komen (zie Hoofdstuk III paragraaf 2). Taurel begon daarom met *f* 2600, maar dit werd in 1836 *f* 2000. *Handelingen Tweede Kamer, Bijlagen Staatsbegroting 1855*, 138, §61.

<sup>94</sup> Archief KAvBK, 45 bijlagen notulen 1852, nr 34: reglement van 1852, art. 27. Zie voor het nieuwe onderwijs reglement idem, 46 bijlagen notulen 1853, nr 25/33: Reglement voor het onderwijs.

resultaten als gevolg van de reglementswijziging van 1842, maar vijf jaar later was die euforie voorbij en gaf hij uiting aan zijn teleurstelling en onvrede over het functioneren van de academie.<sup>95</sup> 'Hare opvoering, de vermeerdering van haren luister, en de bevordering hierdoor van Kunst in ons Nederland zijn vroegere droombeelden, welke ik met ijver en warmte heb getracht te verwezenlijken, en waartoe, het zij zonder eenige zelfverheffing en zonder eenig verwijt gezegd, ik geen tijd en moeite gespaard heb. De overtuiging alleen dat mijne pogingen vruchteloos, ja zelfs dat zij ondoeltreffend waren, heeft mij belet in haar te volharden en noopt mij tot eene verwijdering, welke het mij kost tot stand te brengen.'<sup>96</sup>

Op Vroliks ontslag volgde dat van Kruseman (1850) en Pieneman (1852). Pieneman vertrok vanwege zijn hoge leeftijd van 73 jaar. Kruseman meende dat hij lang genoeg aan de academie had gewerkt.<sup>97</sup> In zijn 'familieboekje' schreef hij: 'Heden is het juist 20 jaren dat ik door Koning Willem I benoemd werd tot tweede Directeur der Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam. De veelvuldigen tijd, moeite en zorgen daaraan gedurende dit tijdsverloop besteed, en nog dagelijks te besteden, waardoor ik noch voor mijn gezin noch voor mijn kunstvak zoo leven kon als ik wel wenschte hebben mij in beider belang na nauwgezette overweging doen besluiten, om heden in de vergadering van den Raad van Bestuur als lid als ook als Directeur te bedanken.'<sup>98</sup>

## 5. Royer: de laatste der Mohikanen

De wijze waarop de vacatures van Pieneman en Kruseman werden vervuld, paste binnen het zuinige beleid. Kruseman onderhandelde zelf over zijn opvolging, later volgens het nieuwe reglement gecombineerd met die van Pieneman. Opmerkelijk genoeg beval hij Royer aan als directeur voor de schilder- en tekenschool, met behoud van diens directeurschap voor de beeldhouwkunst. Kruseman zag in Royer de laatste verdediger van de academische idealen waar de directeuren al die jaren voor geijverd hadden. Trouw aan deze idealen pleitte hij voor nadruk op het tekenonderwijs: 'Zijn de Nederlanders geboren coloristen, zij zijn geenszins geboren tekenaars. Tot eene zekere hoogte kunnen zij de natuur in hare vormen verwonderlijk navolgen, maar over het algemeen hebben zij weinig

---

<sup>95</sup> Archief KAvBK, 37 bijlagen notulen 1844, z.nr : Verslag Prijsuitdeling 1844.

<sup>96</sup> Archief KAvBK, 42 bijlagen notulen 1849, nr 37: brief van W. Vrolik 14-5-1849.

<sup>97</sup> Archief KAvBK, 44 bijlagen notulen 1851, nr 5: ontslagaanvraag van J.A. Kruseman en idem, 45 bijlagen notulen 1852, nr 34: brief van Van Ewijck 17-7-1852, waarin melding van de ontslagaanvraag van J.W. Pieneman.

<sup>98</sup> Familie-archief Kruseman, nr 6: familieboekje 7-12-1850.

gevoel voor edele, grootsche, verhevene vormen. Het schoonheidsgevoel inzake van kunst is hun veelal onbekend.' In Krusemans ogen was Royer de enige juiste man om de academie leiding te geven vanwege zijn kennis van de antieken, de schoonheidsregels van de kunst en van 'het menschebeeld'.<sup>99</sup>

Dit voorstel was natuurlijk koren op de molen van de overheid. Royer werd in 1853 inderdaad algemeen directeur en 'hoofdonderwijzer' in de beeldhouw-, de schilderen en de tekenkunst. Voor het onderwijs in het tekenen ontving hij een aanvullende salaris van achthonderd gulden, een behoorlijke besparing ten opzichte van de vroegere salarissen van Pieneman en Kruseman.<sup>100</sup> Of het bewust was of niet: Kruseman en Royer speelden zo Thorbecke in de kaart. Met nog maar drie directeuren was de academie financieel en inhoudelijk beperkt.

Maar het bleef niet bij deze inkrimping. Ten gevolge van het overlijden van Pieneman kwam zijn pensioen gedeeltelijk te vervallen en werd de rijkssubsidie teruggebracht tot vierentwintighonderd gulden.<sup>101</sup> Door daling van de inschrijvingen verminderden de contributie-inkomsten. De enige constante bron van inkomsten bleef de gebruikelijke zeventuizend gulden van de stad Amsterdam. Verzoeken om extra subsidie hielpen niet.<sup>102</sup> De ongunstige positie van de academie werd duidelijk toen de gematigd-liberale minister A.G.A. van Rappard in 1857 de zaak van de academie alleen binnen de context van de hele kunstbegroting wilde behandelen. Een pleidooi voor de academie alléén zou volgens hem slechts negatieve reacties opleveren.<sup>103</sup>

Inderdaad klonken nu steeds vaker de kritische geluiden, die al te horen waren geweest tijdens de wedstrijden voor de Grootte Prijs van 1847 en 1849. De Koninklijke Akademie werd een monopoliepositie en snobisme verweten.<sup>104</sup> De slechte resultaten van

---

<sup>99</sup> Archief KAvBK, 45 bijlagen notulen 1852, nr 35: brief van J.A. Kruseman, Driebergen 3-8-1852 aan Raad van Bestuur.

<sup>100</sup> *Handelingen Tweede Kamer* 1854-1855: 88, §61 en 138-139, §61. Royers salaris was zo in totaal f 1600, terwijl tot 1850 de opgetelde salarissen van de eerste drie directeuren f 3500 bedroegen. Van de f 3400 die de overheid bezuinigd had, was dus f 1900 op de directeuren bezuinigd. Zolang Pieneman nog leefde, kreeg hij wel een pensioen van f 1200.

<sup>101</sup> Zoals Van Ewijck fijngevoelig opmerkte: 'Het overlijden van den Heer Pieneman die in zijne laatste levensjaren een jaarlijksch pensioen van f 1200 genoot, heeft opnieuw eene gunstige gelegenheid tot bezuiniging gegeven.' Archief KAvBK, 46 bijlagen notulen 1853, nr 43: Van Ewijck aan de Raad van Bestuur 20-18-1853 over het Koninklijk Besluit nr 70, dd. 12-8-1853.

<sup>102</sup> Archief KAvBK, 50 bijlagen notulen 1857, nr 29: conceptbrief van de Raad van Bestuur aan Minister van Binnenlandse Zaken Van Rappard met het verzoek om verhoging van de subsidie. Het aantal inschrijvingen aan de academie daalde vanaf 1850 gestaag: van 65 naar 19 in 1857. Zie bijlage 2.

<sup>103</sup> Archief KAvBK, 50 bijlagen notulen 1857, nr 40: brief van Minister Van Rappard 18-5-1857 en idem nr 65: Minister van Binnenlandse Zaken aan de Raad van Bestuur 5-12-1857.

<sup>104</sup> In een geschil met de academie van Rotterdam over de Tentoonstellingen van Levende Meesters

het academisch onderwijs in Amsterdam konden door niemand meer worden ontkend en leidden in 1854 zelfs tot de roep om opheffing. In een anonieme brochure kreeg de academie de wind van voren: zij hield in het onderwijs te hardnekkig vast aan de historieschilderkunst en de beeldhouwkunst als einddoel. Er was echter in Nederland totaal geen behoefte aan deze kunsten, met als gevolg dat de academie haar kunstenaars opleidde tot wereldvreemde 'kamergeleerden'. 'Het harnas dat den jeugdigen kunstenaar op de academie wordt aangesept, verstikt de originaliteit, en blijft hem onbewust zijn geheele leven drukken. [...] Nee, wij zien in de Koninklijke academie *een stuk van weelde*, dat vroeger misschien welstandig was, maar in den tegenwoordigen toestand van ons rijk nutteloos een plaats beslaat, de vrije ontwikkeling hindert en kostbaar van onderhoud is.' Afschaffing van de academie moest de weg vrij maken voor de oprichting van ornamenttekenscholen en voor de oprichting van een groot landelijk museum, een combinatie van het Mauritshuis en de rijkscollectie in het Trippenhuis.<sup>105</sup>

Als reactie hierop verdedigt een eveneens anonieme schrijver het bestaan van een landelijke of koninklijke academie. Opheffing is de oplossing niet, verandering en verbetering wel. De onmiskenbaar slechte resultaten van het onderwijs zijn te wijten, behalve aan de bezuinigingen door de overheid, aan de directeuren. 'Vreemdelingen toch, zegt men, staan aan het hoofd der Beeldende Kunsten, vreemdelingen zijn de directeuren der Akademie!' Door hen was de academie afgeweken van haar oorspronkelijk doel, de stimulering van de Hollandse schilderschool, en er zelfs lijnrecht tegenover komen te staan. Met name Royer, de 'Napoleon der Beeldende Kunsten', moest het ontgelden. Een beeldhouwer, hoe verdienstelijk ook, kon geen leiding geven aan de schilderschool. De klassieke opvattingen van de beeldhouwkunst deden geen recht aan de veelzijdige eisen van de schilderkunst. Bovendien wekte de benoeming van Royer, 'den genaturaliseerden Belg', op zijn minst de schijn dat er geen fatsoenlijke opvolger van Pieneman en Kruseman te vinden zou zijn, wat een belediging was voor de Nederlandse schilders.<sup>106</sup>

Royers onderwijs en kunstopvatting waren rond 1855 ronduit ouderwets te

---

verweet de Rotterdamse academie de Koninklijke Akademie snobisme en monopolistisch gedrag. De Rotterdamse academie vergeleek zichzelf in gunstige zin met de Amsterdamse, zij vond zichzelf gelijk aan 'de nuttigste instellingen die ons Vaderland oplevert. Haar doel is niet kunstenaars te maken. Die worden maar zelden geboren, veel min gevormd en wij weten dat de Koninklijke Akademie in dat opzigt menigvuldige wrange vruchten heeft inge-oogst'. Archief KAvBK, 49 bijlagen notulen 1855, nr 2: B&W van Amsterdam aan de Raad van Bestuur, 14-12-1855.

<sup>105</sup> *Iets over de beeldende kunsten in de Nederlanden*, Amsterdam 1854, 9-11 en 13.

<sup>106</sup> *Iets over de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam*, Amsterdam 1855, 10-11, 18-23, 24-25. Zie ook "'Iets over de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam", te Amsterdam by J.D. Sybrandi, 1855', *Vaderlandse Letteroefeningen* 1855, dl 1, 640-641. De redactie van het tijdschrift stemt nadrukkelijk in met de opmerking over Royer. De schrijver is hen onbekend, maar het is 'ongetwijfeld een bekwaam kunstenaar of kunstkenner'.

noemen. Een brief van zijn oud-kwekeling, de schilder Phlippeau geeft er een indruk van.<sup>107</sup> In 1852 was deze samen met een andere oud-kwekeling van Royer, de beeldhouwer Stöver in Rome. Phlippeau toonde zich nog steeds dankbaar voor Royers lessen, want: 'hoe vele toch die zulke goede gronden niet hebben, dwalen hier van de ware weg af, van dien weg die gelijk het pad der deugd, eenig, smal en moeyelijk is, en waar men zonder bepaalde rigtsnoer (elk) oogenblik blootstaat door de Duivel (het Baroque) ver[...] te worden. Mijn plan is ook alhier voortegaan naar de schoone producten der Grieken te teekenen en weinig te schilderen, hopende later in Florence mij in die ondergeschikte kwaliteit te oefenen.'<sup>108</sup> Phlippeau toont zich hier een modelleerling van de academie onder Pieneman, Kruseman en Royer: tekenen was belangrijker dan schilderen, de Grieken waren goddelijk en overdrijving des duivels.

In scherp contrast hiermee zijn de eisen van de anonieme schrijver van 1855 aan de directeur van de schilderschool: 'hoe zal hij den jeugdigen schilder met de pittoresque zijde der natuur bekend maken, met die duizendverwige prachtige toneelen uit hare rijke schatkamer, met die tooverkracht der kleuren, die schittering van het licht, en die afwisseling van effecten; hoe hem inspireren voor dat bloeiend dweepend Romantiek, dat onder zoo veel sterk trekkende contrasten, die roerend wegslepene toonen, op het doek toovert, die zee van bekoorlijkheden in de ziel stort en daarin zoo vele edele verheven aandoeningen schept.'<sup>109</sup> In zulke termen was er op de academie nog nooit over schilderkunst gerept - in tegendeel: Kruseman had zich meermalen krachtig uitgesproken tegen de Romantiek.<sup>110</sup>

Binnen de academie werd Royers positie ook hachelijker. Rumoerige en baldadige leerlingen en kwekelingen verwaarloosden steeds vaker de theoretische lessen. Het meest schandelijke was hun afwezigheid bij de prijsuitreiking van 1858, waar zelfs enkele winnaars niet kwamen opdagen; een navrant signaal van het dalend prestige van de academie.<sup>111</sup>

Protest kwam er bovendien van bestuursleden. Bij de prijsuitreiking van 1858 hoorde - inmiddels gewoontegetrouw - een tentoonstelling van de geschilderde schetsen

---

<sup>107</sup> Carel Frans Phlippeau, ook wel Philippeau (1825-1897) was een van de eerste kwekelingen die in 1844 tot de eerste rang schilderklasse toegelaten werd en zou later naam maken met zogenaamde *Italiennes*, Italiaanse vrouwen in klederdracht. De Leeuw 1983, 63.

<sup>108</sup> Archief Thijm, correspondentie Royer 5329: C.F. Phlippeau aan L. Royer, Rome 4-9-1852.

<sup>109</sup> *Iets over de Koninklijke Akademie*, 1855, 21.

<sup>110</sup> Zie Krusemans bespreking van de tentoonstelling van levende meesters van 1845: Archief KNI, 145 notulen, 27-10-1845, besproken in Hoofdstuk III paragraaf 2.

<sup>111</sup> Archief KAvBK, 51 bijlagen notulen 1858: nr 19: jaarverslag 1857 en idem, nr 45: verslag Commissie van Onderwijs.

naar een gegeven onderwerp door de kwekelingen van de eerste rang. Jacob de VosJz., oprichter van de Historische Galerij, geneerde zich dood: 'met alle bescheidenheid, Mijne Heeren!, moet ik vragen, is dit het werk van leerlingen van een *Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten*, waarachtig, wij zullen ons, door deze prullen te bekroonen belachelijk bij het publiek maken. Deze schetsen beteekenen volstrekt niets [...] eigenlijk is het morsen met verf, de meeste handen en voeten zijn niet meer dan vlakken [...] wil men de Jongelieden gelegenheid geven hunne eigen denkbeelden uit te drukken, welnu laat ze dan de op te geven onderwerpen veel grooter laten *teekenen*, zij met hoochsel, krijt, potlood of wat men wil, desnoods alléén omtrek maar dan ook zoo juist mogelijk wat de teekening betreft.' Het is natuurlijk de vraag of het werk echt zo slecht was of dat hier verschillende kunstopvattingen met elkaar botsten. De beschrijving door De VosJz. doet denken aan experimenten met het Realisme. Maar gezien de reputatie van het schilderonderwijs van Royer mag slechte kwaliteit evenmin worden uitgesloten. In ieder geval had De VosJz. gegronde redenen zijn medeleden te waarschuwen: 'laat ons voorzichtig zijn, er verheffen zich gedurig nijldige stemmen over onze Koninklijke Instelling, en laten wij later niet moeten betreuren, die stemmen te hebben in de hand gewerkt.'<sup>112</sup>

Een jaar later opende Nicolaas Pieneman een directe aanval op Royers drievoudige directeurschap. Pieneman (1809-1860), zoon van de vroegere eerste directeur, leerling van de academie en gevierd historieschilder, was sinds 1856 lid van de Raad van Bestuur.<sup>113</sup> Hij oordeelde hard over de concessies die in 1853 aan de regering waren gedaan. Royers benoeming betekende wat hem betreft de opheffing van het teken- en schilderonderwijs en daarmee van bijna de hele academie. Zijn kritiek op Royer lijkt sterk op die uit de anonieme brochure van 1854. Een academie moest geleid worden door 'eene specialiteit die, niet alleen de begaafdheid in de vorming van het menschbeeld en het bestudeeren van karakters, Zeden en gebruiken der oudheid bezit, maar ook den Jongeling het poëtische denkbeeld in de kunst weet aan te geven en alzoo zijn genie doet ontwikkelen.' Aangezien Royer deze kwaliteiten niet had, moest er een nieuwe directeur schilder- en tekenkunst komen.<sup>114</sup>

Royer was uiteraard niet erg gelukkig met de kritiek op zijn positie en zijn onderwijs. Volgens hem was zijn benoeming destijds een ad hoc beslissing geweest en bepaald niet zijn eigen idee. De Raad had druk op hem uitgeoefend. 'Indien gij, zeide de President, dit aanbod niet accepteert, stort de Akademie in elkander!'<sup>115</sup> Zijn werk werd

---

<sup>112</sup> Archief KAvBK, 52 bijlagen notulen 1859, nr 37: Jacob de VosJz. aan de Raad van Bestuur, 1-6-1859.

<sup>113</sup> Archief KAvBK, 49 bijlagen notulen 1856, nr 9: Benoeming N. Pieneman tot lid Raad van Bestuur, 31-1-1856.

<sup>114</sup> Archief Thijm, correspondentie Royer, 5451: N. Pieneman aan de Raad van Bestuur, Paleis het Loo, 11-7-1859.

<sup>115</sup> Archief Thijm, correspondentie Royer, 5451: brief van Royer aan de Raad van Bestuur, 30-7-1859.

een steeds zwaardere belasting, zeker toen een van zijn hulponderwijzers, L. Hansen, in 1857 langdurig ziek was. Royer, inmiddels 64 jaar oud, moest hem ook nog eens vervangen.<sup>116</sup> Zelf wilde hij liever een vaste plaatsvervanger, maar uit geldgebrek van de academie moest hij zich tot 1859 behelpen met hulponderwijzers.<sup>117</sup> Als reactie op de kritiek van Nicolaas Pieneman nam hij, niet in staat zichzelf te verdedigen, zeer verontwaardigd ontslag als eerste en tweede directeur.<sup>118</sup> De nieuwe directeur van de schilder- en tekenschool werd Herman ten Kate.<sup>119</sup>

## 6. Hervormingen

Ter ondersteuning van zijn eisen voor een betere, meer eigentijdse academie had Nicolaas Pieneman, samen met de nieuwe directeur graveerkunst Johann Wilhelm Kaiser een conceptreglement opgesteld.<sup>120</sup> Eigentijdsheid, meer nadruk op praktische oefening en op de individualiteit van de kunstenaar en bovendien samenvoeging met de tekenschool zijn de opvallende nieuwe elementen van dit plan. Significant is alleen al de verandering van terminologie: in plaats van scholen en klassen hebben Pieneman en Kaiser het over 'ateliers', waarin de kwekelingen les krijgen. Dat blijft overigens wel hoofdzakelijk teken-

---

<sup>116</sup> Met de toenmalige voorzitter van de Raad van Bestuur Jacob van Lennep overlegde hij over een vaste plaatsvervanger. Archief Thijm, correspondentie Royer, 5451: J. van Lennep aan L. Royer, 3-11-1857.

<sup>117</sup> Wel werd er geld beschikbaar gesteld voor de vervanging van Egenberger toen deze in 1857 directeur van de academie Minerva in Groningen werd. De oud-kwekeling R. Craeyvanger volgde hem op. Archief KAvBK, 50 bijlagen notulen 1857, nr 65: Minister van Binnenlandse Zaken over de toewijzing van opvolger Egenberger, 5-12-1857 en idem, 51 bijlagen notulen 1858, nr 12: benoeming R. Craeyvanger 22-1-1858.

<sup>118</sup> 'Inmiddels bleek het mij, dat er, van buiten af, oorzaken gesteld werden, die een kiem van ontevredenheid bij sommige jongelieden deden wortelschieten, en dat vele van de bijwoning der lessen werden afgelokt; tot dat in het loopende jaar aan mijn verslag het bekend onthaal te beurt viel, en dit werd opgevolgd door eene beschuldiging *in forma*, maar zeer *in vago*, met welke inhoud, zonder mij gehoord te hebben, al aanstonds mijner medeleden verklaren in te stemmen.' Archief Thijm, correspondentie Royer, 5451: brief van L. Royer aan de Raad van Bestuur, 30-7-1859.

<sup>119</sup> Herman Frederik Carel ten Kate (of Cate) (1811-1891) stamde uit een Haagse kunstenaarsfamilie. Hij maakte veel portretten van leden van het Koninklijk Huis en maakte daarnaast naam als schilder van historische taferelen, vaak soldaten in herbergen. Van 1861 tot 1863 was hij voorzitter van Arti et Amicitiae. Voor zijn directeurschap aan de academie ontving hij f 1200 per jaar. Archief KAvBK, 52 bijlagen notulen 1859, nr 65: benoeming Ten Kate, 2-12-1859 en *Helden van het Vaderland* 1991, 166.

<sup>120</sup> Johann Wilhelm Kaiser (1813-1900) was in 1859 Taurel (in maart 1859 gestorven) opgevolgd als directeur van de graveerschool. Zelf leerling van de Koninklijke Akademie, ging Kaiser meteen voortvarend te werk met allerlei verbeteringsvoorstellen en met een grondige inventarisatie van de boeken- en prentencollectie. Archief KAvBK, 52 bijlagen notulen 1859, nr 38: benoeming Kaiser 10-7-1859, idem, nr 43: plan voor verbetering van het graveeronderwijs van Kaiser, 10-8-1859 en idem, 53 bijlagen notulen 1860, nr 27: verslag en voorstel betreffende de kunst- en boekverzameling der Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten, Kaiser, 10-4-1860.

les.<sup>121</sup> In hun toelichting schrijven Pieneman en Kaiser dat zij hebben geprobeerd een academie te verwezenlijken, die zowel eigentijds als nationaal is, een naadloze aanvulling op het bestaande onderwijs van de tekenscholen en de kunstenaarsateliers biedt en is afgestemd op de individuele ontwikkeling van de kunstenaar. Interessant is de terugkeer van de wens landschapschilderkunst te onderwijzen, een duidelijke verwijzing naar het nationale karakter dat de academie moet hebben, maar wellicht tevens naar de groeiende aandacht voor dit genre. Volgens dit voorstel zijn vier directeuren verantwoordelijk voor het onderwijs, inclusief de nog te benoemen directeur schilderkunst.<sup>122</sup> Bovendien wordt nadrukkelijk geëist dat de directeuren en onderwijzers zich zoveel mogelijk op de hoogte stellen van 'de nieuwe uitvindingen, ontdekkingen en voortbrengselen in hun vak'.<sup>123</sup>

De behoefte aan een meer eigentijdse, praktische en individuele benadering van het onderwijs, dat uit de verschillende kritieken en het voorstel van Nicolaas Pieneman en Kaiser blijkt, correleert met veranderingen in het kunstonderwijs op andere academies in Europa. Na jarenlange kritiek op de monopoliepositie en het eenzijdige onderwijs van de Ecole des Beaux Arts in Parijs, vond daar in 1863 een reorganisatie plaats. De voornaamste vernieuwing was de instelling van aparte ateliers, verbonden aan de Ecole, met ruimte voor individuele begeleiding in het schilderen en minder strenge entreeregels dan op de Ecole zelf. De individuele ontwikkeling van de jonge kunstenaar kreeg zo meer ruimte en bovendien konden meer mensen gebruik maken van het onderwijs. De tweede verbetering was de invoering van een soort 'studium generale', een lezingenprogramma in de avonduren, waarin theoretische onderwerpen werden behandeld. De kunststudie kreeg zo de vereiste wetenschappelijke basis.

Een andere, eveneens zeer belangrijke verandering was het doorbreken van de machtspositie van de leden van de Académie des Beaux Arts. In plaats van de Académie kreeg de Franse overheid de verantwoordelijkheid voor de Ecole en bepaalde zij nu de inhoud van het onderwijs in samenhang met het andere kunst- en vooral kunstnijverheids- onderwijs. De consequentie was een meer utilitaire benadering van het kunstonderwijs, waardoor het voorheen automatische verband tussen academische kunst en de staat op lossen schroeven kwam te staan. Door het vrijere onderwijs in de ateliers kregen nieuwe stromingen als realisme nu een grotere kans aan de academie.<sup>124</sup>

Zoals gezegd stonden deze vernieuwingen niet op zichzelf, maar maakten zij deel

---

<sup>121</sup> Archief KAvBK, 52 bijlagen notulen 1859, nr 63: Konzept Reglement voor het onderwijs aan de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten, get. N. Pieneman en J.W. Kaiser, 15-11-1859, art. 1 en 11.

<sup>122</sup> Idem, art. 10 en 13 en begeleidende brief aan de Raad van Bestuur.

<sup>123</sup> Idem, art. 14.

<sup>124</sup> A. Boime, 'The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France', *The Art Quarterly* 1 (new series), 1, 1977, 1-39.



uit van een golf van hervormingen op de Europese academies halverwege de eeuw. Al in 1831 waren onder Wilhelm Schadow in Düsseldorf de *Meisterklassen* ingesteld, bedoeld voor gevorderde leerlingen die direct onder de directeur mochten werken. Het idee van de Meisterklasse, onder leiding van een of meer professoren, vond later navolging in onder meer München (1843), Wenen (1852) en Berlijn (1875).<sup>125</sup> In Antwerpen werd het systeem al in 1843 onder Gustaaf Wappers ingesteld en veel later, in 1885, nog eens formeel vastgelegd in een scheiding tussen de academie voor het technisch-artistieke onderwijs en het Nationaal Hoger Instituut, waar gevorderde kunstenaars individueel werkten in ateliers bij een van de professoren.<sup>126</sup>

Dat men in Nederland op de hoogte was van deze veranderingen en het gedachtegoed erachter, blijkt onder meer uit de vertaling van een uitgesproken anti-academische Duitse publicatie door de vooraanstaande architect J.H. Leliman in 1859. En in een nog te bespreken verhandeling verwijst Kaiser naar Léon de Laborde, een van de Franse voorstanders van academische hervormingen.<sup>127</sup>

Naar aanleiding van het voorstel van Pieneman en Kaiser begon een commissie in 1860 op last van de Minister van Binnenlandse Zaken S. baron van Heemstra met de broodnodige hervorming van de Koninklijke Akademie.<sup>128</sup> Kaiser had zitting in deze commissie.<sup>129</sup> Het eindoordeel van de commissie loog er niet om: de organisatie en het

---

<sup>125</sup> Pevsner 1973 (1940), 218-221.

<sup>126</sup> Pevsner 1973 (1940), 220 en Van Looij zd (1985), Hoofdstuk 4.

<sup>127</sup> J.H. Leliman, *Beschouwingen over Akademiën en kunstwerkplaatsen (ateliers)* (vrij vertaald uit het *Organ für Christliche Kunst*, jaargang 1858), Amsterdam 1859, waarin o.m.: 'de academische kunst spruit voort uit het vereenigde werken van onderwijs-corporatiën, en daarom ontbreekt haar iedere zekerheid en originaliteit, die het gevolg van een vrije, individuele ontwikkeling is'. Kaiser verwijst naar De Laborde in J.W. Kaiser, *Is eene Akademie van Beeldende Kunsten noodig?*, Zwolle 1868, 6.

<sup>128</sup> Martis 1990, 98-99 en 247, noot 56. Archief KAvBK, 53 bijlagen notulen 1860, nr 33: brief van Minister van Binnenlandse Zaken 29-5-1860: instelling van de 'Commissie tot het doen van onderzoek naar den tegenwoordigen toestand der Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten en tot het indienen van zoodanige voorstellen als dat onderzoek haar aanleiding zal hebben gegeven'. Totale samenstelling van de commissie:

voorzitter mr C.H.B. Boot, Den Haag, lid van de Raad van State;  
secretaris W.J. Hofdijk, Amsterdam, lid Raad van Bestuur KAvBK;  
J. Bosboom, Den Haag, schilder;  
J. Brouwer Ancher, Amsterdam, wethouder en lid Provinciale Staten van Noord-Holland;  
J.W. Kaiser, Amsterdam, directeur graveerklasse KAvBK;  
J.Z. Mazel, Den Haag, directeur Mauritshuis;  
W.N. Rose, Den Haag, architect;  
D. Vis Blokhuijzen, Rotterdam, verzamelaar.

<sup>129</sup> De samenstelling van de commissie is opvallend: het aantal Amsterdammers is in de minderheid, net als het aantal kunstenaars. Van de leden zijn er slechts twee, Kaiser en Hofdijk, die direct betrokken zijn bij de academie. De dichter Willem Jacob Hofdijk (1816-1888), die ook schilderde en lithografeerde, was op 4 januari 1858 benoemd tot lid van de Raad van Bestuur, waar hij vaak de functie van secretaris op zich nam.

onderwijs van de academie lieten veel te wensen over. Het uitgangspunt van 1817 was daaraan schuldig: de academie moest destijds de oude Stadstekenakademie vervangen en worden uitgebreid met een aantal nieuwe vakken en theorie. De overgang van stadstekenakademie naar een 'kunstuniversiteit' was te groot gebleken. Latere bezuinigingen hadden het oorspronkelijk doel onhaalbaar gemaakt. 'In plaats van zich naar de behoeften des tijds te kunnen wijzigen, heeft er alzoo niet alleen stilstand maar zelfs teruggang plaats gevonden.' De genadeklap was de afschaffing van de Grootte Prijs: de belangstelling van jonge kunstenaars liep vanaf toen aanmerkelijk terug. Maar Thorbeckes gelijk van indertijd viel niet te ontkennen, want de pensioengelden hadden bepaald geen fantastische resultaten opgeleverd.

Verbetering was dus geboden. In het conceptreglement van de commissie zijn een aantal aanpassingen uit het Europese kunstonderwijs te herkennen, zoals een verwetenschappelijking van het programma, samenvoeging met het meer ambachtelijke tekenonderwijs en meer ruimte voor de eigen artistieke ontwikkeling van de kunstenaar. Dit reglement is op een aantal plaatsen schatplichtig aan het voorstel van Pieneman en Kaiser uit 1859.

Om te beginnen moest het onderwijs flink uitgebreid met acht wetenschappelijke vakken.<sup>130</sup> De samenvoeging met het ambachtelijke tekenonderwijs kreeg gestalte in de blijvende verbintenis tussen tekenschool en Koninklijke Akademie. Dat besluit had overigens voornamelijk een financiële reden, zo hoefde er geen aparte tekenschool te worden opgericht. Wel wilde de commissie de tekenschool uitbreiden door aan de bouwkunstschool de opleiding tot burgerlijk ingenieur uit Delft toe te voegen. Dit voorstel vormt de eerste aanzet tot een lange discussie over de opleiding bouwkunst in Nederland.<sup>131</sup> Kwaliteitsverbetering kost geld, daarom wilde de commissie onder verwijzing naar de goed geoutilleerde academie van Antwerpen, aan de bestaande subsidie nog eens twaalfduizend plus zesduizend gulden eenmalige 'vernieuwingsgelden' toevoegen.<sup>132</sup>

---

Archief KAvBK, 128 naamlijst der leden, Amsterdam 1865, Scheen 1981 en bijlage 4.

<sup>130</sup> Wiskunde, perspectiefleer, toegepaste natuur-en scheikunde, algemene geschiedenis, vaderlandse geschiedenis, geschiedenis van de Nederlandse letterkunde, van de oudheid en van de kunst. Zie ook archief KAvBK, 52 bijlagen notulen 1859, nr 63: Konzept Reglement voor het onderwijs aan de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten, get. N. Pieneman en J.W. Kaiser, 15-11-1859, art. 9, waarin voor het algemeen onderwijs de vakken algemene en vaderlandse geschiedenis en oudheden, kunstgeschiedenis, de leer van hartstochten en karakters en Nederlandse letterkunde worden voorgesteld. In art. 5 en 7 wordt perspectief, meetkunde en anatomie- en proportieleer voorgesteld.

<sup>131</sup> Voor de discussie over bouwkunst en de academie zie Goudswaard 1981, 214-253; Welten 1960, 163-165; Derkinderen 1908, 30-34 en Krabbe 1998, , i.h.b. 94-99. Zie voor de bredere context Van der Woud 1997, i.h.b. 127-148.

<sup>132</sup> Hiervan werd de stad Amsterdam geacht *f* 14.000 bij te dragen, dat is een verdubbeling van de bestaande subsidie. Bovendien zou een deel van de kosten worden betaald uit de les gelden. Ter vergelijking: het onderwijs op de academie van Antwerpen was kosteloos en de academie kreeg veel meer subsidie, nl.

Daarnaast waren goede docenten, nu professoren genoemd, van groot belang. Onder de Nederlandse kunstenaars waren genoeg geschikte mannen te vinden, maar daar moest wel een verdubbeld salaris tegenover staan. Die verdubbeling was eens te meer nodig omdat het de professoren nu verboden werd naast hun onderwijs aan de academie leerlingen aan te nemen in hun eigen atelier. Om te voorkomen dat openlijke kritiek op hun onderwijs onmogelijk was kregen de professoren een adviserende, maar geen beslissende stem in de Raad van Bestuur. 'Welwillendheid, of althans zucht om niet te grieven, werken dan vaak maatregelen tegen, die voor het onderwijs zelfs dringend gevorderd zouden worden.' Mogelijk klinken hier reminiscenties aan Royers laatste jaren. Wel werden alle professoren qualitate qua benoemd tot leden van de commissie van onderwijs.<sup>133</sup> Zo konden zij het initiatief nemen tot inrichting of wijziging van het onderwijs, ter goedkeuring van de koning of de regering.

Dit verplichtte de regering tot een kritische houding ten opzichte van de academie en bevestigde de positie van de academie als staatsinstelling. Deze directe verwijzing naar de staat als eindverantwoordelijke is goed te vergelijken met de Parijse situatie, waar de Académie op een zijspoor was geplaatst. Het is vergelijkbaar met de opheffing met het Koninklijk Nederlands Instituut, tot 1851 de instantie waaronder de Koninklijke Akademie ressorteerde.

In haar conclusie stelde de commissie met klem dat de overheid in het verleden niet genoeg had gedaan aan ondersteuning van de beeldende kunsten. 'En toch, de zorg voor aankweeking van kunstzin onder het volk verdient ongetwijfeld de behartiging van het hoog bestuur des lands, opdat ook door dat middel de krachten der natie ten goede worden geleid.'<sup>134</sup>

Vooralsnog leidde het appèl aan de overheid niet tot snelle acties van het Ministerie. Vanwege het begrote extra bedrag van twaalfduizend gulden staatssubsidie wilde de Minister nu een uitgebreidere consultatie zowel met de Raad van Bestuur als met 'kunstenaars in het algemeen'.<sup>135</sup>

---

80.000 francs. Archief KAvBK, 50 bijlagen notulen 1857, nr 29: conceptbrief van de Raad van Bestuur aan Minister van Binnenlandse Zaken Van Rappard met het verzoek om verhoging van de subsidie.

<sup>133</sup> Ook dit voorstel wordt al door Kaiser en Pieneman gedaan. Archief KAvBK, 52 bijlagen notulen 1859, nr 63: Konzept Reglement voor het onderwijs aan de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten, get. N. Pieneman en J.W. Kaiser, 15-11-1859, art. 13 en 20.

<sup>134</sup> Archief KAvBK, 53 bijlagen notulen 1860, nr 33: rapport van de Commissie tot het doen van onderzoek etc. Zie over dit evaluatierapport ook Hart 1988, 83-85. Op de conclusie van het rapport werd positief gereageerd door C. Vosmaer en R.C. Bakhuizen van den Brink in 'De ontworpen reorganisatie der Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam', *De Nederlandsche Spectator*, 9-3-1861, 73-75: zij pleiten voor een 'kunstuniversiteit' waar theorie en praktijk van de kunst beiden worden onderwezen. Zie N. Maas, *De literaire wereld van Carel Vosmaer. Een documentaire*, Den Haag 1989, 44.

<sup>135</sup> Archief KAvBK, 54 bijlagen notulen 1861, nr 27: Minister Van Heemstra aan Raad van Bestuur, 18-3-1861.

Intussen had de academie een meevaller. Op kerstavond 1860 was het bestuurslid Carel Joseph Fodor overleden. De kunstverzamelaar Fodor (1801-1860) was vanaf 1849 lid van de Raad van Bestuur geweest en een vriend van andere Amsterdamse kunstliefhebbers zoals Jacob de VosJz.. Door de steenkolenhandel zeer rijk geworden liet Fodor bij zijn overlijden een erfenis van zo'n twee miljoen gulden na, waarvan hij tienduizend zonder nadere voorwaarden voor de Koninklijke Akademie had bestemd.<sup>136</sup> Dit bedrag was ongeveer gelijk aan het jaarbudget van dat moment.

Het legaat plaatst het talmende antwoord van de Minister van maart 1861 in een wat ander licht. En inderdaad schreef hij in augustus, dat de academie de voorgestelde hervormingen nu zonder extra steun van de overheid kon doorvoeren. Er was immers geen sprake meer van tekorten. Wel wilde de Minister op de begrotingsvoorstellen van 1862 een groter bedrag voor de academie reserveren (in totaal f 14.400) maar daarover besliste het parlement.<sup>137</sup> Gelet op de voortdurend wisselende kabinetten in deze periode was dit een nauwelijks geruststellende toezegging.

In de Tweede Kamer zag men in tegenstelling tot de Minister het nut van een subsidieverhoging niet in. Van Heemstra speelde het hoog: het enige alternatief was opheffen. Doorgaan op dezelfde voet was onmogelijk, daar was de academie zelf ook van overtuigd. Desondanks liet de Kamer zich niet vermurwen en werd met ruime meerderheid besloten de bestaande situatie voorlopig te handhaven.<sup>138</sup> Overigens werd inderdaad uiteindelijk de hele begroting afgestemd en opnieuw een kabinet naar huis gestuurd.<sup>139</sup>

Bij het horen van het slechte nieuws namen Jacob van Lennep, voorzitter van de Raad van Bestuur sinds 1856 en Herman ten Kate, directeur van de schilder- en teken-school ontslag.<sup>140</sup> Ten Kate werd opgevolgd door de oud-kwekeling Barend Wijnveld.<sup>141</sup>

---

<sup>136</sup> Archief KAvBK, 128: naamlijst der leden, Amsterdam 1865 en idem, 54 bijlagen notulen 1861, nr 6 en 7: brief van de executeuren van het Fodorlegaat, 2-1-1861 en stukken uit het testament. Over Fodor: F. Wieringa, 'Carel Joseph Fodor (1801-1860). Een leven tussen steenkool en kunst', *Levende Meesters* 1995, 11-33.

<sup>137</sup> Archief KAvBK, 54 bijlagen notulen 1861, nr 56: Minister van Heemstra aan Raad van Bestuur, 16-8-1861.

<sup>138</sup> Hier speelt overigens de al even aangestipte kwestie over de opleiding bouwkunst aan de academie een belangrijke rol. De Tweede Kamer was niet overtuigd van het overplaatsen van de opleiding van burgerlijke ingenieurs van Delft naar de bouwkunstopleiding van Amsterdam, en wilde daar eerst goede voorstellen voor zien. Bovendien rekenden de parlementsleden erop dat de subsidie van Amsterdam gehandhaafd zou kunnen worden. *Bijblad van de Nederlandsche Staats-Courant*, 1861-1862, Handelingen II Staatsbegroting voor het dienstjaar 1862, 501 en *Bijlagen*, 1861-62, 192, 195, 397-398. Zie ook Martis 1990, 99.

<sup>139</sup> Boogman 1988, 146.

<sup>140</sup> Archief KAvBK, 55 bijlagen notulen 1862, nr 1: ontslagaankondiging Van Lennep aan Raad van Bestuur en idem, nr 6: mededeling door de Minister van Binnenlandse Zaken over de ontslagname van Ten Kate, 14-1-1862. Jacob van Lennep (1802-1868), zoon van D.J. van Lennep, jurist, parlements lid en

De rest van de Raad besloot door te gaan, ondersteund door het legaat van Fodor.<sup>142</sup> Van Heemstra was verontwaardigd: zijn redenering in de Kamer volgend had hij de academie al min of meer opgeheven.<sup>143</sup>

Maar Van Heemstra vertrok en zijn opvolger Thorbecke had er, gezien zijn houding in het verleden, natuurlijk geen bezwaar tegen dat de academie 'met bekrompen middelen' doorging.<sup>144</sup> Opvallend is dat Thorbecke de foutieve maar strategische mening in stand hield die de Kamer in 1862 eveneens huldigde, namelijk dat de Koninklijke Akademie geen rijksinstelling was, maar een gemeentelijke.<sup>145</sup> Deze opvatting was ontstaan omdat de academie op dat moment grotendeels door de stad Amsterdam werd gesubsidieerd.

Maar ook de gemeenteraad van Amsterdam begon zich inmiddels te beraden op de toestand van de Koninklijke Akademie.<sup>146</sup> Opnieuw ging Kaiser aan de slag met een conceptreglement waarin veel te herkennen is van het voorstel van hemzelf en Pieneman uit 1859 enerzijds en van het concept door de ministeriële commissie uit 1860 anderzijds, in het bijzonder waar het ging om de samenvoeging van de tekenschool en de academie. De toenemende belangstelling voor het kunstnijverheidsonderwijs en het effect daarvan op het academisch curriculum, blijkt uit het opdelen van het vak tekenkunst in rechtlijnig

---

schrijver van bekende historische romans als *De Roos van Dekama* (1836) en *Klaasje Zevenster* (1865) en de rijmdichten *Nederlandsche Legendes* (1828-1831), was vanaf 1841 lid en vanaf 1856 voorzitter van de Raad van Bestuur van de academie. Stuiveling 1958, passim en Archief KAvBK, 128 naamlijst der leden en idem, 49 bijlagen notulen 1856, nr 23: benoeming Van Lennep als voorzitter, 4-3-1856.

<sup>141</sup> Barend Wijnveld Jr. (1820-1902), was oud-kwekeling van de Koninklijke Akademie en een van de mededingers bij de Grootte Prijs van 1847. Hij werkte mee aan de Historische Galerij van Jacob de VosJz. Vanaf 1860 was hij hulponderwijzer bij Ten Kate. Zijn opvolger in die functie werd een andere oud-kwekeling Antonie Zürcher. Archief KAvBK, 55 bijlagen notulen 1862, nr 36, 59 en 63. Zie ook *Helden van het Vaderland* 1991, 168 en passim.

<sup>142</sup> Archief KAvBK, 55 bijlagen notulen 1862, nr 16: Jaarverslag 1861.

<sup>143</sup> Archief KAvBK, 55 bijlagen notulen 1862, nr 6: Van Heemstra aan de Raad van Bestuur, 14-1-1862.

<sup>144</sup> Archief KAvBK, 55 bijlagen notulen 1862, nr 22: Thorbecke aan de Raad van Bestuur, 21-2-1862.

<sup>145</sup> *Bijblad van de Nederlandse Staatscourant* 1862-63, 262-263, 272. Zie hierover ook het commentaar van de Commissie van Onderwijs bij haar reorganisatievoorstel van 1863: 'De tegenwoordige onjuiste plaatsing op de begroting heeft de [Tweede Kamer] Kommissie van rapporteurs van het jaar 1862 bedroevend op het dwaalspoor gebracht, daar zij in de met de maatschappij voor Schoone Kunsten verwisselde (!) Akademie kon zien eene instelling van Stedelijken aard [...]'. *Voorstel tot reorganisatie der Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten: Rapport der Kommissie van Onderwijs aan den Raad van Bestuur der Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten*, 1863, 11.

<sup>146</sup> Archief KAvBK, 56 bijlagen notulen 1863, nr 19: rapport van de Commissie van Onderwijs, n.a.v. deze kritiek, 21-3-1863 en idem, nr 37: Rapport van de Commissie van Onderwijs, 30-5-1863, waarin rekening wordt gehouden met de mening van de gemeente over het nieuwe reglementsvoorstel van 1863.

tekenen, bouwkundig tekenen, ornamenttekenen en tekenen 'naar het menschebeeld'. Datgene wat ooit het enige doel was van het tekenonderwijs, het figuurtekenen, was nu slechts een onderdeel geworden.<sup>147</sup>

Tekenen had een concreet maatschappelijke functie gekregen. Men zag het als de basis voor een goed opgeleide, in smaak ontwikkelde bevolking die de nijverheid zou stimuleren. De oude achttiende-eeuwse argumenten bleken nog steeds geldig maar werden nu geformaliseerd in wetten en diploma's. In 1863 trad de nieuwe wetgeving op het middelbaar onderwijs in werking, waarin ook de lesbevoegdheid van de tekenleraren was geregeld. Deze lesbevoegdheid was tot 1851 de verantwoordelijkheid van de Vierde Klasse geweest en daarna van de Koninklijke Akademie, waar een examen moest worden afgelegd. Nu veranderde dit in een staatsexamen en konden academies hooguit voorbereidend onderwijs geven.<sup>148</sup> Hoe bedreigd de academie zich hierdoor voelde, bracht de nieuwe voorzitter, sinds lang weer eens een burgemeester van Amsterdam, J. Messchert van Vollenhove in een prijsuitreikingsrede onder woorden. Hij verwees naar de verbroekeling van de kunstopleidingen ten gevolge van de nieuwe wet. Kunst werd, volgens de burgemeester, meer en meer als kostwinning gezien en niet als roeping.<sup>149</sup> Los van deze morele bespiegeling betekende de instelling van de MO-akte inderdaad opnieuw een verzwakking van de status van de Koninklijke Akademie.

## 7. 'Is eene Akademie van Beeldende Kunsten noodig?'

In de tweede helft van de eeuw eisten tekenkunst en kunstnijverheid gaandeweg meer aandacht op dan de 'hogere' academische vakken. De academische hiërarchie had afgedaan. Zoals de wereldtentoonstelling van 1855 het eclecticisme had gehuldigd, liet de wereldtentoonstelling van 1867, eveneens in Parijs, zien dat historieschilderkunst niet meer de belangrijkste kunstvorm was. De belangrijkste medailles, vroeger vanzelfsprekend aan dit genre toegekend, gingen nu naar landschap- en genreschilders. De Franse overheid maakte zich niet meer sterk voor de academische schilderkunst en steunde onafhankelijke kunstenaars.<sup>150</sup> In Nederland was tegen die tijd het toch al matige enthousiasme

---

<sup>147</sup> Archief KAvBK, 131 en 133: *Voorstel tot Reorganisatie der Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten*, 1863, Ontwerp-reglement, art. 21. Zie over het ornamenttekenen Martis 1990, 124-130 en M. Simon Thomas, *De leer van het ornament: versieren volgens voorschrift, 1850-1930*, Amsterdam 1996 (diss VU).

<sup>148</sup> Zie over de wet op het Middelbaar Onderwijs tekenen Martis 1990, 91-93. Zie over de discussies in de Tweede Kamer naar aanleiding van de staatsbegroting over de kunsten in 1862 en 1863 Hart 1988, 85-95.

<sup>149</sup> Archief KAvBK, 56 bijlagen notulen 1863, z.nr: overdruk uit *Uw Amsterdamse Handels- en Effectenblad*, z.d.

<sup>150</sup> Mainardi 1987, 154-174.

voor historieschilderkunst een zachte dood gestorven. Op de kunstmarkt deden genre- en landschapschilders het uitstekend en nam het geringe aantal historiestukken verder af. De academische regels konden jonge kunstenaars niet deren; zij zochten hun eigen, onafhankelijke weg.

Hoeveel reorganisaties en bezuinigingen kon de Koninklijke Akademie doorstaan, zonder ten onder te gaan aan een totaal verlies van identiteit of integriteit? Nadat de hervormingsplannen van 1863 weer eens in de kast waren blijven liggen, hield de academie zich in haar laatste jaren nog slechts bezig met overleven.<sup>151</sup> Dat werd des te moeilijker, toen de gemeente Amsterdam als gevolg van de nieuwe Wet op het Middelbaar Onderwijs de subsidie ter discussie stelde. Volgens de stad werd er genoeg tekenonderwijs op andere scholen in Amsterdam gegeven, waardoor de aan de tekenschool toegekende stedelijke subsidie kon vervallen. Met het hogere onderwijs aan de academie wilde de stad niets te maken hebben.<sup>152</sup> Het enige wat zij nog toestond was een eenmalige subsidie van vijfduizend gulden voor de academie na de hervorming en het vanouds gratis gebruik van de ruimten van het Oude Mannen- en Vrouwengasthuis tot de zomer van 1868.<sup>153</sup>

Zo kwam in het jaar waarin de oude Royer stierf, de Koninklijke Akademie zelf ook in stervensnood. In de begrotingsvoorstellen van 1868 wilde doctrinair-liberaal Minister C. Fock de academie afschaffen en er onderwijs in kunstenaars-ateliers voor in de plaats stellen.<sup>154</sup> Fock was voorheen burgemeester van Amsterdam geweest en had in die hoedanigheid van 1866 tot 1868 als voorzitter van de Koninklijke Akademie gefungeerd. Daardoor kende hij de academie van binnen uit. Zodra hij minister was vroeg hij op Thorbeckiaanse wijze een opgave van het aantal kwekelingen over de laatste tien jaar. Dat aantal was aanzienlijk gedaald en schommelde in die jaren rond de vijfentwintig, terwijl er

---

<sup>151</sup> Archief KAvBK, 58 bijlagen notulen 1865, nr 43: Minister van Binnenlandse Zaken Thorbecke aan de Raad van Bestuur over het parkeren van de reorganisatieplannen omdat de uitvoering van de nieuwe wet Middelbaar Onderwijs en de reorganisatie van de academie in één keer behandeld moesten worden, 6-4-1865 en idem, 59 bijlagen notulen 1866, nr 35: Commissaris van de Koning van Noord-Holland aan Raad van Bestuur, over de aanpassing van het tekenonderwijs van de academie aan de wet MO van 1863. De academie mag in afwachting van deze aanpassing blijven bestaan, 2-5-1866.

<sup>152</sup> 'Overzicht der Handelingen van de Gemeenteraad van Amsterdam' in het *Gemeentebled* (hierna: *Handelingen A'dam*), 25-4-1866 tot 1-8-1866; 30-1-1867. Zie ook *Bijblad tot de Amsterdamsche Courant*, 27-4-1866 over de besluitvoering in de Gemeenteraad.

<sup>153</sup> Later werd de opzegging van dit gebruik tot driemaal toe uitgesteld tot zomer 1869 en de subsidie eenmaal extra uitgekeerd. *Handelingen A'dam*, 31-7-1868, 1-7-1868, 16-12-1868 en 25-3-1869. Dit uitstel gebeurde steeds op verzoek van de Minister van Binnenlandse Zaken. De subsidie van f 5000 werd ook nog eens voor het jaar 1870 uitgekeerd. *Handelingen A'dam*, 29-10-1869.

<sup>154</sup> *Staatsblad*, nr 298, 14-12-1868, behandeling van de staatsbegroting van het dienstjaar 1869. Zie ook Hart 1988, 99.

in 1850 nog vijfenzestig kwekelingen waren geweest.<sup>155</sup> Focks idee om terug te keren naar het atelieronderwijs kwam voort uit deze voorkennis, het veranderde kunstenaarsbegrip en, zeker niet als laatste argument, zijn liberale visie.

Maar blijkbaar was de grens van het liberale kunstbeleid bereikt. Al in de vroege jaren zestig hadden zich stemmen verheven die regerings-verantwoordelijkheid in kunstzaken eisten. De evaluatiecommissie had dit in haar rapport van 1860 nadrukkelijk geconstateerd. Het parlement zelf maakte zich nu sterk voor een kunstzinnige natie en vond dat de regering daar een taak in had. Verschillende sprekers wezen op de toegenomen materiële welvaart van Nederland en vreesden voor een achterstand in geestelijke en culturele welstand.<sup>156</sup> Jan Adam Krusemans schampere opmerking uit 1824, 'zoo als het den koopman aangaat, gaat het den kunstenaar', geldt voor alle tijden.<sup>157</sup>

Het ateliersysteem werd daarom vrijwel unaniem afgewezen als een te goedkope oplossing, maar over het wel of niet handhaven van de academie was het parlement minder eensgezind. Zonder aanzienlijke subsidie twijfelde men aan het haalbare succes van een nieuwe nationale academie. En wie moest die academie leiden? Als Nederland toonaangevende kunstenaars zou hebben, zoals in Duitsland Peter Cornelius of Wilhelm Kaulbach of in België Nicaise de Keyzer, dan zou een academie op internationaal niveau mogelijk zijn, maar ... 'hebben wij die?'.<sup>158</sup> Uit de academie zelf waren ze in ieder geval niet voortgekomen. Overigens maakt deze opmerking duidelijk dat men van de jongste generatie directeuren geen hoge pet op had. Wijnveld en Kaiser waren nota bene oud-kwekelingen van de Koninklijke Akademie.

Dat de academische richting, waar Cornelius, De Keyzer en Kaulbach voor stonden, failliet was, maakte een criticus onder het pseudoniem J. Maalman in *De Nederlandsche Spectator* duidelijk. De schrijver verzet zich tegen de woorden van het parlement vanwege de duidelijke minachting voor de Hollandse schilders. 'Wij zijn Hollanders en geene Italianen en Duitschers. [...] De oude hollandsche school zij ons steeds ten spoorslag, en als wij mogen bereiken wat van der Helst, - Rembrandt mag ik niet noemen - wat Frans Hals en zoovelen hunner gevonden hebben door het eenvoudig natuurlijke - schoon op te vatten, laat ons dan met eerbied de namen van Kaulbach, Cornelius en de Keyser noemen, maar zelf voor ons begrijpen, dat wij ook een standpunt hebben, dat wel begrepen voor niemands standpunt behoeft verruild te worden.' Het

---

<sup>155</sup> Martis 1990, 290 en archief KA v BK, 62 bijlagen notulen 1869, nr 16: jaarverslag 1868. Zie bijlage 2.

<sup>156</sup> *Bijblad van de Nederlandsche Staatscourant*, 1868-1869, 14-12-1868, 589.

<sup>157</sup> Zie hoofdstuk II paragraaf 6.

<sup>158</sup> *Bijblad van de Nederlandsche Staatscourant*, 1868-1869, 14-12-1868, 589. Overigens waren Cornelius (1783-1867, directeur in Düsseldorf), De Keyzer (1813-1887, directeur in Antwerpen) en Kaulbach (1805-1874, directeur in München) toen al zeer oud of overleden.



nieuwe eclecticisme vormt ook hier de achtergrond: 'Laten wij aannemen wat begaafde kunstenaars ons geven en niet met een programma in de hand rondlopen hoe de kunst eigenlijk wezen moet.'<sup>159</sup>

Meerdere brochures en artikelen werden in deze jaren over de Koninklijke Akademie gepubliceerd, bedoeld om het debat in de Tweede Kamer te beïnvloeden.<sup>160</sup> De onvermoeibare Kaiser nam het voortouw. In een helder beargumenteerd essay, getiteld *Is eene Akademie van Beeldende Kunsten noodig?* laat hij zowel tegenstanders als voorstanders aan het woord. Wijs geworden door de vele kritiek op de Koninklijke Akademie houdt hij de discussie abstract en spreekt hij slechts over het nut van academies in het algemeen. Nadat hij de bekende argumenten tegen de academie heeft weersproken zoals de negatieve scheiding tussen schone en nuttige kunsten, het smoren van de oorspronkelijkheid van de kunstenaar, de middelmatige resultaten en het onhollandse van een academie - waaraan de grote Rembrandt immers geen behoefte had gehad -, somt Kaiser zijn argumenten vóór academisch onderwijs op. Op de eerste plaats verschaft een nationale academie ruimte en faciliteiten aan kunstenaars en hun leerlingen, die een atelier zelden kan bieden. Ten tweede behoeft kwaliteit kwantiteit: om één genie te ontdekken, passeert een groep van wel honderd jonge kunstenaars. Ten derde zullen jonge kunstenaars worden gestimuleerd door de onderlinge concurrentie en zich zo beter ontwikkelen. Bovendien scheidt de regering een kader voor het algemene tekenonderwijs en biedt de academie vervolgens een platform voor discussie en normbepaling.

Het belangrijkste argument van Kaiser was inmiddels algemeen geaccepteerd: de regering moet haar bevolking middelen tot beschaving bieden. 'Voorgegaan door de regering, zal het minkundige publiek haar [de kunst] de verschuldigde achting niet onthouden, en zich gewennen om in de beeldende kunsten iets meer dan een bloote liefhebberij te zien, en met meer belangstelling hare voortbrengselen beschouwen en beoordeelen.' Een academie biedt dan een garantie voor het voortbestaan van de kunsten, ook wanneer het land niet in materiële welvaart verkeert. Fijntjes voedt Kaiser de nationale gêne door te wijzen op de Franse regering die zelfs in slechte tijden haar culturele taak nooit verzaakte, in tegenstelling tot de Nederlandse.<sup>161</sup>

Concluderend baseert Kaiser zijn verweer vooral op de beschavende werking die van kunst uitgaat en op de noodzaak van een staatsinstelling als vertegenwoordiger van de overheid. Het meest opvallend in zijn betoog is niet zozeer deze opvatting, die eigenlijk de hele negentiende eeuw door heeft bestaan en die, zoals gesteld, sinds de vroege jaren zestig weer meer gehoor krijgt, maar de totale afwezigheid van verwijzingen naar

---

<sup>159</sup> J. Maalman, 'Kunst en geen historie', *De Nederlandsche Spectator* 1869, 1, 6.

<sup>160</sup> Martis 1990, 99-102 behandelt de discussie kort. Zie ook Stolwijk 1998, 80-84.

<sup>161</sup> Kaiser 1868, passim.

vaderlandse roem en heldedaden die door de historieschilderkunst moeten worden uitgebeeld. De Nederlandse schilderschool is een school in bloei en moet weliswaar af en toe nog strijden tegen buitenlandse invloed, maar heeft onmiskenbaar al een 'zuiver Hollandsch karakter'. Geen waarschuwingen meer tegen 'makkelijke kunst' of weinig verheven gedachten: zelfs in theorie heeft nu de historieschilderkunst het afgelegd tegen het genre en het landschap. Kaiser noemt weliswaar geen namen, maar lijkt met zijn verwijzing naar een recente opleving in de schilderkunst kunstenaars als Jozef Israëls, Johannes Bosboom en Willem Roelofs te bedoelen.

De toon die Kaiser zet, wordt snel overgenomen door anderen. In een reactie op zijn stuk poneert de Amsterdamse kunstverzamelaar Daniël Franken de stelling dat elk land een 'hogere inrigting voor kunstonderwijs' heeft.<sup>162</sup> Dit is noodzakelijk om een hogere volksbeschaving te bewerkstelligen, een effect dat weliswaar niet in guldens is te berekenen, maar daarom niet bij voorbaat moet worden afgewezen. Franken verwijst naar Frankrijk en Engeland vanwege het gunstige effect van het kunstonderwijs op de nijverheid.<sup>163</sup> Hij ziet een vergelijkbaar nut voor de academie in Nederland en bestrijdt de opvatting dat een academie alleen grote namen en een grote nationale reputatie moet voortbrengen. In zijn visie is de academie een instrument van het regeringsbeleid, dat voorwaarden moet scheppen voor de ontwikkeling van kunstenaars en voor het doorgeven van de artistieke praktijk en wetenschap. Net als Kaiser vermijdt Franken termen als herleving van de vaderlandse schilderschool of helden, maar spreekt in plaats daarvan van waarborg en overheidszorg.<sup>164</sup> Elders stelt de bouwkundige J.F. Metzelaar een krachtig 'kunst is een regeringsplicht' tegenover het zo bekritiseerde liberale 'kunst is geen regeringszaak'.<sup>165</sup>

Meer stemmen uit de kunstwereld roerden zich. Het bestuur van *Arti et Amicitiae* ging op audiëntie bij de Minister om te pleiten voor handhaving of heroprichting van een nationale kunstacademie. Ook in hun ogen was onderwijs op ateliers volstrekt onvoldoen-

---

<sup>162</sup> D. FrankenDzn., *Gedachten over eene Akademie van Beeldende Kunsten*, Amsterdam 1868. Stolwijk 1998, 83-84 noemt als auteur van dit stuk C.M. van Gogh, maar dat was de uitgever. Zie H. van Hall, *Repertorium van de Geschiedenis der Nederlandsche Schilder- en Graveerkunst sedert het begin der 12de eeuw tot het eind van 1932*, Den Haag 1936, 5.

<sup>163</sup> Franken 1868, 12: hierin verwijst hij naar het South Kensington Museum met bijbehorende school en de Franse Union Centrale de beaux arts appliqués à l'industrie, opgericht als reactie op de successen van de Engelse kunstnijverheid op de wereldtentoonstelling van 1862.

<sup>164</sup> Franken 1868, 16-20.

<sup>165</sup> J.F. Metzelaar, *Over het onderwijs in de beeldende kunsten in Nederland*, Delft 1869. Metzelaar had als bouwkundige in Rotterdam al eens eerder, samen met de architect W.N. Rose (lid van de evaluatiecommissie van 1860) een mislukte poging gedaan een ambachtsschool op te richten. Zijn interesse in de discussie over de Koninklijke Akademie gold dan ook vooral de bouwkunstkwestie. 'Verslag van de werkzaamheden der vierde Algemene bijeenkomst der leden 9-7-1857', *Bouwkundige Bijdragen* 1858, 270-286.

de.<sup>166</sup> Van Westrheene verdedigde in een artikel gericht aan de Tweede Kamer een goed gesubsidieerde academie voor beeldende kunsten.<sup>167</sup> Een steeds terugkerend argument is het nut van het aankweken van schoonheidszin, die voor de opleving van de kunstnijverheid van het hoogste belang is. De academie wordt niet meer verondersteld grote kunstenaars te vormen - die vormen zichzelf wel - maar dient een algemener doel.<sup>168</sup> De Raad van Bestuur hanteerde hetzelfde argument in een adres aan de Tweede Kamer. Onder verwijzing naar het reorganisatievoorstel van 1863 was het doel van de academie niet alleen het vormen van kunstenaars, maar het ontwikkelen van schoonheidszin en kunst-smaak bij aankomende ambachtslieden, 'door deugdelijk en klassiek teeken-onderwijs'. De teleurstellende resultaten van de Nederlandse kunstnijverheid op de wereldtentoonstelling van 1867 moesten kracht bij zetten aan deze nieuwe doelstelling.<sup>169</sup>

De boodschap aan de Minister was duidelijk: de regering had haar eigen verantwoordelijkheid op het gebied van de kunst nemen. De Koninklijke Akademie moest worden opgeheven, daarover was iedereen het eens. Ateliers onder leiding van een kunstenaar waren onvoldoende om in de vraag naar algemeen teken- en kunstonderwijs te voorzien. Fock moest met een nieuw voorstel komen.

---

<sup>166</sup> *Amsterdamsche Courant* 31-10-1868.

<sup>167</sup> T. van Westrheene, 'Opheffen of vernieuwen. A propos van de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten', *Kunstchronijk* 1870, 4-8.

<sup>168</sup> Zie hierover o.a. ook J. Gosschalk, 'De opheffing der Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam I en II', *Nederlandse Spectator* 44, (1868), 347-348, 354-356.

<sup>169</sup> 'Aan de Tweede Kamer van de Staten-Generaal te 's Gravenhage', getekend De Raad van Bestuur der Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten, Den Tex (voorzitter), W.J. Hofdijk (secretaris), *Amsterdamsche Courant* 17-11-1868.



## Nabeschuwing

### 1. De Rijks Akademie van Beeldende Kunsten

Fock gaf uiteindelijk toe aan de wens van de voorstanders van een nationale academie. Zijn plan om een Rijks Akademie van beeldende kunsten op te richten was heel wat minder radicaal dan zijn eerste voorstel voor atelieronderwijs.<sup>1</sup> In eerste instantie lijkt het slechts om een naamswijziging te gaan, maar die was wel significant: in tegenstelling tot een Koninklijk Besluit was er nu sprake van een wet. Een Koninklijk Besluit is een uitvoeringsregeling, genomen door koning en ministers. Bijgevolg had de Koninklijke Akademie een minder groot draagvlak en kon gemakkelijker opgeheven worden dan een Rijks Akademie, die gebaseerd was op een wet, geformuleerd in samenspraak met het parlement. In de Inleiding is al gewezen op het belang dat de Rijks Akademie tot op heden aan die wetgeving hecht.<sup>2</sup>

In april 1869 diende Fock het wetsontwerp voor de nieuwe academie in, maar het werd pas in mei 1870 aangenomen. Desondanks had hij de Koninklijke Akademie met ingang van de zomer van 1869 opgeheven.<sup>3</sup> Het was een roemloos einde, slechts betreurd in een cynische rouwadvertentie geplaatst door een trouw academielid in de *Amsterdamsche Courant* (afb. 18).<sup>4</sup>

De Rijks Akademie kreeg als doel 'de hogere opleiding en vorming van beeldende kunstenaars te bevorderen'.<sup>5</sup> Vergeleken met de doelstelling van de Koninklijke Akademie tweeënvijftig jaar eerder, waar sprake is van een 'zo veel mogelijk volledige academie' is de toon wat gematigder. Verder is het belangrijk op te merken dat het stelsel van drie niveaus waarvan de Koninklijke Akademie het hoogste niveau vormde nu niet meer werd genoemd. Door de hervormingen in het Middelbaar Onderwijs van 1863 en de oprichting van ambachtsscholen vanaf 1865 was dit verband eigenlijk verdwenen, al

---

<sup>1</sup> *Staatscourant*, nr 143, 23-4-1869, 1147, 2: ontwerp van de wet tot regeling van het onderwijs van Rijkswegen in de beeldende kunsten.

<sup>2</sup> Een wet is moeizamer te wijzigen of ontbinden. Toen de positie van de Rijks Akademie bij haar 125-jarig bestaan in 1995 onder vuur lag, hechtte de Rijks Akademie daar nog steeds aan en gaf haar jubileumboek als titel de eerste woorden van de wet mee, 'Er is eene Rijks-Akademie'. Odijk en Reynaerts 1995.

<sup>3</sup> De directeuren, hulponderwijzers en bedienden kregen hun ontslag op 31 december 1869. Later werden de aanstellingen voortgezet tot mei 1870. Archief KAvBK, 62 bijlagen notulen 1869, nr 29: brief van Minister van Binnenlandse Zaken aan Raad van Bestuur 9-7-1869 en idem, nr 37: idem 26-8-1869; idem, 63 bijlagen notulen 1870, nr 5: Minister van Binnenlandse Zaken aan Raad van Bestuur 29-12-1869.

<sup>4</sup> *Amsterdamsche Courant*, 9 en 10-1-1870.

<sup>5</sup> *Staatsblad*, nr 78, wet van 26-5-1870: regeling van het onderwijs van Rijkswegen in de beeldende kunsten, art. 2.

bleven de tekenscholen en -academies aanvankelijk wel bestaan.<sup>6</sup>

De inhoudelijke wijzigingen van het onderwijs op de Rijks Akademie betekenden geen aardverschuiving, maar reflecteren wel de discussies die in de voorgaande jaren over de doelmatigheid en het contemporaine karakter van een kunstacademie waren gevoerd. Er werd les gegeven in acht vakken: de beeldhouw-, schilder en graveerkunst, esthetica en kunstgeschiedenis, tekenen 'naar het menschbeeld', ontleedkunde en perspectief. Een aantal theoretische vakken was nu dus wettelijk in het programma opgenomen en het figuurtekenen was althans in de opsomming van vakken naar de zesde plaats verdrongen. Natuurlijk valt op dat bouwkunst uit het aanbod was verdwenen, maar die discussie komt in dit boek niet aan de orde.<sup>7</sup> Het meer exclusieve karakter van de hogere kunstopleiding bleek uit de titulatuur van de directeuren, nu hoogleraren, waarvan er een tevens tot directeur benoemd werd. Een strengere selectie moest bovendien het hogere niveau waarborgen: de aspirant-kunstenaar moest een toelatingsexamen in hand- en rechtlignig tekenen afleggen en honderd gulden per jaar aan contributie betalen.

Dat men met een schone lei wilde beginnen was ook te zien aan de nieuwe personele bezetting. Slechts twee van de directeuren van de Koninklijke Akademie bleven gehandhaafd: Barend Wijnveld voor anatomie, tekenen en schilderen en Johann Wilhelm Kaiser voor graveren, perspectief en geschiedenis van bouw-en ornamentstijlen. Nieuwe namen waren Bastiaan de Poorter (1813-1880) voor tekenen, kunstgeschiedenis en esthetica; August Allebé (1838-1927) voor tekenen, schilderen, anatomie en proportieleer en Franz Stracké (1820-1898) voor beeldhouwkunst en anatomie.

De onbekende en al bejaarde schilder Bastiaan de Poorter werd de nieuwe directeur.<sup>8</sup> Hij was ooit leerling van Cornelis Kruseman geweest en had al in 1859 als opvolger van Royer op het directoraat van de teken- en schilderschool gesolliciteerd, maar was toen gepasseerd door Herman ten Kate.<sup>9</sup> Zijn benoeming wekt enige bevreemding: De Poorter voldeed nauwelijks aan het profiel van een nieuwe 'Cornelius, Kaulbach of De Keyzer', om wie men in 1868 in de Tweede Kamer had gevraagd. Er zijn wel signalen dat men aanvankelijk een meer gerenommeerde kunstenaar had willen hebben. In mei of juni van dat jaar kreeg Lourens Alma Tadema een verzoek van de Minister van Binnenlandse Zaken om hoogleraar-directeur van de nieuw op te richten academie te worden. Tadema

---

<sup>6</sup> Martis 1990, 152-155 en bijlage IV.

<sup>7</sup> Zie hoofdstuk V, noot 131.

<sup>8</sup> Marius 1903, 26. De Poorter had in 1839 meegedongen naar de Grootte Prijs historieschilderkunst, uiteindelijk gewonnen door J.H. Koelman. Zie hoofdstuk IV paragraaf 5.

<sup>9</sup> Archief KAvBK, 52 bijlagen notulen 1859, z.nr: sollicitatie van De Poorter 8-11-1859. Hij beval zich aan als docent in tekenen en schilderen naar de antiëken en levend model, in compositie- en expressieleer, de kunstgeschiedenis, kunstkritiek en esthetiek.

weigerde echter omdat hij zichzelf te jong vond om zo'n zware post te bekleden.<sup>10</sup> Mogelijk is men op De Poorter gekomen omdat hij in februari 1870 een uitgebreide brochure had geschreven, getiteld *De kunst en de kunstakademie*. Deze zeer gedegen verhandeling over de kunstgeschiedenis, de esthetica en de te doceren vakken volgens het wetsontwerp van de Rijks Akademie leest als een uitvoerige open sollicitatie.

De Poorters 'studieplan' zou uiteindelijk tot programma van de Rijks Akademie dienen. Hij bepleitte de vorming van een vrije kunstenaar. 'Wanneer der kunst het juk eener traditie of school opgelegd wordt, kwijnt ze, en gaat eindelijk verloren; dan wordt het uitbotten der natuurlijke aanleg onderdrukt, en vreemde loten ingeënt die maar zelden vatten op den stam.'<sup>11</sup> Daarmee nam De Poorter nadrukkelijk afstand van de Koninklijke Akademie, die immers de academische historieschilderkunst had voorgestaan.<sup>12</sup>

Op het eerste gezicht leek De Poorter dus moderne wegen in te willen slaan. Maar geschrokken van zijn eigen moderniteit bond hij snel weer in en ontpopte hij zich als conservatief en vooral als anti-realist.<sup>13</sup> Zijn conservatieve zienswijze zou uiteindelijk het onderwijs in het eerste decennium van de Rijks Akademie bepalen. De eerste drie leerjaren werd er volgens de beste academische traditie vooral getekend, ondanks het herhaaldelijk verzoek van de hoogleraren Wijnveld en Allebé om in eerder stadium de leerlingen met schilderen te laten beginnen. In zijn lessen kunstgeschiedenis en esthetica toonde De Poorter zich een dogmaticus met een voorliefde voor de Hollandse en Venetiaanse schilderkunst.<sup>14</sup> Zijn directoraat werd door de leerlingen als beklemmend en ouderwets ervaren. Toen een aantal van hen na een conflict demonstratief de Rijks Akademie verlieten en voor die van Antwerpen kozen, nam De Poorter wegens ziekte in 1880 ontslag.<sup>15</sup>

Zo leverde het onderwijs in het eerste decennium van de Rijks Akademie weinig

---

<sup>10</sup> H. Pennock, 'De levens van twee neven. Hendrik Willem Mesdag en Lourens Alma Tadema', *Jong Holland* 9 (1993), 1, 13. Zie ook M. de Roever, 'August Allebé (1838-1927), zijn leven, zijn loopbaan', in Loos en Tuyl van Serooskerken 1988, 31. Allebé werd pas officieel in augustus 1870 aangenomen.

<sup>11</sup> B. de Poorter, *De kunst en de kunstakademie. Een woord naar aanleiding der ontworpen regeling voor het onderwijs in de Beeldende Kunsten van Rijkswege*, Den Haag 1870, 9. Zie voor een uitgebreide behandeling van deze publicatie Welten 1960, 167-184.

<sup>12</sup> Zie ook zijn kritiek op het functioneren van de Koninklijke Akademie: het onderwijs was te beperkt, en op het uiteindelijke doel, de historieschilderkunst, werd de kwekeling onvoldoende voorbereid. De Poorter 1870, 30-32.

<sup>13</sup> De Poorter 1870, 13 en 26: 'Er zijn tijden geweest, dat de kunst meer geleid werd door de traditie. Thans keert zij zich weër meer naar de natuur, en zegt, naar waarheid te streven, maar dringt maar zelden door tot schoonheid. Zinledigheid is een al te veelvuldig verschijnsel in de kunst van onzen tijd.'

<sup>14</sup> Archief RavBK, 98: interne verslagen schilderklasse 1870-1880.

<sup>15</sup> Reynaerts 1991, 96-97 en idem 1988, 56-58.

nieuws op en leek een herhaling van het debacle van haar voorganger in zicht.<sup>16</sup> Met de aanstelling van hoogleraar August Allebé als directeur veranderde dat. Op de eerste plaats was Allebé jong: bij zijn aanstelling in 1880 was hij tweeënveertig jaar oud. Bovendien had hij een brede vorming genoten: hij had het atelier van de stadsgezichtenschilder Pieter Greive en de Koninklijke Akademie (1854-1857) bezocht en was hij naar Oosterbeek, Brussel, Parijs en Barbizon gereisd om zich daar op de hoogte te stellen van de eigentijdse schilderkunst. Hij bestudeerde in Parijs het werk van Ingres en Eugène Delacroix en ontmoette er onder anderen de schilders Henri Fantin Latour en Courbet. In Parijs deed hij ook zijn levenslange voorliefde op voor het werk van de *juste-milieu* genreschilder Alexandre Decamps. Ten tijde van de oprichting van de Rijks Akademie verbleef hij opnieuw in Brussel, waar hij zich langzaam ontwikkelde tot een veelbelovend genre- en portretschilder met een 'Rembrandtiek' gevoel voor kleur.<sup>17</sup>

Onder Allebé werd de Rijks Akademie *contemporain*. Zeker niet modern, want Allebé was geen voorstander van al te vergaand realisme en hield vast aan een goede basisvaardigheid in het tekenen. Tegelijkertijd richtte hij onder andere *loges* in, een soort *Meisterklasse* waar oudere studenten zelfstandig konden werken. Daarmee kreeg het schilderen onder zijn beleid meer aandacht. Een van zijn grootste verdiensten was het uitschrijven van de Prix de Rome, die volgens de wet op de Rijks Akademie al in 1870 opnieuw was ingesteld. In 1884 werd de eerste wedstrijd gehouden, *ex aequo* gewonnen door Jan Dunselman en Jacobus van Looy. Typerend voor de nieuwe tijdgeest is dat Van Looy toestemming kreeg om niet alleen Italië, maar ook Spanje en Noord-Afrika te bezoeken.<sup>18</sup>

Een ander teken des tijds is het grote aantal vrouwelijke leerlingen dat aan de academie studeerde. Op de Koninklijke Akademie werden vrouwen niet toegelaten.<sup>19</sup> Bij de oprichting van de Rijks Akademie werd het in Nederland voor het eerst mogelijk voor vrouwen om zich in te schrijven op de hoogste kunstacademie.<sup>20</sup> Het succes van dit beleid,

---

<sup>16</sup> In het *Algemeen Dagblad van Nederland* van 4-1-1871 werd de academie 'amateuristisch' genoemd en De Poorter een 'verdienstelijk dilettant', zie Reynaerts 1988, 56.

<sup>17</sup> M. van de Wal, 'De waardering van Allebé's werk, tijdens en na zijn leven', in Loos en Van Tuyll van Serooskerken 1988, 95-97.

<sup>18</sup> Zie C. Will, 'Professor Allebé en de Prix de Rome', in Loos en Van Tuyll van Serooskerken 1988, 73-82.

<sup>19</sup> In 1864 verzochten een Weduwe Storm en A.M.M. van der Chijs de Raad van Bestuur vrouwelijke leerlingen toe te laten. De Raad oordeelde positief over dit verzoek, maar kon er niet aan voldoen in verband met de onduidelijkheden over de reorganisatie. Archief KAvBK, 57 bijlagen notulen 1864, nr 66: brief van weduwe W Storm en A.M.M. van der Chijs aan Raad van Bestuur, 23-10-1864 en idem, 58 bijlagen notulen 1865, nr 21: Jaarverslag 1864. Er heeft overigens ooit één vrouw aan de academie gestudeerd: A.A. Reynders, zie bijlage 5A.

<sup>20</sup> Nederland is daarmee een van de koplopers. Vrouwen werden op de andere kunstacademies toegelaten



te zien aan bijvoorbeeld het ontstaan van de Amsterdamse Joffers, is voor voor een groot deel te danken aan de betrokkenheid van Allebé bij zijn 'dames'.

Allebé realiseerde wat de Koninklijke Akademie zo graag had gewild: een nieuwe school van Hollandse schilders. De Amsterdamse Joffers behoren daartoe, net als Georg Hendrik Breitner, Isaac Israëls, Jan Veth, Willem Witsen en Jacobus van Looy, een groep schilders die later bekend werd als de Amsterdamse Impressionisten. Paradoxaal genoeg vond deze schoolvorming plaats onder een man die zich onnadrukkelijk presenteerde en die geen dogma's hanteerde. Terwijl De Poorter vrijheid eigenlijk slechts op papier beleed, stond Allebé deze zijn studenten in grote mate toe en zag hij zichzelf voornamelijk als begeleider van talent.<sup>21</sup> In dit opzicht is het directoraat van Allebé goed vergelijkbaar met de politieke opvattingen van de jaren 1860-1870, beschreven in Hoofdstuk V. Pas toen de academie van de krampachtige opdracht om een nationale schilderkunst te vestigen was ontheven, leek een opleving van de Hollandse schilderkunst mogelijk.

## 2. Nationale kunst

Uit al het voorgaande blijkt dat het begrip nationale kunst lang niet zo eenduidig was als de oprichters van de Koninklijke Akademie in 1817 geloofden. In de eerste decennia van de negentiende eeuw moest het nationale gevoel dat bij het nieuwe Koninkrijk der Verenigde Nederlanden hoorde voor een groot deel nog worden geformuleerd. Zoals in Hoofdstuk I betoogd diende de zeventiende eeuw daarbij lange tijd als baken. Dat gold ook voor de nationale schilderkunst. Al vanaf circa 1780 was er een tendens de zeventiende-eeuwse schilderkunst als bron en *exemplum virtutis* te zien van de nieuw op te leven negentiende-eeuwse kunst. Zoals boven gesignaleerd moet daarbij worden aangetekend dat er een beperkt beeld van de zeventiende-eeuwse kunst werd geschetst, namelijk een beeld van een schilderkunst die overwegend uit landschappen, genretaferelen en portretten bestond.

De classicistische kunstopvatting, die in de achttiende eeuw op academies lange tijd samenging met de Hollandse, moest tenslotte plaats maken voor de Hollandse realistische kunstopvatting. Zo ontstond er omstreeks 1800 en in het bijzonder na 1813 een gepolariseerd beeld. Historische scènes en geïdealiseerde landschappen werden buiten het geconstrueerde beeld van de zeventiende-eeuwse kunst gehouden en op die manier als we-

---

in successievelijk: 1873 (Den Haag), 1888 (Antwerpen), 1897 (Parijs), 1919 (München). The Royal College of Art in Londen liet al in 1842 vrouwen toe, waarvoor speciaal een *Female School* werd opgericht. Ook de Rijks Akademie had een damesklasse. In verband met de goede zeden konden vrouwen en mannen niet samen in een ruimte werken, net zo min als de vrouwen naar naaktmodel mochten werken. Reynaerts 1991, 90 en C. Frayling, *The Royal College of Art. One Hundred and Fifty Years of Art and Design*, Londen 1987, 20.

<sup>21</sup> Over Allebé's directoraat zie Reynaerts 1988.

zensvreemd aan de Hollandse school bestempeld. Classicistische kunst hoorde bij de achttiende eeuw, die werd gezien als een periode van verval. De nationale traditie moest juist aan dat verval weerstand bieden.

Het is interessant te zien hoe de negentiende-eeuwer gebruik maakte van de zeventiende-eeuwse erfenis om aan te tonen dat de Nederlanders anders waren ten opzichte van de overige Europese landen.<sup>22</sup> Die mening is verwoord in vele citaten in dit boek, zoals bij Jeronimo de Vries die in 1813 de Hollandse school karakteriseert als uitzonderlijk, zo niet eigenzinnig. En zelfs in 1855 nog prijst Tobias van Westrheene de Hollandse inzending vanwege het eigenzinnige karakter en kraakt hij de Belgische af, omdat deze zich laat beïnvloeden door andere landen.

Zo'n houding vertoont xenofobische trekken, duidelijk merkbaar in vele uitingen van de academieleden die hun voorbeeld in de zeventiende-eeuwse kunst zagen. Classicistische kunst werd door velen gezien als niet-Hollands. Over het wel degelijk aanwezige classicisme in de Nederlandse kunstgeschiedenis zwegen zij of spraken zij vol afkeuring. Het meest duidelijke voorbeeld hiervan vormt de kritiek op de *élèves-pensionnaires* van Lodewijk Napoleon.

Die afwijzende houding lijkt vooral voort te komen uit onzekerheid. Deze is deels te verklaren uit de kunstgeschiedenis van de achttiende eeuw, door de negentiende-eeuwers beschouwd als een periode van verval en overgrote buitenlandse beïnvloeding. Het heeft ongetwijfeld ook te maken met de afkeuring van de Hollandse genre- en landschapsschilderkunst door invloedrijke academische theoretici, die de Hollandse kunstenaars bijna een minderwaardigheidscomplex bezorgden. Het achtergehoedegevecht dat voorstanders van de Hollandse kunst soms moesten leveren tegen de academische norm, is bijvoorbeeld af te leiden uit de opluchting waarmee in 1821 in de Vierde Klasse Deperthes werd besproken: eindelijk een auteur die positief over het Nederlandse landschap oordeelde!

De xenofobische houding is tevens te relateren aan de Nederlandse politiek tot 1848. Zowel rond 1813 als na 1830 was de positie van de Nederlandse natie niet zeker en afhankelijk van de politieke machinaties van de Europese grootmachten. Ook hier speelt weer de angst voor verval mee, in dit geval het verval van de eigen staatkundige identiteit. Het nationale gevoel kreeg daarmee een andere invulling. Vlak na 1830 ontstond er een korte opleving van nationalistische gevoelens en nam een meer zelfverzekerd nationaal bewustzijn geleidelijk toe, omdat staatkundige en nationale identiteit nu beter met elkaar in overeenstemming waren. Na 1839 leidde dit tot een isolationistische politiek, die resulteerde in een nadrukkelijke nationale presentatie in het bijzonder in de vorm van monumenten. De nationale helden die Potgieter zo graag in zijn Rijksmuseum had gezien, bevolkten na het midden van de eeuw langzaam als standbeelden de Nederlandse

---

<sup>22</sup> Van Sas 1992, 92-93 en Kossmann 1994, 76-81.

stadspleinen.<sup>23</sup>

Met de komst van de liberalen in 1848 verdween dit cultuurideaal van de politieke agenda. De liberale politici waren niet geïnteresseerd in de vormgeving van een nationale kunst en een herleving van de zeventiende eeuw. Het liberalisme ging niet zozeer uit van het nationale, als wel van het individuele en/of het groepsbelang. Bovendien hoefde de nationale identiteit niet meer bevochten te worden zoals in 1813 en na 1830 en die vanzelfsprekendheid maakte een expliciete agendering van het onderwerp overbodig.<sup>24</sup> Vanuit die veilige positie was het de liberalen ook mogelijk de deur open te zetten voor andere maatschappelijke bewegingen, die hun wortels in een ander tijdperk hadden, zoals het katholieke reveil. Ook deze groeperingen legitimeerden zich met behulp van een nationaal verleden, maar zochten dat bijvoorbeeld in de middeleeuwen.

Wanneer er na 1870 al sprake is van nationalisme in Nederland, is dat veel politieker van aard en niet zozeer gericht op de cultivering van een nationale kunst, waar natuurlijk toch de elite zich voornamelijk druk om maakte. Onder druk van internationale bewegingen als het socialisme, is eigenlijk dan pas sprake van nationalisme in officiële zin, dat wil zeggen het politieke streven naar eenheid van een staatkundige en volkenkundige natie, een streven dat door een bredere laag van de bevolking gedragen wordt.<sup>25</sup>

Die veranderingen na 1848 in politieke attitude ten opzichte van een ongedeelde en ideale nationale cultuur ondervond de Koninklijke Akademie aan den lijve. 'In plaats van zich naar de behoeften des tijds te kunnen wijzigen, heeft er alzoo niet alleen stilstand maar zelfs teruggang plaats gevonden', oordeelde in 1860 de onderzoekscommissie 'naar den tegenwoordigen toestand der Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten'. Als exponent van het liberale beleid schuwde de commissie harde woorden niet. De verandering in het politieke klimaat vanaf de jaren vijftig maakte dat de academie, die tot dan toe ondanks matig functioneren ongestoord had kunnen voortbestaan, zich moest verantwoorden voor het gevoerde beleid en vooral voor het uitblijven van successen. Bezuinigingen waren hiervan het gevolg. Maar de bezuinigingen waren zeker niet de oorzaak van het instorten van de academie, zoals de academiebestuurders zo graag wilden doen geloven. Die oorzaak is eerder gelegen in het problematische gegeven van een Nederlandse nationale academie en het gebrek aan een duidelijke richting die de academie lange tijd verlamde. Met de keuze voor historieschilderkunst in 1840 lijkt het twijfelende beleid van de jaren ervóór enigszins te zijn aangepast, maar de werkelijkheid van de Nederlandse

---

<sup>23</sup> Zie Bank 1990, Bergvelt 1998, 123-127 en E.J. Potgieter, 'Het Rijks-Museum te Amsterdam', in Joh. Zimmerman ed., *De werken van E.J. Potgieter. Proza, Poezy, Kritiek*, Haarlem 1903, Deel II, Proza 1837-1845, 97-192.

<sup>24</sup> Oerlemans 1992, 204-206 en Labrie 1992, 97.

<sup>25</sup> Gellner 1983, 1 en Labrie 1992, 97. Zie Van Sas 1999.

kunstmarkt in combinatie met het liberale utiliteitsbeginsel betekende voor de academische historieschilderkunst juist het einde.

Naarmate de eeuw vorderde, speelde de origine van de academie haar steeds meer parten. Net als het Koninklijk Nederlands Instituut, dat eveneens in de jaren vijftig onder vuur kwam te liggen, steunde de instelling op het achttiende-eeuwse gedachtegoed maar moest zij aan negentiende-eeuwse utilitaire verplichtingen voldoen. Het beschavingsideaal van de academiebestuurders, die zich bewogen in verlichte, maar conservatieve kringen, was nog erg schatplichtig aan de klassieke cultuur. Vanwege dit doorleven van het achttiende-eeuwse beschavingsideaal gaat Blaas zelfs zover het begin van de negentiende eeuw te karakteriseren als een epiloog in plaats van een proloog.<sup>26</sup> Toen de liberalen in de regering kwamen, werden deze kringen hardhandig wakker geschud. In plaats van te spreken in termen van 'beschaving' en 'veredeling', vroeg Thorbecke naar de concrete kosten en baten van het kunstonderwijs.

Het strenge beleid van de liberalen werd in de jaren zestig alsnog afgezwakt, mede omdat de economie zich gunstig ontwikkelde. Zo ontstond het klimaat waarin Victor de Stuers zijn kruistocht tegen het kunstvandalisme succesvol kon voeren. Maar voor de Koninklijke Akademie was het te laat. Men had geen vertrouwen meer in de bestuurders van de academie en in hun visie op het kunstonderwijs. Wat tegen alle verwachting in wél was gebleven was het vertrouwen in een nationale academie.

Deze academie kreeg wel andere grondvesten. Het woord nationaal is nadrukkelijk afwezig in het reglement van de Rijks Akademie. Die benaming geeft een status aan, niet langer een programma. Geheel volgens de liberale opvattingen was men wars van dogmatisme en diende de opleiding slechts tot vorming van beeldende kunstenaars zonder de aard van die vorming of de kunst die werd nagestreefd te specificeren. Termen als 'waarborg' en 'voorwaarde' die Daniël Franken hanteert, zijn op deze academie van toepassing. Onder deze omstandigheden kon tijdens het 'open tijdperk' van Allebé zelfs een strijdbaar katholiek als Alberdingk Thijm les in de kunstgeschiedenis en esthetica geven.

### **3. Pictor Doctus - Pictor Emancipatus**

De Koninklijke Akademie moet echter niet alleen worden beoordeeld op haar nationale effectiviteit. Het prestige van een academie ligt niet in de laatste plaats in de mogelijkheid tot emancipatie van de aan haar verbonden kunstenaars. Al vanaf het begin in de zestiende eeuw was een academie een emancipatoir instrument: de kunstenaars verlieten als het ware de werkplaats en verenigden zich in een hoger instituut.

Van essentieel belang is dat op academies - in tegenstelling tot de werkplaats of

---

<sup>26</sup> Blaas 1998, 13.

later het atelier - de theorie aandacht kreeg. Dat gebeurde op twee manieren: via tekenen naar het model en via lezingen. Tekenend is natuurlijk een praktische bezigheid, maar de betekenis ervan in de kunsttheorie vanaf de Renaissance gaf aan het modeltekenen een theoretische basis. Dat werd versterkt door nadruk te leggen op het antieke ideaal.

Gedacht vanuit die academische doctrine en het daaraan verbonden kunstenaarsideaal is het niet meer dan logisch dat de directeuren in 1839 opteeden voor de academische kunst, dat wil zeggen nadruk op het tekenen en op historieschilderkunst. Ondanks eerdere vruchteloze pogingen om de overheid in deze tak van kunst te interesseren, leek het hun toch de enige mogelijkheid om het predikaat *Koninklijke Akademie* werkelijk te verdienen.

Op de eerste plaats paste historieschilderkunst binnen de academische opvattingen en was het streven naar deze kunstvorm de enige manier om de academie op voet van gelijkheid met die van Antwerpen, Parijs en andere hoofdsteden te brengen. Het succes in eigen land en daarbuiten van historieschilders als Paul Delaroche en Gustaaf Wappers maakte de keuze voor historieschilderkunst niet bij voorbaat irreëel.

Ten tweede had een historieschilder meer kans op een maatschappelijk hogere positie dan een genre- of landschapschilder. De academie stelde zich teweer tegen makkelijke, in de zin van goed verkoopbare kunst omdat daarvoor geen hogere studie of langdurige oefening vereist was. De nadruk op de historieschilderkunst als toekomstige carrière voor academiëkwelingen had voor de directeuren echter een niet aflatend gevecht tegen de kunstmarkt tot gevolg. De markt bracht de kwekelingen immers voortdurend in verleiding om met landschappen en genrestukken makkelijk de kost te verdienen. Hoe de directeuren zich een markt voor historieschilders voorstelden, blijft helaas onduidelijk. De discussie ging eigenlijk meer over het winnen van geldelijke steun van overheid en particuliere mecenasen, zoals blijkt uit de oproepen van Jan Adam Kruseman en andere leden van de Vierde Klasse. Een constructieve bijdrage aan opdrachten voor historiestukken en beeldhouwkunst leverde dit niet op.

Slechts incidenteel ondernam de academie zelf actie, zoals de aankoop van een lithografische pers in 1822 en de geldprijzen die na 1840 korte tijd werden uitgelooft, maar deze konden evenmin voorzien in een goed perspectief voor toekomstige historieschilders. Alleen de Historische Galerij van Jacob de VosJz. bezorgde de kwekelingen en alumni van de academie concrete opdrachten maar dit initiatief kwam op een moment dat de historieschilderkunst al ten grave werd gedragen. Het getuigt bijna van naïviteit dat de directeuren bleven hameren op jaren van studie en op een leven in dienst van de hoge kunst. Zij bleven blijkbaar vertrouwen op de kunstmarkt. Of namen zij hun eigen florerende carrières als uitgangspunt? Cynisch genoeg versperden hun eigen successen andere, jonge kunstenaars vaak de weg: vader en zoon Pieneman, de neven Jan Adam en Cornelis Kruseman en de 'Beeldhouwer des Konings' Louis Royer namen halverwege de eeuw een aanzienlijk deel van het beperkt aantal monumentale opdrachten in Nederland

voor hun rekening.<sup>27</sup>

Het emancipatoire doel werd, zoals betoogd, ook bereikt door aanbidding van theoretische vakken. Ook daarom kozen de directeuren in 1839 voor de 'geleerde' kunstenaar. Een keuze voor de Hollandse traditie had een keuze voor de ambachtsstand betekend, aangezien genre, portret en landschap volgens de academische hiërarchie niet meer dan talent tot imitatie vereisten, niet zozeer intellectuele eruditie. Royer refereert daaraan in zijn inaugurale rede. Bovendien geldt hier het argument dat de Koninklijke Akademie bij gebrek aan theorie zich tot het niveau van de plaatselijke tekenacademies zou verlagen. De directe verbintenis met de tekenschool was in dit verband al een blok aan het been.

Net als de Prix de Rome vormde de theorie een ijkpunt van het klassieke academisch onderwijs. Gedurende de hele geschiedenis van de Koninklijke Akademie wordt dan ook op het nut van de theorielessen gehamerd: eerst vanwege het ontbreken ervan, en vervolgens vanwege het verzuimen ervan door de kwekelingen. Het feit dat professoren van het Athenaeum Illustre deze lessen gaven, is in deze context natuurlijk veelzeggend: daardoor werden de kwekelingen gelijkgesteld aan studenten. In werkelijkheid bleef het vaak bij loze woorden; zoals gebleken gaven de directeuren zelf, ondanks hun geletterdheid, zelden het goede voorbeeld door theorie in hun lessen te behandelen. In het nieuwe programma van de Rijks Akademie was theorie daarom dieper verankerd en uitgebreid met de vakken kunstgeschiedenis en esthetica. Nu de directeuren hoogleraar werden, moest de status van de Rijks Akademie gelijk zijn aan die van een universiteit. De koppeling aan een lagere school, teken- of ambachtsschool is dan definitief verleden tijd.

De derde en laatste reden om voor de historieschilderkunst te kiezen was de mogelijkheid werkelijk bij te dragen tot de beeldvorming van de natie. Historieschilderkunst en beeldhouwkunst zijn openbare kunsten, zij bevinden zich in publieke ruimten en beelden gebeurtenissen en personen van nationaal belang uit. Zo geredeneerd is historieschilderkunst ook nationaal, net als genre- en landschapschilderkunst. De laatste werden echter in de regel door de particulier gekocht en hoefden dus geen zaak van de overheid te zijn. Voorstanders van de historie- en beeldhouwkunst in de Vierde Klasse lijken daarom de rol van de overheid in kunstzaken te willen stimuleren. Het Koninklijke Nederlands Instituut was immers opgericht om namens de overheid de kunsten en wetenschappen te steunen voor het algemeen goed.

De negentiende-eeuwse historieschilderkunst had ten opzichte van die van vroeger eeuwen een meer expliciet nationaal karakter. Wat de stijl betreft bleven de academische, dus inter- of supranationale regels gelden, maar de iconografie kon een nationaal karakter krijgen, zodat historische of recente gebeurtenissen tot onderwerp werden gekozen in plaats van mythologische of bijbelse. Verschillende regimes, zoals die van Napoleon en

---

<sup>27</sup> Zie *Op zoek naar de Gouden Eeuw*, cat. nrs. over Nicolaas en Jan Willem Pieneman en Cornelis en Jan Adam Kruseman; Hoogenboom 1991, 185-189 (Officiële kunst), 48-50 (over J.W. Pieneman) en 125-131 (over inkomen J.A. Kruseman); Langendijk en Van den Hout 1994 over de carrière van Royer.

Willem I, maakten graag gebruik van de propagandistische waarde van historische tafereelen. Daarnaast schreef men aan de historieschilderkunst een beschavende werking toe op het volk.

In spreekbeurten voor de Vierde Klasse en in de stukken van de Koninklijke Akademie wordt een lans gebroken voor eigentijdse historieschilderkunst, vaak door middel van een kleiner formaat aangepast aan de Hollandse smaak. Tegelijkertijd zette deze keuze de deur open voor het Frans-classicisme of de Italiaanse manier, waarvoor men als de dood was. Noodzakelijkerwijs koos men dus voor een compromis tussen beide stijlen. Het creëren van historieschilderkunst met een Hollands karakter moet voor de academiëkwekeling echter een onmogelijke opgave zijn geweest. Hij had nauwelijks aanknopingspunten: hij kon geen historie schilderen op de academische manier of landschap en genre op de Hollandse manier, want geen van beide zou aan zijn leermeesters op de academie voldoening schenken. Het is niet verwonderlijk dat onder deze stroeve omstandigheden geen school van historieschilders, Hollands of anderszins, van de grond kwam. Weliswaar werd mede dankzij de bemoeienissen van de academie en de Vierde Klasse historieschilderkunst als nationale kunst bespreekbaar, maar toch voornamelijk met een negatieve connotatie door de continue klacht over het gebrek aan aandacht van opdrachtgevers en overheid en door het falen van de Grootte Prijs-wedstrijden, de achilleshiel van de academie.

Had een keuze voor landschap en genre meer opgeleverd aan nationale en emancipatoire resultaten? Hier was aan afnemers geen gebrek, maar de academie wilde geen winkel of werkplaats zijn. Weliswaar ontwikkelde de landschapschilderkunst in Nederland zich in de tweede helft van de eeuw tot een werkelijk vernieuwende richting, maar misschien kon dat juist alleen buiten de academie, zoals het voorbeeld van experimenterende kunstenaars in Rome suggereert. Een academie waar de nadruk op landschap en genre lag, zou bovendien geen allure op Europees niveau hebben en de Koninklijke Akademie verlagen tot het niveau van de plaatselijke tekenacademies. Al werden dergelijke argumenten nauwelijks hardop geformuleerd, toch moet de oorzaak van het falen van de genre- en landschapsklassen vooral in het standsbesef worden gezocht.

#### **4. 'Het karakter onzer Hollandsche School'**

De opdracht van de Koninklijke Akademie van Amsterdam was vanaf het begin bijzonder moeilijk. Het concept van een nationale Nederlandse kunstacademie bleek ingewikkeld en bijna een *contradictio in terminis*, zodat de academie in de vijftig jaar van haar bestaan verstrikt raakte in de intenties waarmee zij zo hoopvol begonnen was. Aan het begin van de eeuw was nauwelijks sprake van een nationaal gevoel, en op de keper beschouwd eigenlijk ook niet van een nationaal, groot-Nederlands verleden. Beide moesten geconstrueerd worden: het nationale gevoel door van bovenaf opgelegde wetten en structuren, zoals

die van het kunstonderwijs, en het nationale verleden door de beeldvorming van de Hollandse zeventiende-eeuwse kunst als een burgerlijke kunst bestaande uit portretten, landschappen en genrestukken. Tegelijkertijd moest de academie internationale pretenties hebben en boven het regionale uitstijgen.

Het meest problematisch in deze context is het begrip 'school'. De academie, met als voornaamste oogmerk de vestiging van een nieuwe roemrijke Nederlandse school, moest tegelijkertijd voortdurend opboksen tegen de negatieve bijklank van het woord. Schoolvorming stond in Nederland voor maniërisme, voor 'leerfabrieken', voor eenzijdigheid, voor het gemis aan alles waar de zeventiende-eeuwers zo in hadden uitgeblonken, namelijk diversiteit en vrijheid van stijl en onderwerp. De angst voor schoolvorming beheerste vooral de eerste decennia van de academiegeschiedenis. Zij leidde tot een ambivalente houding ten opzichte van enerzijds academische en anderzijds realistische 'Hollandse' kunst en tot xenofobie ten opzichte van Franse en Italiaanse kunst.

Bij de uitloving van de Grote Prijs doet zich het probleem van deze xenofobie en de angst voor maniërisme het meest geprononceerd voor. Eindeloze discussies en steeds hernieuwde afspraken moeten het probleem zien op te lossen, maar uiteindelijk blijkt dat onmogelijk. Net als bij de Koninklijke Akademie zelf is het een kernprobleem: een reis en een verblijf in het buitenland hadden juist als doel de kunstenaar internationaal te scholen en daarmee de binnenlandse kunst een nieuwe stimulans te geven. Tegelijkertijd was men voortdurend bang het paard van Troje binnen te halen.

Schoolvorming is in de Nederlandse kunstliteratuur uit deze tijd dus vrijwel altijd negatief. De school van David is het meest gebruikte voorbeeld: zijn strenge classicistische regels leidden tot geestdodende imitatie door zijn leerlingen, waarbij elke oorspronkelijkheid verloren ging. Dit soort voorbeelden diende om te waarschuwen voor particularisme, en om te pleiten voor de veelzijdigheid en oorspronkelijkheid van de Hollandse schildersschool. De Hollandse school werd ook niet gekoppeld aan één kunstenaar, zoals die van David, maar aan het Nederlandse landschap en de volksaard. Tegenover het begrip school kwam het begrip karakter te staan. Karakter heeft minder met stijlkenmerken en met toeschrijvingen te maken, zoals oorspronkelijk het begrip school, maar het is een veel kwalitatievere, morele term.

Het hele denken in termen van 'nationale school' of 'Hollands karakter' onderging bovendien vanaf het midden van de eeuw een verandering. Jonge kunstenaars als Gerard Bilders en Jozef Israëls waren veel beter op de hoogte van wat er in het buitenland, in het bijzonder in Frankrijk gebeurde, dan kunstenaars van een oudere generatie, zoals Hendrik Cramer en Johan Hendrik Koelman. Externe veranderingen maakten het de kunstenaars ook makkelijker zich te informeren, zoals de opkomst van het treinverkeer, het groeiend aantal kunsttijdschriften en de groeiende deelname van buitenlandse kunstenaars aan tentoonstellingen in Nederland en andersom.

De wereldtentoonstelling van 1855 in Parijs was een soort apotheose van het



denken in nationale scholen, en tegelijkertijd de teloorgang ervan. Weliswaar moest de tentoonstelling uitnodigen tot een concurrentie van nationale inzendingen, maar tegelijkertijd bleek dat nationaal zijn alleen onvoldoende was. Critici stelden nieuwe eisen als originaliteit en 'esprit', internationale criteria voor belangwekkende, eigentijdse kunst. De Nederlandse kunst van dat moment kon daar, alle verwijzingen naar het befaamde verleden ten spijt, niet aan voldoen.

Op de wereldtentoonstelling kwam tevens een toenemende aandacht voor het realisme naar voren, zoals te zien is in de geschriften van Gautier en Thoré en in de meest extreme vorm in het werk van Courbet. De gunstige waardering die de kunst van de Nederlandse zeventiende eeuw ten deel viel, had pas vrij laat een positief effect op de contemporaine kunst in Nederland, maar leidde toen wel tot groter zelfbewustzijn en tot nieuwe wegen in de kunst. De meesters van de Haagse en later de Amsterdamse School waren echter geen historieschilders. Zij wisten de erfenis van de Gouden Eeuw uiteindelijk te verwerken tot een eigentijdse Hollandse kunst.

Tot slot is het probleem van de schoolvorming op de Koninklijke Akademie niet exclusief negentiende-eeuws, maar een probleem voor elke kunstacademie. De Koninklijke Akademie moest op dit gebied initiatief tonen, terwijl in de regel een academie niet voorop loopt in maatschappelijke of artistieke veranderingen, maar zich aanpast. Dat levert telkens de moeilijke keuze op tussen de waan van de dag en werkelijk belangrijke veranderingen. Verlies van identiteit kan de integriteit van de instelling schaden, maar vasthouden aan de gekozen koers levert mogelijk het verwijt van starheid op. In de geschiedenis van de Rijks Akademie zijn al die fluctuaties te herkennen. In de eerste helft van de twintigste eeuw bijvoorbeeld, beleden de directeuren Antoon Derkinderen (1906-1925) en Richard Roland Holst (1926-1933) beiden het gemeenschapsideaal vanuit katholieke en socialistische opvattingen, die waren geformuleerd aan het einde van de negentiende eeuw. Maar terwijl de Rijks Akademie als gevolg hiervan een herleving van de middeleeuwen beleefde, was de kunstwereld al op zijn kop gezet door de vroegtwintigste-eeuwse avantgardebewegingen.<sup>28</sup>

Is een nationale academie dan per definitie een *contradictio in terminis*? Een opvatting over de academie zoals die aan het begin van de negentiende eeuw gold, bestaat natuurlijk niet meer. Toch blijft de kwestie van identiteit, van schoolvorming tot op vandaag de Nederlandse academies parten spelen. Bij iedere verandering van het kunstonderwijs en bij het verschijnen van ieder nieuw bezuinigingsplan, is het onderscheid tussen de vele Nederlandse kunstacademies een heikel punt. De Rijks Akademie heeft inmiddels een positie als postacademische werkplaats, samen met onder andere de Jan van Eyckacademie en Ateliers. Interessant is bovendien dat de Rijks Akademie nu is geprivatiseerd, als gevolg waarvan de wet van 1870 is ingetrokken. Daarmee is voor een

---

<sup>28</sup> Reynaerts 1995.

deel een zekere zelfstandige status gewaarborgd, maar de unieke nationale positie prijsgegeven.

Met de toename van buitenlandse kunstenaars, die op uitnodiging van de academies daar studeren of jonge kunstenaars begeleiden, is de academie internationaal geworden, al heeft dat niets meer met het oude academische ideaal van doen. Identiteit en onderscheid wordt nu vooral gezocht in een andere visie op het kunstenaarschap. Dat wil overigens niet zeggen dat daarmee de onderlinge concurrentie is opgeheven. Deze wordt nog eens versterkt door steeds weerkerende bezuinigingplannen.

Net als in de negentiende eeuw blijft de positie van de overheid in het kunstonderwijs bepalend: moet zij slechts voorwaarden scheppen voor een klimaat van openheid en experiment, en niet-commerciële kunst waarborgen? Moet zij, afhankelijk van de politieke kleur van het zittende kabinet of de van de verantwoordelijke bewindvoerder zelf een visie op kunst ontwikkelen en voorschrijven? Moet zij, zoals ooit Thorbecke, denken in kosten en baten, en kunst die zichzelf niet 'verkoopt' bestempelen als artistiek minder valide en zelfs onmaatschappelijk? Zolang kunstacademies afhankelijk blijven van het beleid van een minister van onderwijs of van cultuur, zullen ze een speelbal zijn van de politiek. Kunst is kwetsbaar, de kunstacademie evenzeer.

## Bijlage 1. Begroting van de Koninklijke Akademie.

Er is gekozen voor weergave van de begroting van vijf significante jaren:

1823 (de eerste begroting)

1840 (driemaal: een begroting zonder reorganisatie en een met reorganisatie en de werkelijke begroting van 1843)

1853 (na de reglementswijziging oktober 1852)

1862 (na het legaat van Fodor in 1860 van f 10.000)

1869 (laatst ingediende begroting)

De begroting is niet integraal overgenomen, van sommige onkosten - zoals bijvoorbeeld vuur en verlichting - is het totaalbedrag genoteerd, net als bij de posten aan de verschillende leveranciers. Verder zijn de namen van de posten gemoderniseerd.

### Begroting 1823<sup>1</sup>

#### Ontvangsten

Voor 'de eerste aanleg der Akademie' van de staat	384,79
Subsidie van het Departement	4000,-
Subsidie van de Stad	8000,-
	-----
	12384,79

#### Uitgaven

Tractement aan Heeren Directeuren	5500,-
Tractement aan den Heer Secretaris	500,-
Tractement aan den conciërge	500,-
Tractement aan den pedel	300,-
Tractement aan assistentonderwijzer bouwkunst	400,-
Extra toelage aan den conciërge	50,-
Huishuur aan den Heer 1sten Directeur	1200,-
	-----
	8450,-
Modellen	591,-
Vuur en Verlichting	1343,81
Schoonmaken van het lokaal	248,30
Schilderen [van het lokaal]	28,78
Schrijf- en teekenbehoefstns	222,79
Reparatiën	11460,70
Prijzen (graveren van medailles, inrichting en meubels voor de prijsuitdeling, lijsten voor de tekeningen etc.)	717,30
'Thee en enige verdere benodigdheden'	132,09
Onvoorziene uitgaven (waaronder pleistergieters, een jas voor de modellen en lijstenmakers)	138,01
	-----
totaal	12448,10
tekort	63,31

<sup>1</sup> Archief KAvBK, 16 bijlagen notulen 1823, z. nr: begroting opgemaakt door A.J. Saportas, 12 mei 1824.

**Begroting 1840 lett.A 'zoo als dezelve behoren te worden berekend op den leest aan den voet zonder reorganisatie volgens het conceptreglement.'<sup>2</sup>**

Ontvangsten

Jaarlijkse toelage van de stad	800,-
Jaarlijkse toelage van het Rijk	400,-
Tijdelijke toelage voor het Buitengewoon Bouwkundig Onderwijs	60,-
Tijdelijke toelage voor het scheepsbouwkundig onderwijs	80,-
	-----
	1340,-
saldo 1839	250,-
	-----
	1590,-

[doorgestreept:]

NB.NB. Bij dit tekort van f 1700 dient nog daarenboven te worden voorzien in het onderwijs voor het landschap.

Uitgaven

Tractementen	
Pieneman	1500,-
Pienemans huishuur	1200,-
Kruseman	1200,-
Royer/beeldhouwkunst	800,-
Taurel/graveerkunst	800,-
Tetar van Elven/bouwkunst	1200,-
idem voor het landschap	800,-
secretaris J. de Vries	500,-
onderwijzer Doyer	300,-
onderwijzer Hansen	300,-
onderwijzer Offenberg	300,-
onderwijzer Botter	300,-
Kiere, conciërge	1000,-
bode C. Meulie	300,-
assistentie voor het onderwijs in ornament (tekenschool)	300,-
	-----
	10800,-
Modellen	700,-
Oppassers	250,-
Vuur en verlichting	2800,-
Aankoop en onderhoud van pleisterbeelden	350,-
Prijsuitdeling	300,-
reparaties en onvoorziene uitgaven	700,-
	-----
	totaal 15900,-

<sup>2</sup> Archief KAvBK, 36 bijlagen notulen 1843, lett.A.: begroting opgemaakt oktober 1840.

Begroting 1840 lett.B. 'zoo als dezelve behoren te worden berekend wanneer de reorganisatie volgens het conceptreglement plaats heeft.'<sup>3</sup>

Ontvangsten

Bedrag zoo als in de begrooting L.A. aangewezen		13400,-
	tekort	5200,-
		-----
		18600,-

[doorgestreept:]

NB. Bij dit tekort van f 4400 dient nog daarenboven te worden voorzien in het onderwijs voor het landschap.

Uitgaven

Tractementen

Zooals in de begrooting Lit. A. verm.d		10800,-
voorts supplement van den onderwijzer van het ornament		200,-
een tweede assistent bij de Bouwk.st		200,-
een tweede assistent bij het lijntekenen		150,-
idem onderwijs in de wis- endoorzigtkunde		500,-
		-----
		11850,-

Modellen en oppasers

zoo als in de begrooting lit. A. verm.d		950,-
voorts nog 2 oppasers		96,-
		-----
		1046,-

Vuur en verlichting

zoo als in de begrooting Litt. A. verm.d		2800,-
voorts voor de klasse der pleisterfragmenten		260,-
voor de gehoorzaal		94,-
		-----
		3154,-

Aankoop en onderhoud van pleister en meubelen

zoo als in de begrooting Litt. A. verm.d		350,-
Voorts, aanschaffing en onderhoud van voorbeelden voor de verschillende afdeelingen modellen & kostuums voor de klasse van Historie, Boeken, prentwerken, pleister, afgietsels, fragmenten anatomie etc. etc. voor ieder der Directeuren m.u.v den Directeur Graveerkunst, geraamd ieder op f 300,-		1200,-
		-----
		1550,-

Prijs uitdeeling, zoals in de begroting L.A

Reparaties en onvoorziene uitgaven, idem		300,-
		700,-
		-----
		1000,-
	totaal	18600,-

<sup>3</sup> Archief KAvBK, 36 bijlagen notulen 1843, lett.B.: begroting opgemaakt oktober 1840.

## Begroting 1843<sup>4</sup>

### Ontvangsten

saldo 1842	914,87
Jaarlijkse toelage van de stad	8000,-
Jaarlijkse toelage van het Rijk (minus legesgelden 1,39)	3998,71
Tijdelijke toelage voor het Buitengewoon Bouwkundig Onderwijs	600,-
Tijdelijke toelage voor het scheepsbouwkundig onderwijs (minus legesgelden)	799,58
Bijdragen der onderwezenen	1985,-
Bijdragen der leden van de Akademie	864,47
Toevallige baten (lithopers aan Vrolijk verkocht)	35,-

-----  
17197,63

### Uitgaven

Tractementen	
Pieneman	1500,-
Pienemans huishuur	1200,-
Kruseman	1200,-
Royer	800,-
Taurel	800,-
Tetar van Elven	1200,-
secretaris J. de Vries	500,-
onderwijzer Doyer	375,-
onderwijzer Hansen	300,-
onderwijzer Offenbergh	300,-
onderwijzer Bing	300,-
onderwijzer Botter	300,-
Kiere, conciërge	900,-
bode C. Meulie	300,-
assistent bode D. Keijzer	66,-
extra: J.G. Pijnacker, assistentie Ornametklasse	50,-
extra: Kiere, wegens schoonhouden	100,-
extra: Kiere, personele belasting	23,21
Modellen	658,55
Oppassers	286,50
Vuur en verlichting	2732,12
Gepensioneerden te Rome, voor de verzending van werk van L Koning	35,52
Aankoop en onderhoud van pleisterbeelden	131,05
Prijsuitdeling	213,10
Historisch en anatomisch onderwijs (boeken, prenten etc.)	129,85
reparaties	386,50
onvoorzien uitgaven (o.a. rekening van het Gaztoestel)	1758,90
saldo op het volgend jaar over te brengen	654,32

-----  
totaal 17197,63

<sup>4</sup> Archief KAvBK, 36 bijlagen notulen 1843, z.nr: begroting van 1843, opgemaakt 6 maart 1844.



## Begroting 1862<sup>6</sup>

### Ontvangsten

Subsidie van het Rijk	2400,-
Subsidie van de stad	7000,-
Buitengewone inkomsten	
Bijdragen der onderwezenen	1237,50
Bijdragen der leden der Akademie	810,15
Restitutie Gascompagnie over 1860	69,90
Restitutie turf	20,16
Legaat van C. Fodor	10000,-
Rente op diverse prolongaties	151,74
	-----
totaal	21689,45

### Uitgaven

Tractementen	8095,50
Pensioen	200,-
Oppassers en modellen	669,50
Verwarming en verlichting	2068,13
Aankoop en onderhoud van het pleister drukloonen onderwijs en schrijfbehoeften	590,41
Prijsuitdeeling	272,18
Herstellingen en kleine uitgaven	720,01
Bouwkunst (waarschijnlijk assistent)	200,-
Bibliotheek (geraamd f 150)	---
Nadeelig saldo over 1860	1061,60
	-----
totaal	14154,97
Nadeelig saldo over 1861	7534,47

<sup>6</sup> Archief KAvBK, 55 bijlagen notulen 1862, nr 17 en 27: begroting van 1861, opgemaakt 5-2-1862 en een brief van de Burgemeester van Amsterdam aan de Raad van Bestuur betreffende het legaat van Fodor, waarmee een deel van de tekorten van de academie kunnen worden gedekt, 11-3-1862.



## Begroting 1869<sup>7</sup>

### Ontvangsten

Saldo van de vorige rekening	5618,34
Subsidie van het Rijk	6000,-
Rente van prolongaties	37,50
Bijdragen der onderwezenen	10,-
Bijdragen der leden	547,-
Restitutie van de Gazfabriek over 1868	23,94
Restitutie voor turf	26,-
	-----
	12262,84

### Uitgaven

Tractement B. Wijnveld, directeur	1200,-
id. toelage voor beeldhouwkunst	700,-
J.W. Kaiser, directeur	1200,-
M.G.T. Tétar van Elven	1200,-
R. Craeyvanger, onderwijzer	800,-
V. Bing, id.	400,-
J.J.G. Rinkes, id.	300,-
C.E. Taurel, id.	300,-
L.J. van Erven Dorens	200,-
R. van de Weerd, id. (3de kwartaal)	187,50
J.C. Van Pappelendam, amanuensis en conciërge	900,-
J. Smeenk, bode	500,-
C.F. Keyzer, a'sistent bode	375,-
P.A. Franzani, gewoon onderhoud pleister	208,-
	-----
	8470,-
oppassers en modellen	598,50
Verwarming en verlichting	508,15
Aan de Pijpgazkompagnie verlichting	537,50
P&A Muller, gazglazen	13,80
Wed. J. de Boer & Zn. patentolie	6,60
Aankoop & onderhoud van het pleister, drukloon, onderwijs schrijfbehoeften	46,55
P.J. Hamer architect voor een plan voor een Akademiegebouw	1252,-
P.J. Arendzen voor het graveeren van het portret des Heeren Royer	200,-
Prijssuideeling	164,77
Herstellingen	339,74
Kleine uitgaven	424,92
	-----
	totaal 12663,03
nadeelig saldo over 1869	400,19

<sup>7</sup> Archief KA v BK, 63 bijlagen notulen 1870, z.nr: begroting van 1869, opgemaakt 9-2-1870.

## Bijlage 2. Aantallen kwekelingen

De voornaamste bron voor deze cijfers zijn de jaarverslagen van de academie, die via de Staatsraad Gouverneur van Noord Holland werden gestuurd naar het Ministerie van Binnenlandse Zaken<sup>1</sup>. Een deel van deze jaarverslagen is in de archieven niet of moeilijk te vinden. De inschrijvingsboeken van de academie zelf bieden evenmin duidelijke informatie, aangezien in de periode 1822-1839 leerlingen en kwekelingen door elkaar werden ingeschreven, zonder altijd een duidelijk vermelding van hun bestemming. Dit veranderde vanaf het jaarverslag over 1838, toen de inschrijving beter werd geregeld. Zie ook de inleiding bij bijlage 5. De hiervolgende cijfers zijn vanaf 1838 in detail weergegeven, met waar bekend de onderverdeling in klassen. De gegevens over de periode ervoor zijn onvolledig. Deels is dit overzicht gebaseerd op Martis 1990, 290; de cijfers hieruit afkomstig zijn cursief weergegeven.

Jaar	tot. leerlingen	tot. kwekelingen	opmerking			
1823	304	34	(allen voorbereidend tekenen)			
1824	308	42	idem			
1825	323	46	idem			
1830		29	(cholera en Tiendaagse Veldtocht)			

Jaar	tot. leerlingen	tot.kwekelingen	sch.	bldh.	grav.	bk.	
1831		85	57	13	3	12	
1835	<i>321</i>	<i>107</i>					
1838	385	72	55	5	5	6	
1839	399	71	52	5	6	8	
1840	<i>386</i>	67	57	5	6	9	
1841	396	74	55	6	5	8	
1842	113 <sup>2</sup>	75	53	5	9	8	
1843	161	75					
1844	193	73					
1845	<i>229</i>	95	82	4	3	6	
1846							
1847		76	62	4	3	7	
1848		85	62	7	7	6	
1849	290						
1850	268	65	37	8	6	8	(afwezig 6)
1851	303	67	45	7	7	5	(afwezig 3)
1852	303	63	40	4	5	4	(afwezig 10)
1853	285	44	34	2	4	4	(afwezig 4)
1854	323	40	26	2	4	4	(afwezig 4)
1855	<i>217</i>	35	22	1	2	2	(afwezig 8)
1856	263	22	17	2	1	1	(afwezig 1)
1857	247	19	10	3	5	1	
1858	256	22	18	1	3	0	
1859	239	27	16	1	6	4	
1860	<i>225</i>	25	14	1	7	3	
1861	188	29	14	5	7	3	
1862	166	31	20	3	5	3	
1863	182	32	19	4	8	1	
1864	193	30	16	6	7	1	
1865	<i>200</i>	32	19	6	6	1	
1866	208	29	16	6	5	2	
1867	<i>172</i>	27	14	6	4	3	
1868		30	20	4	5	1	
1869							

<sup>1</sup> Archief MIBIZA, 2.04.01 en Archief Provinciaal Bestuur Noord Holland, inv. nr 16, 2841.

<sup>2</sup> Vanaf 1842 ging het nieuwe reglement in werking, waarin was bepaald dat leerlingen en kwekelingen contributie moesten betalen. Dat verklaart de dramatische daling van het leerlingenaantal.

### Bijlage 3. Namenlijst van directeuren en onderwijzers

Deze lijst is gebaseerd op Martis 1990, bijlage II, 283-287, met enige wijzigingen c.q. toevoegingen.

#### Directeuren

J. W. Pieneman (1779-1853)	eerste directeur 1820-1852
J.A. Daiwaille (1786-1850)	tweede directeur 1820-1830
J. Hulswit (1766-1822)	derde directeur 1820-1822
P.J. Gabriël (1784-1834)	vierde directeur 1820-1834
J.E. Marcus (1774-1826)	vijfde directeur 1820-1826
T.F. Suys (1783-1861)	zesde directeur 1820-1825

Opgevolgd door (in chronologische volgorde):

G.J. van der Jagt (1800-1829)	zesde directeur 1826-1829
A.B.B. Taurel (1794-1859)	vijfde directeur 1828-1859
J.A. Kruseman (1804-1862)	tweede directeur 1830-1851
M.G. Tetar van Elven (1803-1883)	zesde directeur 1835-1869
L. Royer (1793-1868)	vierde directeur 1836-1868
J.W. Kaiser (1813-1900)	directeur teken-en schilderschool 1852-1859
H.C. ten Kate (1822-1891)	vijfde directeur 1859-1869
B. Wijnveld (1820-1902)	directeur teken-en schilderschool 1859-1862
	directeur teken-en schilderschool 1862-1869

#### Hulponderwijzers

Deze werden vooral ingezet op de tekenschool, vandaar vakken als voorbereidende klasse en ornamenttekenen.

G. van der Jagt (1800-1829)	ass. tweede directeur 1823-1826
J.J. Schwachhofer (1772-1829)	ass. tweede directeur 1823-1829
H.J. Springer (1805-1869)	ass. en waarnemer zesde directeur 1826-1836
G. Stoothuys (1800-1834)	ass. zesde directeur 1832?-1834
J. Schoemaker Doyer (1792-1867)	ass. tweede directeur 1829-1848
R. van der Meulen (1806-1833)	ass. tweede directeur 1829-1833
L.J.J. Hansen (1803-1859)	ass. tweede directeur (voorbereid.kl.) 1833-1858
V. Bing (1812-1895)	ass. tweede directeur (ornamentkl.) 1843-1869
J.C.L. Pijnacker (1815-1849)	ass. tweede directeur (ornamentkl.) 1843-1849
B. Wijnveld (1820-1902)	ass. teken- en schilderschool (voorber.kl.) 1859-1862
W.J.J. Offenbergh (1813-1873)	ass. zesde directeur (voorbereid.kl.) 1836-1863
J.H. Egenberger (1822-1897)	ass. directeur teken- en schilderschool 1852-1857
R. van der Weerd (?)	geschiedenis, wis- en werktuigkunde 1843-1868
I. ten Sijthof (1788-1857)	anatomie 1844-1860
H.M. Tetar van Elven (?)	ass. tweede directeur (ornamentkl.) 1849-1857
R. Craeyvanger (1812-1880)	ass. teken- en schilderschool 1859-1869
J.J.G. Rinkes (?)	ass. teken- en schilderschool (ornamentkl.) 1861-1865
	& idem (voorbereid.kl.) 1865-1869
J.J.F. Hart (1840-18?)	ass. directeur bouwkunst (voorbereid.kl.) 1863-1864
C.E.B. Taurel (1824-1892)	ass. teken- en schilderschool (voorber.kl.) 1867-1869
A.F. Zürcher (1825-1876)	ass. teken- en schilderschool 1864?-1866
L.J. van Erven Dorens (1832>1897)	ass. teken- en schilderschool (ornament) 186?-1869.
J. Nuveen (?)	scheepsbouwkunde 1832-1837
S. Botter (?)	scheepsbouwkunde 1838-1850

#### Bijlage 4. Namenlijst van leden Raad van Bestuur

Deze lijst is gebaseerd op Archief KAvBK,128: *Naamlijst der leden van de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam sedert hare oprichting in 1820*, Amsterdam (Joh. Visser) 1865, aangevuld met gegevens uit de notulen, Scheen 1981 en Van der Aa [1868]. Voor zover bekend zijn de levensjaren en het beroep van de Raadsleden gegeven. Met verzamelaar wordt per se een kunstverzamelaar bedoeld; een raadslid of burgemeester is dat van de stad Amsterdam.

Lid van de Raad van Bestuur	periode
J. Brouwer Jz. (burgemeester)	1820-1821
Jhr.J. Goll v. Frankenstein (1755-1821; verzamelaar en raadslid)	1820-1821
A.G. van Meurs (notaris)	1820-
J. de Vries (1776-1853; makelaar, criticus en griffier van stad)	1820-1852
C. Apostool (1762-1844; directeur Rijksmuseum)	1820-1844
J. de Vos Wz.(1774-1844; assuradeur en verzamelaar)	1820-1844
A.J. Saportas (1779-1836; dilettant)	1820-1836
D. Versteegh (1751-1822; verzamelaar)	1820-1822
C. Buys (1745-1828; schilder/tekenaar)	1820-1828
C. du Bois (1766-1837; landschapschilder)	1820-1837
H. de Flines (1760-1832; dichter, tekenaar, oprichter FM en STA)	1820-1832
J.W. Pieneman (1779-1853; directeur eerste klasse)	1820-1852
J.A. Daiwaille (1786-1850; directeur tweede klasse)	1820-1830
J. Hulswit (1766-1822; directeur derde klasse)	1820-1822
P.J. Gabriël (1784-1834; directeur vierde klasse)	1820-1834
J.E. Marcus (1774-1826; directeur vijfde klasse)	1820-1826
T.F. Suys (1783-1861; directeur zesde klasse)	1820-1825
P.A. baron van Boetzelaer (1758-1826; burgemeester)	1820-1826
L.Hamerster Ameshoff (1758-1842; raadslid en dilettant)	1821-1841
J.H. Molkenboer (1773-1824; verzamelaar)	1823-1824
G. Muller (1779-1826; schilder)	1824-1826
J. de Greef (1784-1834; architect)	1825-1834
G. van der Jagt (1800-1829; directeur zesde klasse)	1825-1829
D.W. Elias (1758-1828; burgemeester)	1827-1828
B.C. Huidekoper	1827-1841
P.H. Goll van Frankenstein (1787-1832; raadslid, handelaar en verzamelaar)	1827-1832
A.B.B. Taurel (1794-1859; directeur vijfde klasse)	1827-1859
Mr. F. van de Poll (1780-1853; burgemeester)	1829-1840
J.A. KrusemanJz. (1804-1862; directeur tweede klasse)	1829-1850
Jhr. J. Mendes de Léon (1784-1842)	1832-1842
Chr. Moyet (17?-1840; verzamelaar)	1833-1840
Jhr. mr. H. Six van Hillegom (1790-1847; verzamelaar)	1834-1847
M.G. Tetar van Elven (1803-1883; directeur zesde klasse)	1835-1870
L. Royer (1793-1868; directeur vierde klasse)	1836-1868
C. Alewijn (1789-1839; comm. stadspublieke werken)	1836-1839
W. Vrolijk (1801-1863; hoogleraar anatomie AI)	1837-1849
J. Bosscha (1784-1874; hoogleraar geschiedenis en oudheid AI)	1839-1858
D.D.Büchler (1787-1871; oprichter Mij. ter bevordering Bouwkunst)	1841-1856
Mr. J. van Lennep (1802-1868; schrijver en jurist)	1841-1862
P. Huidekoper (1798-1852; burgemeester)	1843-1847
P.E.H. Praetorius (1791-1876; dilettant)	1844-1870
F. Rendorp	1844-1870
I. Warnsinck (1811-1857; architect en weth.Publieke werken)	1847-1857
E. de Burlett (1802-1849; koopman, dilettant)	1847-1849
J.W. Kerkhoven (?-1861;lieutenant-generaal?)	1848-1861
C.P. van Eeghen (1816-1889; handelaar en verzamelaar)	1848-1870
C.J. Fodor (1801-1860; handelaar en verzamelaar)	1849-1860

<b>Lid van de Raad van Bestuur</b>	<b>periode</b>
J. de VosJz. (1803-1878; assuradeur en verzamelaar)	1850-1870
A.C. Pierson (architect)	1850-1858
J. Wittering (secr. Ned. inzending EU Parijs 1855)	1852-1857
N. Pieneman (1810-1860; schilder)	1856-1860
W.J. Hofdijk (1816-1888; dichter en dilettant)	1858-1870
H.J. Elzer (1806-1866; schilder)	1858-1866
A.N. Godefroy (1822-1900; architect)	1858-1870
C. Rochussen (1815-1894; schilder)	1859-1870
J.W. Kaiser (1813-1900; graveur, directeur vijfde klasse)	1859-1870
H.F.C. ten Kate (1811-1891; directeur schilder-en tekenschool)	1859-1862
L. Splitgerber	1862-1870
Mr. J.E. Banck	1862-1866
Jhr. J.P. Six (verzamelaar)	1862-1870
B. Wijnveld (1820-1902; directeur schilder-en tekenschool)	1862-1870
Mr. J. Messchert van Vollenhove (1812-1881; burgemeester)	1862-1866
J.C Hacké van Mijnden	1866-1870
C.W. Fock (1828-187?; burgemeester)	1866-1868
C.J.A. den Tex (burgemeester)	1868-1870

<b>Voorzitter</b>	<b>Burgemeester</b>	<b>Periode</b>
P.A. van Boetzelaer	ja	1820-1826
D.W. Elias	ja	1827-1828
F. van den Poll	ja	1829-1840
vacature		1840-1843
P. Huidekoper	ja	1843-1847
vacature		1847-1848
D.D. Büchler	nee	1848-1856
J. van Lennep	nee	1856-1862
J. Messchert van Vollenhove	ja	1862-1866
C.W. Fock	ja	1866-1868
C.J.A. den Tex	ja	1868-1870

<b>Secretaris</b>	<b>Periode</b>
H. de Flines	1820-1832
J. de Vries	1832-1852
J. Wittering	1852-1857
W.J. Hofdijk	1858-1870

#### **Afkortingen:**

AI	Athenaeum Illustre
EU	Exposition Universelle
FM	Felix Meritis
STA	Stadstekenakademie Amsterdam

## Bijlage 5A. Chronologische namenlijst van kwekelingen, circa 1839-1870

Van 1822 tot 1840 werden alle namen van leerlingen en kwekelingen van de Koninklijke Akademie door elkaar in grote boeken genoteerd, zonder dat er altijd duidelijk bij werd vermeld voor welk onderwijs de jongen werd ingeschreven. In de reglementswijziging van 1839 stellen de directeuren voor kwekelingen en leerlingen apart in te schrijven. Vanaf 1840 is het dus pas mogelijk de kwekelingen apart te noteren. Daarom is er hier voor gekozen alleen de kwekelingen ingeschreven vanaf 1840 in de bijlage op te nemen. Een lijst van de periode ervoor zou te onzeker zijn. Overigens moet ook bij deze lijst de kanttekening gemaakt worden dat de gegevens niet volledig zijn, omdat studenten die zich inschreven vóór 1839, maar na dit jaartal nog de academie bezochten, er niet in voorkomen. De lijst met uiteindelijke beroepen moet als voorlopig worden beschouwd. Als bron is het *Register der kwekelingen van de Akademie 1839-1869* gebruikt, Archief KAvBK, 113 en aanvullende informatie uit diverse lexika, o.a. Scheen en Thieme-Becker. Voor een corresponderende alfabetische lijst zie bijlage 5B.

Enige conclusies naar aanleiding van de volgende gegevens:

Wanneer men bedenkt dat onder figuurschilderen in de beroepspraktijk voornamelijk genre- en portretschilderkunst werd verstaan, dan is het duidelijk dat het merendeel van de kwekelingen, voor zover bekend, later daar hun brood mee hebben verdiend. Als goede tweede gold het tekenonderwijs, zeer velen van de voormalige kwekelingen vonden daar hun werkkring, of verdienden er in ieder geval mee bij. Typisch negentiende-eeuwse beroepen als lithograaf en fotograaf zijn ook redelijk vertegenwoordigd, net zoals de opkomende industrialisatie een aantal kunstenaars heeft verleid, getuige o.a. de suikerraffinadeur, de metaalfabrikant en de spooropzichter. Veel traditionele bijverdiensten voor een kunstenaar zijn de winkels in teken- en schilderbehoeften, de textielbranche en de boekhandel. Tekenend voor de nieuwe ontwikkelingen in de kunstwereld zijn de functies in musea: beide broers Van der Kellen worden directeur van een Rijkscollectie, met assistentie van voormalig kwekeling Boland, en toneeldecorateur G.H. Prot wordt directeur van de Stadsschouwburg.

Over de ontwikkeling van de Koninklijke Akademie zeggen de onderstaande gegevens ook het nodige. Niet alleen tonen zij de overduidelijke neergang in inschrijvingen, maar bovendien de veranderende doelgroep. Tot circa 1850 wil de meerderheid van de inschrijvers verder als kunstschilder. Na 1850, na het opheffen van de Groote Prijs, daalt het percentage kunstschilders aanzienlijk. Uit het vrij constante aantal graveurs daarentegen dat zich in de laatste twintig jaar aanmeldt, mag worden afgeleid dat de graveerklasse een goede naam had opgebouwd, zie hierover ook Hoofdstuk V noot 12. Maar in die jaren werden ook kandidaten voor de door de directeuren zo verguisde beroepsgroepen als metselaars, timmermannen, kastenmakers en zelfs behangers ingeschreven. De kwekelingen blijken voor het grootste deel uit Amsterdammers te bestaan. Al had de Koninklijke Akademie landelijke pretenties, haar studentenpopulatie bleef toch erg plaatselijk van aard.

Als laatste opmerking nog iets over het kunstenaarsberoep als familiebedrijf: vaak zijn broers samen ingeschreven of volgen ze elkaar op, zoals de broers van Erven Dorens en de familie Gijselman. Nepotisme was de directeuren niet vreemd, getuige de deelname van de zonen Taurel en Tetar van Elven aan het onderwijs.

\* liefhebber

\*\* van 1832 tot 1851 werd er aan de academie les gegeven in scheepsbouwkunde. Zie Martis 1990, 287.

+ meegewerkt aan de Historische Gallerij van Jacob de VosJz.

Naam	Geboren	Academie jaren	Bestemming	Beroep
Arends, LH	Amsterdam	1832-1844	landschapschilder	id en textielwinkel
Loo, BTh v	Amsterdam	1833-1847	figuurschilder	idem
Postma, G	Ameland	1834-1847	figuurschilder	idem
Orgelist, A	Amsterdam	1835---	figuurschilder	idem
Chantal, JAL	Amsterdam	1835-1847	figuurschilder	idem
Wijnveld, B	Amsterdam	1836---	figuurschilder	id;dirKAvBK 1870 prof. RAvBK+
Goor, WC v	Amsterdam	1836-1848	onbepaald	architect
Wehmeijer, WF	Heemstede	1836-1850	graveur	idem
Mertz, JC	Amsterdam	1837---	figuurschilder	idem
Schellenberg, GC	Amsterdam	1837-1844	figuurschilder	id en tekenleraar
Boer, JH de	Deventer	1837-1845	figuurschilder	
Graaff, FC de	Amsterdam	1837-1847	figuurschilder	hist.;tekenleraar

Naam	Geboren	Academie jaren	Bestemming	Beroep
Molenaar, F	Amsterdam	1837-1848	graveur	idem
Straaten, LJ v	Amsterdam	1837-1848	beeldhouwer	
Onderberg, PJ	Amsterdam	1837-1850	figuurschilder	
Taurel, CE	Parijs	1838----	graveur	idem
Bertelman, JJ	Amsterdam	1838----	kunstschilder	genre en hist.
Hekker, JI	Amsterdam	1838----	beeldhouwer	
Kress, AH	Amsterdam	1838-1843	zeeschilder	
Witsel, A	Amsterdam	1838-1844	figuurschilder	
Leeuwen, J v	Amsterdam	1838-1844	kunstschilder	
Ollerman, PCJ	Amsterdam	1838-1844	kunstschilder	
Groenevelt, N	Amsterdam	1838-1845	kunstschilder	
Wanscheer, JH	Amsterdam	1838-1845,1846-1849	beeldhouwer	
Philippeau, CF	Amsterdam	1838-1845, 1847-1849	figuurschilder	idem
Masurel, JE	Amsterdam	1838-1850	figuurschilder	stilleven
Marcussen, C	Amsterdam	1839----	figuurschilder	id en fotograaf
Menger, JPh	Utrecht	1839-1843	stempelsnijder	idem
Zeedijk, LG	Amsterdam	1839-1843	architect	
Kilsdonk, JPA	Amsterdam	1839-1844	kunstschilder	
Lankelman, JV	Amsterdam	1839-1845	architect	
Bell, JC	Eemnes	1839-1846	graveur	dir.metaalfabr
Hana, H	Leiden	1839-1847	architect	idem
Legrand, PJ	Amsterdam	1839-1847	kunstschilder	
Deth, HT v	Gouda	1839-1848	graveur	idem
Richard, L	Amsterdam	1839-1848	figuurschilder	idem
Oberg, HTh	Doorn	1839-1849	figuurschilder	idem
Steelink, W	Amsterdam	1839-1849	graveur	idem
Mulder, C	Luchtelen	1839-1850	figuurschilder	
Heymans, MA	Amsterdam	1839-1851	kunstschilder	
Zimmerman, HJ	Amsterdam	1840----	kunstschilder	id en lithograaf
Koningsveld, J	Deventer	1840-1845	kunstschilder	id en fotograaf +
Koopman, LJA	Amsterdam	1840----	kunstschilder	idem
Tetar v Elven, HMPT	Vilvoorden(B)	1840----	architect	
DoyerJz., A	Amsterdam	1840-1843	figuurschilder	
Brands, P	Amsterdam	1840-1843	ingenieur	
Schmoll, CL	Amsterdam	1840-1844	architect	
Damschreuder, JJM	Amsterdam	1840-1844	kunstschilder	figuurschilder
Poolman, H	Amsterdam	1840-1844	kunstschilder	
Stroband, BF	Harlingen	1840> 1845	figuurschilder	idem
Kok, JC	Amsterdam	1840-1846	kunstschilder	id en huisschilder
Noort, GN o.t.	Arnhem	1840-1846	figuurschilder	m.n. Ned. Indië
Midderigh, JGJ	Rotterdam	1840-1847	graveur	idem
Welker, AA	Winschoten	1840-na1847	kunstschilder	
Rust, JA	Amsterdam	1840-1848	stadsgezichts.	id en tekenleraar
Reckleben, JFC	Amsterdam	1840-1852	graveur	idem
Zürcher, AF	Nwer Amstel	1841---	figuurschilder	id;ass.KAvBK+
Boseker, J	Amsterdam	1841----	kunstschilder	
Eggers, G	Amsterdam	1841----	figuurschilder	idem
Smit, J	Amsterdam	1841----	beeldhouwer	
Heerebaart, JB	Amsterdam	1841-1844	kunstschilder	
Heerebaart, G	Amsterdam	1841-1844	kunstschilder	id en tekenleraar
Plaat, JF	Amsterdam	1841-1844	kunstschilder	wapenschilder
Blom, PH	Amsterdam	1841-1844	figuurschilder	
CoronelMz., S	Amsterdam	1841-1844	chirurgijn	
Anneveld, ME	Amsterdam	1841-1844	graveur	
Teupken, DA	Amsterdam	1841-na 1845	kunstschilder	id en tekenwinkel
Pijl, J vd	Goes	1841-1849	figuurschilder	idem

Naam	Geboren	Academie jaren	Bestemming	Beroep
Boom, H vd	Amsterdam	1841-1849	kunstschilder	loodgieter/ klompenmaker
Winkel, JPh te	Amsterdam	1841-1849	kunstschilder	idem
Stöver, JH	Haarlem	1843-----	beeldhouwer	idem
Vaarberg, JC	Weesp	1843-1849	figuurschilder	hist.
Taurel, A	Parijs	1843-----	figuurschilder	idem
Heidman, D	Amsterdam	1843-1844	figuurschilder	
Gijssels, HW	Amsterdam	1843-1845	landschapsch.	*
Serquet, J	Suriname	1843-1845	architect	
Harger, J	Groningen	1843-1845	figuurschilder	
Israëls, J	Groningen	1843-1845	kunstschilder	idem +
Meckmann, JN	Amsterdam	1843-1847	landschapsch	
Horst, JS	Amsterdam	1843-1848	kunstschilder	
Peuschgens, HTJ	Brussel	1843-1848	architect	
Zeitz, JCG	Amsterdam	1843-1849	figuurschilder	idem
Henneman, J	Amsterdam	1843-1849	kunstschilder	
Kellenjr. D vd	Utrecht	1843-1850	figuurschilder	dir. Rijksmus.+
Veltman, HAJ	Amsterdam	1844-----	figuurschilder	
Krook, D	Loenen	1844-----	decoratieschilder	
Portielje, JF	Amsterdam	1844-----	graveur	figuurschilder
Maschhaupt, JH	Amsterdam	1844-----	figuurschilder	idem
Bontjes, A	Amsterdam	1844-----	figuurschilder	
Scheerboom, A	Amsterdam	1844-----	kunstenaar	interieurscènes
Lingeman, L	Amsterdam	1844-1844	architect	figuurschilder +
Passens, C	Amsterdam	1844-1845	figuurschilder	
Krook, JC	Amsterdam	1844-1845	kunstenaar	
Notten, UH van	Amsterdam	1844-1845	figuurschilder	
Beek, H van	Amsterdam	1844-1846	figuurschilder	
Winter, FC	Amsterdam	1844-1846	steentekenaar	
Heijen, H	Amsterdam	1844-1846	kunstenaar	
Liernur, PA	Den Haag	1844-1847	graveur	
Gerstenhauer	Monnickendam	1844-1845	?	hist en fig. +
Zimmerman, JW				
Egenberger, JH	Arnhem	1844-1848	figuurschilder	id; dir ac. Gron. +
Riegen, N	Amsterdam	1844-1849	zeeschilder	idem
Hollander, H	Groningen	1844-1849	figuurschilder	hist.
Scholten, HJ	Amsterdam	1844-1849	figuurschilder	id en tekenleraar +
Adler, N	Reichenberg(D)	1844-1849	lithograaf	
Cunaeus, C	Dendermonde(B)	1844-1849	kunstenaar	jachttaf.; vz. Arti
Groot, JS de	Sneek	1844-1850	figuurschilder	idem
Bennefeld, JH	Neuss (D)	1845-----	graveur	
Carabain, JF	Amsterdam	1845---	figuurschilder	idem
Groeneveld, A	Amsterdam	1845-----	graveur	
DonkersRz, FJR	Den Bosch	1845-----	beeldhouwer	arch/spooropzich ter
Ceurel, JC	Amsterdam	1845-----	scheepsbouwk.**	
Wolde, JA ter	Amsterdam	1845-----	scheepsbouwk.**	
Vos, F	Amsterdam	1845-----	scheepsbouwk.**	
Dijk, W van	Amsterdam	1845---	scheepsbouwk.**	
Duncker, JB	Amsterdam	1845-----	figuurschilder	
Lang, FA	Amsterdam	1845-1845	figuurschilder	
Nijhoff, CM	Arnhem	1845-1845	figuurschilder	
Dijkhoff, HEJ	Amsterdam	1845-1847	figuurschilder	
Kriek, AW	Amsterdam	1845-1847	figuurschilder	
Hofslag, AB	Amsterdam	1845-1847	figuurschilder	



<b>Naam</b>	<b>Geboren</b>	<b>Academiejaar</b>	<b>Bestemming</b>	<b>Beroep</b>
Hardes, A	Nieuwediep	1845-1847	scheepsbouwk.**	
Steinbacher, SF	Amsterdam	1845-1847	figuurschilder	
Werner, JHF	Neederhorke(D)	1845-1848	ivoorsnijder	id en winkelier
Icke, J	Amsterdam	1845-1848	architect	
Weenink, J	Amsterdam	1845>1848	figuurschilder	
Steinigeweg, KAA Renooi		1845-1849	architect	idem en hoteleigenaar
Beuningen v. Hels- Utrecht		1845-1849	architect	
dingen, IA van				
Gijselman, W	Amsterdam	1845-1849	landschapsch.	idem
Gempt, B te	Batenburg	1845-1849	figuurschilder	dieren
Warning, TA	Amsterdam	1845-1849	figuurschilder	
Boomer, WC	Rijswijk	1845-1849	figuurschilder	idem
Holting, A	Amsterdam	1845-1849	figuurschilder	
Pottinga, KF	Harlingen	1845-1849	scheepsbouwk.**	
Sevenhuysen, AJ	Amsterdam	1845-1850	architect	makelaar/tekenaar
Moolenijzer, WA	Amsterdam	1845-1850	figuurschilder	id en lithograaf
Martens, JGD	Amsterdam	1845-1850	beeldhouwer	
Immel, HW	Amsterdam	1845-1850	ivoorsnijder	
Baas, S	Amsterdam	1845-1850	figuurschilder	
Klönne, JHP	Amsterdam	1846----	figuurschilder	id en kleermaker
Cocheret, LE	Amsterdam	1846----	beeldhouwer	
Maas, JJ vd	Amsterdam	1846----	figuurschilder	id en tekenleraar
Veldhuyzen, G	Weesp	1846----	figuurschilder	
Tetar v Elven, P	Molenbeek (B)	1846----	stadsgezichtsck	
Deffner, JN	Amsterdam	1846----	figuurschilder	
Ebersbach, JD	Dordrecht	1846----	figuurschilder	id en etsen +
Daane, FC	Amsterdam	1846-1846	figuurschilder	
Ent, W vd	Alphen ad Rijn	1846-1848	figuurschilder	
Brante, GL	Amsterdam	1846-1849	?	
Hasz, W v	Amsterdam	1846-1849	beeldhouwer	
Philips, CF	Amsterdam	1846-1850	figuurschilder	idem
Meijer, S	Amsterdam	1846-1850	figuurschilder	
Schenkes, JJ	Amsterdam	1846-1852	decoratieschilder	
Leliman, JH	Amsterdam	1847----	architect	idem
Fluks, A	Amsterdam	1847-----	figuurschilder	
Berun, F	Amsterdam	1847-1850	landschapsch.	
Looman, CN	Amsterdam	1847----	figuurschilder	id en tot 1855 kantoorbediende
Veen, J vd	Leiden	1847----	graveur	id en lithograaf
Schenk, MC	Amsterdam	1847----	figuurschilder	idem
Burg, JL vd	Amsterdam	1847-----	boetseren	
Geijkema, J	Amsterdam	1847-----	figuurschilder	id en glazenier
Maekel, JHJ	Schattorf (D)	1847-1848	figuurschilder	
Beuling, BEW	Doetichem	1847-1849	architect	
Loots, JHB	Amsterdam	1847-1849	zeeschilder	wijnkoper en kapper
Hulk, JF	Amsterdam	1847-1849	zeeschilder	id en stads
Erven Dorens, EWB v	Amsterdam	1847-1850	beeldhouwer	
Dijck, J v	Waalwijk	1847-1850	figuurschilder	hist.en fig. +
Kuipers, W	Wolvega	1847-1850	figuurschilder	
Noorda, SJH vd	Dordrecht	1848-----	figuurschilder	
Erven Dorens, LJ v	Amsterdam	1848-----	figuurschilder	id en tekenleraar
Benjamins, JJ	Amsterdam	1848----	figuurschilder	
Ponton, CCL	Amsterdam	1848----	figuurschilder	

Naam	Geboren	Academie-jaren	Bestemming	Beroep
Veldhuijzen, JH	Amsterdam	1848----	bloem/fruitsch.	figuurschilder
Browne, J	Rotterdam	1848-1849	figuurschilder	id en suikerraffinadeur
Matthieu, GJ	Amsterdam	1848-1850	architect	
Fischer, GF	Amsterdam	1848-1850	figuurschilder	
Beijnon, JD	Batavia	1848-1855	figuurschilder	m.n. op Ned. Indië
Meinhardt, JD	Den Haag	1849----	figuurschilder	
Dessaur, FM	Amsterdam	1849----	kunstschilder	
Brouwer, A	Nijkerk	1849----	figuurschilder	hist. en fig. +
Sangster, HA	Nijkerk	1849----	figuurschilder	idem
Taurel, AS	Amsterdam	1849----	graveur	id en lithograaf
Brevé, G	Amsterdam	1849----	scheepsbouwkw. **	
Gendt, FW van	Alkmaar	1849----	onbepaald/arch.	architect
Gendt, AL van	Alkmaar	1849----	onbepaald/arch.	architect
Verschuur, GP	Amsterdam	1849----	landschapsch.	idem
Brouwenaar, J	Vlissingen	1849-1849	beeldhouwer	
Wandscheer, JFC	Amsterdam	1849-1850	beeldhouwer	
Markelbach, J	Antwerpen (B)	1849-1850	beeldhouwer	hist. en fig sch.
Martens, JH	Amsterdam	1849-1850	beeldhouwer	
Kesteren, CL v	Amsterdam	1849-1852	graveur	id en dir. Panorama Mij.
Oosterbaan, GA	Amsterdam	1850----	figuurschilder	loodgieter/ tekenleraar
Hotze, C	Amsterdam	1850----	figuurschilder	idem
Backer, JB	Amsterdam	1850----	architect	
Heusden, BJJ v	Amsterdam	1850----	figuurschilder	
Nunes da Costa, I	Amsterdam	1850----	figuurschilder	idem en portret
Schleyerjr. CL	Amsterdam	1850----	architect	
Fischer, G	Stuttgart (D)	1850----	?	hist en portret
Breda, CCA v	Amsterdam	1850----	architect	
Vriesjr. J de	Amsterdam	1850----	architect	
Molemans, H	Amsterdam	1850----	architect	
Balestra, JC	Amsterdam	1850----	beeldhouwer	
Hesse, D	Amsterdam	1850----	beeldhouwer	
Reichhard FT	Amsterdam	1850----	beeldhouwer	
Blijboom, JF	Amsterdam	1850----	beeldhouwer	
Brugman, JF	Amsterdam	1850----	figuurschilder	idem
Hellwig, G	Amsterdam	1851----	beeldhouwer	
Leeflang, J	Amsterdam	1851----	beeldhouwer	
Maarschalk, D	Den Haag	1851----	figuurschilder	
Dekker, HAC	Amsterdam	1851----	graveur	id en lithograaf
Bos, M	Hoorn	1851----	kunstschilder	idem
Thors, J	Amsterdam	1851----	kunstschilder	id; diamantzetter
Vreede, J de	Haarlem	1851----	graveur	idem
Majofski, TJ	Amsterdam	1851----	kunstschilder	figuurschilder
Kiwiet, JH	Groningen	1851----	kunstschilder	
Nollet, JF	Amsterdam	1851----	kunstschilder	
Verdonck, J	Antwerpen (B)	1851----	beeldhouwer	id en magazijn houder en fabrikant +
Stoete, JJ	Amsterdam	1851-1853	kunstschilder	
Huys, JN	Utrecht	1852----	lithograaf	idem
Nieuweling, CJ	Amsterdam	1852----	?	
Heyman, FA	Amsterdam	1852----	graveur	id en lithograaf
Steffelaar, J	Amsterdam	1852----	kunstschilder	figuurschilder
Asscher, SB	Amsterdam	1852----	stempelgraveur	

Naam	Geboren	Academiejaar	Bestemming	Beroep
Martens, GD	Amsterdam	1852---	beeldhouwer	
Zuidema Broos, JJ	Vorden	1852---	kunstschilder	figuurschilder
Moolenaar Reeder?, HA	Baarn	1853---	architect	
Kaakebeen, C	Haarlem	1853---	onbepaald	
Smithjr., A	Amsterdam	1853---	kunstschilder	
Kannegieter, JJ	Amsterdam	1854---	kunstschilder	
Kleine, LK	Amsterdam	1853---	kunstschilder	
Bruyn, J	Beets	1853---	architect	
Margris, JFJ	Harderwijk	1853-1855	architect	
Plaat, J	Amsterdam	1854---	kunstschilder	decoratieschilder
Hartman, H	Amsterdam	1854---	kunstschilder	
Allebé, A	Amsterdam	1854-1857	onbepaald	figuurschilder en dir Rijksakademie
Sluyter, H	Amsterdam	1854-1864	graveur	idem
Mar, D de la	Amsterdam	1855---	kunstschilder	landschappen
Burgers, HJ	Huisen (Gld)	1855---	kunstschilder	figuurschilder
Martens, WJ	Amsterdam	1855---	kunstschilder	figuurschilder
Doorn, A van	Utrecht	1855---	kunstschilder	id en glas- en decoratieschilder
Legel, JF	Amsterdam	1855---	onbepaald	
Uittewinkel, DH	Amsterdam	1855---	onbepaald	
Artz, DCA	Den Haag	1855---	onbepaald	figuur, landschap
Gijselman, H	Amsterdam	1855---	beeldhouwer	idem
Hoff, GPHF	Doorn	1855---	werktuigkundige	
Heusden, JW v	Amsterdam	1855---	onbepaald	
Vries, JHAE de	Amsterdam	1855---	kastenmaker	
Fages, JP	Amsterdam	1855---	kunstschilder	
Heeteren, A v	Amsterdam	1855---	kunstschilder	
Vries, A de	Amsterdam	1855---	?	kunstschild., kopiën
Kamphuyzen, DJHA	Buiksloot	1855---	kunstschilder	
Gijselman, B	Amsterdam	1855---	beeldhouwer	
Rivière, JG	Bordeaux(F)	1855---	liefhebber	*
Fröhlich- Hubert, WKF	Den Haag	1855---	lithograaf	
Storck, ABJ	Amsterdam	1855-1860	kunstschilder	
Boland, JA	Geesteren	1855-1864	onbepaald	graveur en ass. Rijksprentenkabinet
Gans, ED	Hilversum	1857---	landschapsch.	idem
Lowenstamm, H	Düsseldorf(D)	1857---	graveur	id en lithogr
Lowenstamm, L	Düsseldorf(D)	1857-1864	graveur	id: Stockholm /Londen
Steelink, AG	Amsterdam	1857-1864	graveur	idem
Gijselman, PM	Amsterdam	1857-1864	beeldhouwer	idem
Muntendam, J	Amsterdam	1858---	kunstschilder	
Citroen, L	Haarlem	1858---	liefhebber	*
Bouwman, JJ	Den Haag	1858---	?	
Elion, J	Amsterdam	1858---	graveur	idem
Daliphard, E	Rouen (F)	1858---	kunstschilder	
Roos, CS	Amsterdam	1859---	glasschilder	id en tekenleraar
Oyen, JGW	Amsterdam	1859---	onbepaald	
Wijnands, MP	Doornik (B)	1859---	kunstschilder	
Reijnders, A	Haarlem	1859---	kunstschilder	idem
Hubers, JD	Deventer	1859---	kunstschilder	
Karsen, GE	Haarlem	1859---	graveur	
Duinen, JH van	Groningen	1859-1861	kunstschilder	id en tekenleraar
Huidekoper, A	Midlun	1859---	kunstschilder	
Rinkes, AWJ	Amsterdam	1859---	architect	

Naam	Geboren	Academiejaar	Bestemming	Beroep
Offenberg, JW	Amsterdam	1859----	architect	fotograaf/tekenaar
Timmer, HP	Amsterdam	1859----	architect	
Dickhoff, AJ	Amsterdam	1859----	graveur	
Kellen, J vd	Utrecht	1860-1864	graveur	id en tekenleraar
Wiemers, HJ	Amsterdam	1860-1864	houtsnijder	id en beeldhouwer
Puls, FH	Diemerbrug	1860----	kunstschilder	idem
Kuyper, J	Monnikendam	1860----	graveur	id en tekenleraar
Postma, J	Amsterdam	1860----	lithograaf	
Hamer, W	Amsterdam	1860----	architect	architect
Paling, JJ	Amsterdam	1860----	schilder	
Künck, HHJ	Amsterdam	1860----	smid	
Hartendorf, JCF	Amsterdam	1860----	architect	
Reynders, AA	Haarlem	1861----	kunstschilderes	NB. enige vrouw
De Vries, SB	Amsterdam	1861----	graveur	
Meltzer, AK	Langenauw? (D)	1861----	onbepaald	
Luyrink, CF	Amsterdam	1861----	beeldhouwer	
Simons, TC	Amsterdam	1861----	beeldhouwer	id en tekenleraar
Snoek, A	Amsterdam	1861----	graveur	
Rennefeld, FH	Amsterdam	1862----	kunstdrijver	
Gehrke, C	Hannover(D)	1862----	kunstschilder	
Jansen, GJ	Amsterdam	1862----	behanger	
Jansen, HP	Amsterdam	1862----	behanger	
Arendzen, PJ	Amsterdam	1862-1864	kunstgraveur	idem
Burmeister, FW	Amsterdam	1862-1864	kunstgraveur	id en boekhandel
Helweg, KH	Amsterdam	1862-1864	graveur	id en lithograaf
Fritze, JB	Amsterdam	1863----	kunstschilder	
Hunck, HJ	Amsterdam	1863----	fotograaf	
Delporte, FMJ	Amsterdam	1863----	kunstschilder	figuurschilder
Hart, JJF	NieuwerAmstel	1863----	architect	timmerman/ass KA v BK
Fuchs, KA	Amsterdam	1863----	graveur	
Stok, AJ vd	Amsterdam	1863----	architect	idem
Meeuwissen, JAM	Amsterdam	1863----	kunstschilder	
Caranca, MD	Amsterdam	1863----	kunstschilder	
Verschuur, J	Amsterdam	1864----	timmerman	
Souza, AH de	Amsterdam	1864----	lithograaf	fig en paarden
Pelt, JC van	Arnhem	1864----	kunstschilder	
Krediet, J	Heereveen	1864----	lithograaf	
Koenot, NJ	Amsterdam	1864----	metselaar	
Zürcher, FW	NwerAmstel	1865----	kunstschilder	dieren
Stoel, F	Middelburg	1865----	kunstschilder	
Mendes da Costa, J	Amsterdam	1865----	?	
Hertzling, A	Offenbach(D?)	1865----	lithograaf	
Apol, AG	Amsterdam	1865----	beeldhouwer	
Hirschbein, HW	Amsterdam	1865----	beeldhouwer	
Aukes, JL	Amsterdam	1866----	beeldhouwer	
Paling, AR	Amsterdam	1866----	kunstschilder	
Poppelen, F v	Amsterdam	1866----	timmerman	
Jamin, CG	Den Haag	1866----	kunstschilder	
Haarlem, A v	Amsterdam	1866----	kunstschilder	
Stracké, F	Rotterdam	1866----	beeldhouwer	
Fasbender, PJ	Amsterdam	1866----	lithograaf	
Oppenoorth, WJ	Amsterdam	1866----	kunstschilder	landschap en kinderen
Fischer, AAI	Amsterdam	1866----	onbepaald	
Stöver, BE	Amsterdam	1867----	architect	

Naam	Geboren	Academiejaar	Bestemming	Beroep
Teixeira de Mattos, A	Amsterdam	1867----	ornamentist	
Zwankhuizen, KJH	Amsterdam	1867----	kunstschilder	
Rieke, JMA	Amsterdam	1867----	kunstschilder	stadsgezicht
Middelbeek, MC	Amsterdam	1867----	landschapsch.	id en tekenwinkel
Saks, M	Amsterdam	1867----	lithograaf	
Eickelberg, WH	Amsterdam	1867----	zeeschilder	id en landschap
Steffelaar, N	Amsterdam	1867----	kunstschilder	figuurschilder
Bri/enke, JH	Amsterdam	1867----	architect	
Warnink, HC	Amsterdam	1867----	architect	
Ris, BJ	Amsterdam	1868----	figuurschilder	id en tekenleraar
Buddenborg, JB	Hillegom	1868----	figuurschilder	idem
Prot, GH	Amsterdam	1868----	decoratieschilder	id en dir. A'damse schouwburg id en beeldhouwer
Stracké, LP	Rotterdam	1868----	graveur	
Ipsel, AJG	Amsterdam	1868----	beeldhouwer	
Steelink, W	Amsterdam	1868----	kunstschilder	id en graveur
Hoogt, G vd	Kampen	1869----	beeldhouwer	
Kever, H	Amsterdam	1869----	kunstschilder	interieurs
Taurel, AME	Amsterdam	1869----	graveur	
Mittertreiner, JJ	Zoeterwoude	1869----	kunstschilder	landschap
Eggelte, JH	?	1869----	tekenonderwijzer	
Levie, IM	?	1869----	graveur	

## Bijlage 5B. Alfabetische namenlijst van kwekelingen, circa 1839-1870

Deze lijst correspondeert met bijlage 5A. De kwekelingen gaven bij aankomst het jaar van hun geboorte op. Dat klopt niet altijd met de gegevens uit het geraadpleegde lexika. Bij twijfel zijn beide mogelijkheden genoteerd. Voor zover bekend zijn ook de sterfjaren, of laatst bekende levensjaren vermeld.

- |   |
|---|
| Adler, N (1825-<br>Allebé, A (1838-1927)<br>Anneveld, ME (1831-<br>Apol, AG (1844-<br>Arends, LH (1817-1873)<br>Arendzen, PJ (1846>1932)<br>Artz, DCA (1837-1900)<br>Asscher, SB (1837-<br>Aukes, JL (1849-<br>Baas, S (1826-<br>Backer, JB (1830-<br>Balestra, JC (1830-<br>Beek, H van (1816-<br>Beijnon, JD (1830-1870)<br>Bell, JC (1821-1907)<br>Benjamins, JJ (1830-<br>Bennefeld, JH (1832-<br>Bertelman, JJ (1821-1899)<br>Berun, F (1829-<br>Beuling, BEW (1826-<br>Beuningen v. Helsdingen, IA<br>van (1828-<br>Blijboom, JF (1832-<br>Blom, PH (1822-<br>Boer, JH de (1818-<br>Boland, JA (1838-1922)<br>Bontjes, A (1826-<br>Boom, H van der (1827> 1888)<br>Boomer, WC (1827-1896)<br>Bos, M (1831-1902)<br>Boseker, J (1828-<br>Bouwman, JJ (1842-<br>Brands, P (1823-<br>Brante, GL (1828-<br>Breda, CCA van (1830-<br>Brevé, G (1832-<br>Bri/enke, JH (1847-<br>Brouwnaar, J (1815-1849)<br>Brouwer, A (1827-1908)<br>Browne, J (1823-1901)<br>Brugman, JF (1830-1898)<br>Bruyn, J (1832-<br>Buddenborg, JB (1845-1924)<br>Burg, JL van den (1824-<br>Burgers, HJ (1834-1899)<br>Burmeister, FW (1845-1915)<br>Carabain, JF (1834>1892)<br>Caranca, MD (1848-<br>Ceurel, JC (1824-<br>Chantal, JAL (1822-1899)<br>Citroen, L (1843-<br>Cocheret, LE (1829-<br>CoronelMz., S (1827-<br>Cunaeus, C (1828-1895)<br>Daane, FC (1830-<br>Daliphard, E (1833-<br>Damschreuder, JJM (1825-1905)<br>Definer, JN (1825-<br>Dekker, HAC (1836-1905)<br>Delporte, FMJ (1848-1886)<br>Dessaur, FM (1837-<br>Deth, LT van (1814-1875)<br>Dickhoff, AJ (1844-<br>Dijck, J van (1817-1896)<br>Dijk, W van (1822-1859)<br>Dijkhoff, HEJ (1831-<br>DonkersRz., FJR (1821-1877)<br>Doorn, A van (1832-<br>DoyerJz., A (1825-<br>Duinen, JH van (1840-1885)<br>Duncker, JB (1824-<br>Ebersbach, JD (1822-1900)<br>Egenberger, JH (1822-1897)<br>Eggelte, JH (1849-<br>Eggers, G (1826-1900)<br>Eickelberg, WH (1845-1920)<br>Elion, J (1840/2-1893)<br>Ent, W van den (1821-<br>Erven Dorens, EWB van (1830-<br>ErvenDorens, L J van<br>1832>1897)<br>Fages, JP (1835-<br>Fasbender, PJ (1844-<br>Fischer, G (1829-1905)<br>Fischer, AAI (1844-<br>Fischer, GF (1834-<br>Fluks, A (1829-<br>Fritze, JB (1845-<br>Fröhlich-Hubert, WKF (1838-<br>Fuchs, KA (1847-<br>Gans, ED (1832-1874)<br>Gehrke, C (1839-<br>Geijkema, J (1818-<br>Gempt, B te (1826-1879)<br>Gendt, AL van (1835-<br>Gendt, FW van (1831-1900)<br>Gerstenhauer Zimmerman, JW<br>(1816-1868)<br>Gijselman, B (1841-<br>Gijselman, H (1837-1859)<br>Gijselman, W (1827-?)<br>Gijselman, PM (1839> 1863)<br>Gijssels, HW (1830-<br>Goor, WC van (1822-<br>Graaff, FC de (1819-1897)<br>Groeneveld, A (1829-<br>Groenevelt, N (1825-<br>Groot, JS de (1828-1899)<br>Haarlem, A van (1851-<br>Hamer, W (1843-<br>Hana, H (1814-1877)<br>Harden, A (1830-<br>Harger, J (1823-1845)<br>Hart, JFF (1840-<br>Hartendorf, JCF (1844-<br>Hartman, H (1826-<br>Hasz, W van (1829-<br>Heerebaart, JB (1827-<br>Heerebaart, G (1829-1915)<br>Heeteren, A van (1840-<br>Heidman, D (1828-<br>Heijen, H (1832-<br>Hekker, JI (1824-<br>Hellwig, G (1831-<br>Helweg, KH (1844/6-1903)<br>Henneman, J (1827-<br>Hertzing, A (1845-<br>Hesse, D (1820-<br>Heusden, BJJ van (1831-<br>Heusden, JW van (1834-<br>Heyman, FA (1832-1898)<br>Heymans, MA (1822-<br>Hirschbein, HW (1850-<br>Hoff, GPHF (1834-<br>Hofslag, AB (1828-<br>Hollander, H (1823-1884)<br>Holting, A (1826-<br>Hoogt, G van der (1850-<br>Horst, JS (1822-<br>Hotze, C (1835-1860)<br>Hubers, JD (1833-<br>Huidekoper, A (1840-<br>Hulk, JF (1829-1911)<br>Hunck, HJ (1844-<br>Huys, JN (1829-<br>Icke, J (1832-<br>Immel, HW (1822-<br>Ipsel, AJG (1852-<br>Israëls, J (1824-1911)<br>Jamin, CG (1850-<br>Jansen, HP (1850-<br>Jansen, GJ (1848-<br>Kaakebeen, C (1830- |
|---|

Kamphuyzen, DJHA (1838-  
 Kannegieter, JJ (1837-  
 Karsen, GE (1843-  
 Kellen, J van der (1843-1895)  
 Kellen III, D van der (1827-95)  
 Kesteren, CL van (1832-1897)  
 Kever, H (1854-1922)  
 Kilsdonk, JPA (1827-  
 Kiwiet, JH (1830-  
 Kleine, LK (1833-  
 Klönne, JHP (1829-1900)  
 Koenot, NJ (1842-  
 Kok, JC (1826-1890)  
 Koningsveld, J (1824-1866)  
 Koopman, LJA (1827-1877)  
 Krediet, J (1845-  
 Kress, AH (1825-  
 Kriek, AW (1826-  
 Krook, JC (1830-  
 Krook, D (1826-  
 Kuipers, W (1819-  
 Künck, HHJ (1837-  
 Kuyper, J (1845-1912)  
 Lang, FA (1831-  
 Lankelman, JV (1825-  
 Leeftang, J (1832-  
 Leeuwen, J van (1828-  
 Legel, JF (1833-  
 Legrand, PJ (1826-  
 Leliman, JH (1828-1910)  
 Levie, IM (1856-  
 Liernur, PA (1826/7-1857)  
 Lingeman, L (1829-1894)  
 Loo, BTh van (1816-1892)  
 Looman, CN (1829-1919)  
 Loots, JHB (1832-1910)  
 Lowenstamm, H (1840> 1860)  
 Lowenstamm, L (1842-1898)  
 Luyrink, CF (1843-  
 Maarschalk, D (1834-  
 Maas, JJ van der (1831/2-1915)  
 Maekel, JHJ (1826-  
 Majofski, TJ (1820/1-1870)

Mar, D de la (1832-1898)  
 Marcussen, C (1822-1878)  
 Margris, JFJ (1834-  
 Markelbach, J (1825-1906?)  
 Martens JH (1828-  
 Martens, GD (1836-  
 Martens, WJ (1838/9-1895)  
 Martens, JGD (1833-  
 Maschhaupt, JH (1826-1903)  
 Masurel, JE (1826-1915)  
 Matthieu, GJ (1826-  
 Meckmann, JN (1830-  
 Meeuwissen, JAM (1847-

Meijer, S (1829-  
 Meinhardt, JD (1830-  
 Meltzer, AK (1843-  
 Mendes da Costa, J (1845-  
 1912)  
 Menger, JPh (1819-  
 Mertz, JC (1819-1891)  
 Middelbeek, MC (1846-1906)  
 Midderigh, JGJ (1823-1890)  
 Mittertreiner, JJ (1851-1890)  
 Molemans, H (1830-  
 Molenaar, F (1821-1886)  
 Moolenaar Reeder?, HA (1833-  
 Moolenijzer, WA (1829-1856)  
 Mulder, C (1825-  
 Muntendam, J (1838-  
 Nieuweling, CJ (1830-  
 Nijhoff, CM (1827-  
 Nollet, JF (1831-  
 Noorda, SJH van der (1825-  
 Noort, GN op ten (1821/2-  
 1870)  
 Notten, UH van (1830-  
 Nunes da Costa, I (1834/5>  
 1858)  
 Oberg, HTh (1822> 1869)  
 Offenbergh, JW (1839-1919)  
 Ollerman, PCJ (1824-  
 Onderberg, PJ (1822-  
 Oosterbaan, GA (1832-1893)  
 Oppenoorth, WJ (1844/7-1905)  
 Orgelist, A (1821>1869)  
 Oyen, JGW (1840-  
 Paling, AR (1850-  
 Paling, JJ (1844-1892)  
 Passens, C (1827-  
 Pelt, JC van (1844-  
 Peuschgens, HTJ (1830-  
 Philips, CF (1833/4> 1865)  
 Phlippeau, CF (1825-1897)  
 Pijl, J van der (1822-1852)  
 Plaat, JF (1826/7-1890)  
 Plaat, J (1837/9-1884)  
 Ponton, CCL (1834-  
 Poolman, H (1828-  
 Poppelen, F van (1848-  
 Portielje, JF (1829-1980)  
 Postma, J (1844-  
 Postma, G (1819/21-1894)  
 Pottinga, KF (1822-  
 Prot, GH (1850-1913)  
 Puls, FH (1842-1864)  
 Reckleben, JFC (1819-1879)  
 Reichhard FT (1831-  
 Reijnders, A (1837/8-1900?)  
 Rennefeld, FH (1845-  
 Reynders, AA (V) (1831-?)

Richard, L (1821-1874)  
 Riegen, N (1827-1889)  
 Rieke, JMA (1851-1899)  
 Rinkes, AWJ (1844-  
 Ris, BJ (1846-1871)  
 Rivière, JG (1837-  
 Roos, CS (1845-1882)  
 Rust, JA (1828-1915)  
 Saks, M (1849-  
 Sangster, HA (1825-1901)  
 Scheerboom, A (1832> 1880)  
 Schellenberg, GC (1813/6-  
 1888)  
 Schenk, MC (1833-1911)  
 Schenkes, JJ (1829-  
 Schleyerjr. CL (1829-  
 Schmoll, CL (1825-  
 Scholten, HJ (1824-1907)  
 Serquet, J (1831-  
 Sevenhuysen, AJ (1827> 1867)  
 Simons, TC (1842-1909)  
 Shuyter, H (1839/40-1931)  
 Smit, J (1828-  
 Smithjr., A (1837-  
 Snoek, A (1840-  
 Souza, AH de (1846/8-1912)  
 Steelink, W (1856-1928)  
 Steelink, W (1826-1913)  
 Steelink, AG (1844-1920)  
 Steffelaar, J (1828/9-1918)  
 Steffelaar, N (1852-1918)  
 Steinbacher, SF (1828-  
 Steinigeweg, KAA (1825-  
 Stoel, F (1837-  
 Stoete, JJ (1835-  
 Stok, AJ van der (1847-  
 Storck, ABJ (1838-  
 Stöver, JH (1825-1911)  
 Stöver, BE (1848-  
 Straaten, LJ van (1823-  
 Stracké, F (1849-  
 Stracké, LP (1851-1923)  
 Stroband, BF (1819/21-1867)  
 Taurel, AS (1833-1866)  
 Taurel, AME (1854-  
 Taurel, A (1828-1879)  
 Taurel, CE (1824-1892)  
 Teixeira de Mattos, A (1851-  
 Tetar van Elven, P (1828-08)  
 Tetar van Elven, HMPT (1827-  
 Teupken, DA (1828-1859) [ook  
 wel Töpke]  
 Thors, J (1835>1862)  
 Timmer, HP (1835-  
 Uittewinkel, DH (1837-  
 Vaarberg, JC (1825-1871)  
 Veen, J van der (1831-1861)

Veldhuyzen, JH (1831-1910)  
Veldhuyzen, G (1830-  
Veltman, HAJ (1827-  
Verdonck, J (1823-1878)  
Verschuur, J (1847-  
Verschuur, GP (1830-1891)  
Vos, F (1826-  
Vreede, J de (1832>1851)  
Vries, A de (1842-1872)  
Vries, JHAE de (1834-  
Vriesjr. J de (1827-  
Vries, SB de (1847-  
Wandscheer, JFC (1826-  
Wandscheer, JH (1820-  
Warning, TA (1828-  
Warnink, HC (1848-  
Weenink, J (1832-  
Wehmeijer, WF (1819-1854)  
Welker, AA (1826-  
Werner, JHF (1820-1889)  
Wiemers, HJ (1838/9-1926)  
Wijnands, MP (1830-  
Wijnveld, B (1820-1902)  
Winkel, JPh te (1827/8-?)  
Winter, FC (1829-  
Witsel, A (1823-  
Wolde, JA ter (1829-  
Zeedijk, LG (1826-  
Zeitz, JCG (1827/8-1914)  
Zimmerman, HJ (1825-1886)  
Zuidema Broos, JJ (1833>  
1877)  
Zürcher, AF (1825-1876)  
Zürcher, FW (1835-1894)  
Zwankhuizen, KJH (1853-



## Geraadpleegde archieven

- Archief KAvBK            Archief van de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, Gemeentearchief Amsterdam
- Archief KNI             Archief van het Koninklijk Nederlands Instituut, Rijksarchief Haarlem
- Archief MIBIZA         Archief van het Ministerie van Binnenlandse Zaken 1806-1870, Algemeen Rijks-archief Den Haag
- Archief Nieuw Stedelijk Bestuur  
Archief van het Nieuw Stedelijk Bestuur van de Stad Amsterdam 1795-1813, Gemeentearchief Amsterdam
- Archief Departement Zuiderzee  
Archief van het Departement der Zuiderzee 1806-1813, Gemeentearchief Amsterdam
- Archief STA             Archief van de Stadtekenakademie te Amsterdam, Gemeentearchief Amsterdam
- Archief RAvBK         Archief van de Rijks Akademie van Beeldende kunsten te Amsterdam, Rijksarchief Haarlem
- RAvBK                  Bibliotheek en archief van de Rijks Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, Amsterdam
- KB, hss.                Koninklijke Bibliotheek, afdeling handschriften, Den Haag
- RKD                     Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag
- Archief RM             Archief van het Rijksmuseum en Rijksprentenkabinet, Amsterdam
- UB A'dam, hss.         Universiteitsbibliotheek van de Universiteit van Amsterdam, afdeling kostbare werken en handschriften, Amsterdam
- Archief Thijm         Archief van J. Alberdingk Thijm, Katholiek Documentatiecentrum Nijmegen
- Archief 1855           Archief van de 'Raad van Bestuur van de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten in qualiteit van subcommissie voor de werken van Nederlandse kunstenaars op de Parijse Wereldtentoonstelling in 1855 en 1867', Gemeentearchief Amsterdam
- Familie-archief Kruseman  
Archief van de familie Kruseman, Gemeentearchief Amsterdam
- Archief Trippenhuus    Archief van het Koninklijk Nederlands Instituut, Koninklijke Akademie van wetenschappen, Trippenhuus Amsterdam
- Archief Provinciaal Bestuur Noord-Holland  
Archief van de Staatsraad Gouverneur van Noord-Holland, Rijksarchief Noord-Holland, Haarlem.

## Literatuur

### A

- Aa A.J. van der, *Biografisch woordenboek der Nederlanden*, Haarlem z.j. [1878].
- Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, themanummer *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 5-6 (1986-87), Den Haag 1989.
- Aerts R., 'Bevoegde autoriteiten. Burgerlijke intellectuelen in de negentiende eeuw. Een groepsportret', *De Negentiende Eeuw* 22 (1998), 72-95.
- Alaux J.P., *Académie de France à Rome. Ses directeurs et ses pensionnaires*, Parijs 1933.
- Algemeines Lexikon der Bildenden Künstler* (Thieme-Becker), Leipzig 1942.
- 'Amsterdamsche Tentoonstelling', *Kunstchronijk* 1 (1840), 25-32.
- Anderson B., *Imagined Communities*, Londen/New York 1983.
- Andrews K., *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford 1964.
- Appel H., 'Düsseldorfer Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert', *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf*, Düsseldorf 1973, 85-96.
- Asselbergs V., *Kind, Kunst en opvoeding. De Nederlandse beweging voor beeldende expressie 1876-1968*, Amersfoort 1989 (diss. UvA).

### B

- B., 'Brief wegens de tentoonstelling van kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters te Amsterdam 1818', *Algemeene Konst- en Letterbode* 1818 II, 344-351.
- Bakker B. e.a., *De verzameling Van Eeghen. Amsterdamse tekeningen 1600-1950*, Zwolle 1988.
- Bakker B., 'Schilderachtig' in de zeventiende eeuw', C. van Eck e.a. red., *Het Schilderachtige. Studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur 1650-1900*, Amsterdam 1994, 11-24.
- Bank J., *Het roemrijke vaderland. Cultureel nationalisme in Nederland in de negentiende eeuw*, Den Haag 1990 (oratie RUL 1989).
- Bank J., 'De natie, de staat en de Rijks-Akademie', ongepubliceerde lezing bij het 125-jarig bestaan van de Rijksakademie, 5 december 1995.
- Bank J., J.J. Huizinga e.a. red. *Delta: Nederlands verleden in vogelvlucht. 3. De Nieuwste tijd: 1813 tot heden*, Groningen 1993.
- Barrell J., *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt. 'The body of the public'*, New Haven en Londen 1986.

- Baudelaire Ch., 'Exposition Universelle - 1855- Beaux Arts', *Oeuvres Complètes, II Curiosités esthétiques*, Parijs 1889, 211-215.
- Bénézit E., *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Parijs 1924.
- Berg W. van den, *De ontwikkeling van de term 'romantisch' en zijn varianten in Nederland tot 1840*, Assen 1973 (diss. RUU).
- Berg W. van den, 'Het literaire genootschapsleven in de eerste helft van de negentiende eeuw', *De Negentiende Eeuw* 7 (1983), 2, 146-178.
- Berg W. van den, 'Nationalisme, een rem op de romantiek', *Spektator* 18 (1988-89), 347-350.
- Bergvelt E., 'J.A. Knip (1777-1847). De werkwijze van een 19de-eeuwse landschapschilder in relatie tot de kunsttheorie in Holland en Frankrijk omstreeks 1800', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 27 (1976), 11-71.
- Bergvelt E., 'De élèves pensionnaires van Lodewijk Napoleon', *Reizen naar Rome. Italië als leerschool voor Nederlandse kunstenaars omstreeks 1800*, Rome/Haarlem (Nederlands Instituut/Teylers Museum) 1984, 45-83. (Bergvelt 1984a)
- Bergvelt E., 'Rijksaankopen van eigentijdse kunst, 1800-1850', *De Negentiende Eeuw* 8 (1984), 167-180 (Bergvelt 1984b).
- Bergvelt E., 'Nationale, levende en 19de-eeuwse meesters, Rijksmusea en eigentijdse kunst (1800-1848)', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984) (Rijksmuseumnummer), 77-143 (Bergvelt 1984c).
- Bergvelt E., 'Koning Willem I als verzamelaar, opdrachtgever en weldoener van de Noordnederlandse Musea', C.A. Tamse en E. Witte, *Staats- en natievorming. Willem I's Koninkrijk (1815-1830)*, Baarn/Brussel 1992, 261-285.
- Bergvelt E. en G. Reichwein, 'Levende Meesters. De samenstelling van de collectie Fodor', in *Levende Meesters*, 1995, 51-71.
- Bergvelt E., 'Carel Joseph Fodor en zijn museum. Een Amsterdams museum voor moderne kunst', in *Levende Meesters* 1995, 34-50.
- Bergvelt E., 'De koning en de kunst. De rol van de Vierde Klasse in het regeringsbeleid op het gebied van de beeldende kunsten, deel 2. Het Pantheon der Vierde Klasse (1816-1851)', in W.P. Gerritsen red., *Het Koninklijk Instituut (1808-1851) en de bevordering van wetenschap en kunst*, Amsterdam 1997, 135-148.
- Bergvelt E., *Pantheon der Gouden Eeuw. Van Nationale Konst-Gallerij tot Rijksmuseum van Schilderijen (1798-1896)*, Zwolle 1998. (diss UvA 1997)
- Ten Beste 1818: zie J. de Vries

- Bilders G., *Vrolijk versterven. Een keuze uit zijn dagboek en brieven door Wim Zaal*, Amsterdam 1974, 37. [zie ook J. Kneppelhout]
- Blaas P., 'De Gouden Eeuw: overleefd en herleefd. Kanttekeningen bij het beeldvormingsproces in de 19de eeuw', *De Negentiende Eeuw* 9 (1985), 109-130.
- Blaas P., 'De onzekere burgerij', *De Negentiende Eeuw* 22 (1998), 4-24.
- Blok D.P. e.a. red., *Algemene Geschiedenis Der Nederlanden*, Haarlem 1981, deel 10.
- Bodt S. de, 'Pulchri Studio. Het imago van een kunstenaarsvereniging in de negentiende eeuw', *De Negentiende Eeuw* 14 (1990), 25-42.
- Bodt S. de, *Halverwege Parijs. Willem Roelofs en de Nederlandse schilderskolonie in Brussel 1840-1890*, Gent 1995 (diss. UvA 1995).
- Boime A., *The Academy and French painting in the Nineteenth Century*, Londen 1971.
- Boime, A., 'Curriculum Vitae: The Course of Life in the Nineteenth Century', in *Strictly Academic* 1974, 5-15.
- Boime A., 'The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France', *The Art Quarterly* 1 (new series), 1, 1977 1-39.
- Boogman J.C. e.a., *Geschiedenis van het moderne Nederland: politieke, economische en sociale ontwikkelingen*, Houten 1988.
- Boomgaard J., *De verloren zoon. Rembrandt en de Nederlandse kunstgeschiedschrijving*, Amsterdam 1995 (diss. UvA).
- Bosma H., 'Gestoffeerde natuur. Behangselchilderingen 1765-1800', *Edele eenvoud 1765-1800*, Haarlem (Frans Hals Museum) 1989, 107-111, 263 (noten).
- Bouvy L. en L. Groen, *Allegorie op de dood van Willem V. Jan Willem Pieneman (1779-1853). Onderzoeksverslag materiaal en techniek*, ongepubliceerde werkgroepsrapport Universiteit van Amsterdam 1995.
- F. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen 1883.
- Brugmans H., *Geschiedenis van Amsterdam. Deel 5 Stilstaand getij 1795-1848*, Utrecht/Antwerpen 1973.
- Bruyn Kops C. de, 'H. Voogd. Nederlands Landschapschilder te Rome (1768-1839)', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 21 (1970), 319-369.
- Brummel L., 'De zorg voor kunsten en wetenschappen onder Lodewijk Napoleon', *Publicaties van het Genootschap voor Napoleontische Studiën* 1951, 1, 11-26.
- Buck A., 'Die humanistischen Akademien in Italien', in F. Hartmann en R. Vierhaus red., *Der Akademiengedanke im 17. und 18. Jahrhundert*, Bremen/Wolfenbüttel 1977 ((Wolfenbütteler Forschungen, Band 3).
- Burke, P. *History and Social Theory*, Oxford 1992.

## C

Cailler P. red., *Courbet raconté par lui-même et par ses amis. Tome II; Ses écrits, ses contemporains, sa posterité*, Geneve 1950.

Callen A., 'The Body and Difference: Anatomy training at the Ecole des Beaux Arts in Paris in the later Nineteenth Century', *National Art Academies in Europe 1860-1906: Educating, Training, Exhibiting*, themanummer *Art History* 20 (1997), 1, 23-60.

Carasso D., 'De schilderkunst en de natie. Beschouwingen over de beeldvorming ten aanzien van de zeventiende-eeuwse Noordnederlandse schilderkunst, circa 1675-1875', *Tijdschrift voor theoretische geschiedenis* 11 (1984), 381-407.

Collot d'Escury H. *Hollands Roem in Kunsten en Wetenschappen*, 8 delen, Den Haag/Amsterdam 1824-1844.

Cramer Antz. H.W., *Kunstreis door Frankrijk, Zwitserland, Italië en Engeland*, uitgegeven door A. Cramer, 4 delen, Amsterdam, 1835-38.

## D

Daalen P. van, *Nederlandse beeldhouwers in de negentiende eeuw*, Den Haag 1956 (diss. RUU).

Dekkers D., 'De bedevaart der jonge kunstenaars. Achtergronden van de kunstreis der Noordnederlandse schilders naar Rome omstreeks 1800', *Reizen naar Rome. Italië als leerschool voor Nederlandse kunstenaars omstreeks 1800*, Rome/ Haarlem (Teylers Museum) 1984, 25-43.

Dekkers D., 'Twee Nederlandse architecten op reis. De Grootte Prijs voor de Bouwkunst 1827-1845', *Archis* 3 (1986), 36-40.

Dekkers D., 'Op reis gezonden. De Grootte Prijs aan de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam (1823-1849)', *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 1987, 179-286. (Dekkers 1987a)

Dekkers D., 'Jozef Israëls en de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam. Van kwekeling tot gevestigd schilder', *Oud Holland* 101 (1987), 65-83. (Dekkers 1987b)

Dekkers D., *Jozef Israëls, een succesvol schilder van het vissersgenre*, Den Haag 1994 (diss. UvA).

Delécluze E., *Les Beaux Arts dans les Deux Mondes*, Parijs 1856.

Deperthes J.B., *Théorie du Paysage ou considérations généraux sur les beautés de la nature que l'art peut imiter et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation*, Parijs 1818.

Derkinderen A., *Over de geschiedenis van de Academie der beeldende kunsten te Amsterdam en haar betekenis voor onze tijd*, Amsterdam 1908.

Diederiks H., *Een stad in verval. Amsterdam omstreeks 1800*, Amsterdam 1982.

Dilly H., *Kunstgeschichte als Institution*, Frankfurt am Main 1979.

Doesschate-Chu P. ten, *French realism and the Dutch masters: the influence of Dutch seventeenth-century painting on the development of French painting between 1830 and 1870*, Utrecht 1974.

Doesschate-Chu P. ten, 'De band van een gemeenschappelijk erfgoed. De wisselwerking tussen de Hollandse en de Franse landschapschilderkunst in de negentiende eeuw', *Langs Velden en Wegen. De verbeelding van het landschap in de 18de en 19de eeuw*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1997, 71-84.

Dolen H.L. van en E.M. Moormann red., *Johann Joachim Winckelmann. Een portret in brieven*, Baarn 1993.

Dunk T.H. von der, 'Architectuur en regio in Nederland tussen 1750 en 1850 in het tijdperk van de nationale eenwording', *De Negentiende Eeuw* 22 (1998), 161-179.

## E

Eeckhout P., 'De installatie van de Universiteit van Gent door Matthieu van Bree', *Bulletin van het Rijksmuseum XIV* (1968), 112-121.

'Een woord ter herinnering aan J.W. Pieneman', *Kunstkronijk* 14 (1853), 94-95.

Eijnden R. van en A. van der Willigen, *De Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst sedert de helft der XVIIe eeuw*, 4 delen, Haarlem 1816-1840.

Eitner L. red., *Neoclassicism and Romanticism, 1750-1850* Englewood Cliffs, New Jersey 1970.

(Sources and Documents. Vol II: Restoration/Twilight of Humanism)

Elen A.J., "'Met eenige verandering naar 't leeven". Compositionele herhaling met variaties in het tekenkunstig oeuvre van Jan Hulswit (1766-1822)', *Leids Kunsthistorisch Jaarboek: Achttiende-eeuwse kunst in de Nederlanden*, Delft 1987, 241-267.

Elink Sterk A. red., *Aanteekeningen van C. Kruseman betreffende deszelfs kunstreis en verblijf in Italië*, Rotterdam/Antwerpen 1947 (1826).

Emmens, J., *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht 1964 (diss.RUU)

"'Exposition Universelle des Beaux Arts" at Paris', *The Art Journal* 1855.

## F

Fiorillo J.D., *Geschichte der Zeichnende Künste in Deutschland und der Vereinigten Niederlanden*, 4 delen, Hannover 1815-1820.

Flines H. de, *Inwijding van de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam*, Amsterdam 1822.

- FrankenDzn. D., *Gedachten over eene Akademie van Beeldende Kunsten*, Amsterdam 1868.
- Frayling C., *The Royal College of Art. One Hundred and Fifty Years of Art and Design*, Londen 1987.

## G

- Galassi P., *Corot in Italy. Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition*, New Haven/Londen 1991.
- Gautier Th., *Les Beaux Arts en Europe*, Parijs 1855.
- Gay P., *Pleasure Wars*, New York/Londen 1998 (The Bourgeois Experience. Victoria to Freud, V).
- Gellner E., *Nations and Nationalism*, Oxford/Cambridge 1983 (New Perspectives on the Past).
- Gerrits L., *Levensbeschrijving van M. I. van Brée*, Antwerpen 1852.
- Gilmore Holt E. ed., *The Art of All Nations 1850-1873. The Emerging Role of Artists and Critics*, Princeton 1981.
- Gilmore Holt E. ed., *From the Classicists to the Impressionists: Art and Architecture in the Nineteenth Century*, New York 1966 (A Documentary History of Art, III).
- Gosschalk J., 'De opheffing der Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam I en II', *Nederlandse Spectator* 44 (1868), 347-348, 354-356.
- Goldstein C., 'Towards a Definition of Academic Art', *The Art Bulletin* 57 (1975), 3, 102-109.
- Goldstein C., *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge 1996.
- Goudswaard N.B., *Vijfenzestig jaren nijverheidsonderwijs*, Assen 1981 (diss. KUN 1981).
- Grijzenhout F., 'Tussen rede en gevoeligheid. De Nederlandse schilderkunst in het oordeel van het buitenland, 1660-1800', in Grijzenhout F. en H. van Veen red., *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Nijmegen 1992, 27-54.
- Grijzenhout F. en H. van Veen red., *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Nijmegen 1992.
- Grunchec Ph., *Le Grand Prix de Peinture. Les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, Parijs (Ecole des Beaux Arts) 1983.

## H

- Haar B. ter, 'Levensberigt van Mr. Jeronimo de Vries', *Handelingen der jaarlijkse algemeene vergadering van de Maatschappij van Nederlandse Letterkunde te Leiden*, 1853, 182-218.
- Hall H. van, *Repertorium van de Geschiedenis der Nederlandsche Schilder- en Graveerkunst sedert het begin der 12de eeuw tot het eind van 1932*, Den Haag 1936.

- Hamber A.J., *'A Higher Branch of the Art'. Photographing the Fine Arts in England 1839-1880*, Amsterdam 1996.
- Handelingen A'dam zie 'Overzicht der Handelingen van de Gemeenteraad van Amsterdam'.
- Hart J., 'Kunst, regeringszaak? De ontwikkeling van het regeringsbeleid ten aanzien van de eigentijdse beeldende kunst in Nederland 1848-1918', *Kunst en beleid in Nederland 3*, Amsterdam (Boekmanstichting) 1988, 67-146.
- Haskell F., *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, London 1976.
- Haskell F. en N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture*, New Haven en Londen 1981.
- Heel J. van, 'Johan Meerman op reis', in *Herinneringen aan Italië. Kunst en toerisme in de 18de eeuw*, Den Bosch (Noord-Brabants Museum) 1984, 55-62.
- Heij J.J. red., *Een vereniging van ernstige kunstenaars. 150 jaar Maatschappij Arti et Amicitiae*, Amsterdam 1989.
- Hemingway A., *Landscape imagery and urban culture in early nineteenth-century Britain*, Cambridge 1992.
- Hobsbawm E.J. en T. Ranger ed., *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983.
- Hobsbawm E.J., *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, Cambridge 1990.
- Holthe tot Echten G.S. van, 'Lodewijk Napoleon en het onderwijs in de bouwkunst', *KNOB-Bulletin 79* (1980), 1-25.
- Holthe tot Echten G.S. van, 'L'Envoi des jeunes artistes néerlandais de Louis Napoléon Bonaparte, Roi de Hollande', *Gazette des Beaux Arts* 97 (1984), 57-70.
- H. Honour, *Neo-classicism*, Harmondsworth 1968 (Style and civilization).
- Hoogenboom A., 'De Rijksoverheid en de moderne beeldende kunst in Nederland 1795-1848', *Kunst en Beleid in Nederland*, Amsterdam (Boekmanstichting) 1985, 43-79.
- Hoogenboom A., 'Kunstliefde, eer en gewin. Ideaal en werkelijkheid', in *Op zoek naar de Gouden Eeuw. Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, Haarlem (Frans Hals Museum) 1986, 50-61.
- Hoogenboom A., 'De status van de beeldende kunstenaar en de oprichting van de Maatschappij 'Arti et Amicitiae'', *De Negentiende Eeuw* 14 (1990), 7-24.
- Hoogenboom A., *'De stand des kunstenaars'. De positie van kunstschilders in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Utrecht 1991(diss. RUU).
- Hoogenboom A., 'Art for the market: contemporary painting in the Netherlands in the first half of the nineteenth century', *Simiolus* 22 (1993/4), 3, 129-147.



Hoogenboom A., 'Het landschap en de markt. De markt voor eigentijdse nationale landschapschilderkunst in Nederland, 1800-1900', in *Langs velden en wegen. De verbeelding van het landschap in de 18de en 19de eeuw*, Amsterdam (Rijksmuseum 1997), 85-94.

Hoogewerff G.J., 'Nederlandse kunstenaars te Rome in de XIXde eeuw', *Mededeelingen van het Ned. Historisch Instituut te Rome* 3 (2de reeks), 1933, 147-197.

Huizinga J., 'Van Instituut tot Academie', *Verzamelde werken. Deel VIII: Universiteit, Wetenschap en Kunst*, Haarlem 1951, 426-449.

## I

*Iets over de beeldende kunsten in de Nederlanden*, Amsterdam 1854.

*Iets over de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam*, Amsterdam 1855.

"'Iets over de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam", te Amsterdam by J.D. Sybrandi, 1855', *Vaderlandse Letteroefeningen* 1855, dl 1, 640-641.

Iknayan M., *The Concave Mirror. From Imitation to Expression in French esthetic theory 1800-1830*, Saratoga 1983.

Immerzeel J., *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters*, 3 delen, Amsterdam 1974 (1842-43).

## J

Jacob M.C en W.W. Mijnhardt ed., *The Dutch republic in the Eighteenth Century. Decline, Enlightenment and Revolution*, Ithaca/Londen 1992.

Jansen G., 'De vergankelijke glorie van Matthijs van Bree (1773-1839)', *Oud Holland* 95 (1981), 228-257.

Johannes, G. *De barometer van de smaak: tijdschriften in Nederland 1770-1830*, Den Haag 1995.

Jongbloed K., *De afdeling bouwkunde Vierde Klasse van het Koninklijk Instituut van Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten te Amsterdam (1808-1851)*, Amsterdam 1987 (ongepubliceerde doctoraalscriptie UvA).

Jongh E. de, 'Real Dutch art and not-so-real Dutch art: some nationalistic views of seventeenth-century Netherlandish painting', *Simiolus* 20 (1990-91), 2/3, 197-205.

Jonker M., 'Cornelis Apostool (1762-1844), cultureel ambtenaar', *Bulletin van het Rijksmuseum* 25 (1977), 97-114.

## K

- K., 'iets betrekkelijk den Grooten Wedstrijd in het historieschilderen aan de Akademie van Beeldende Kunsten alhier', *Algemeen Handelsblad*, 18-10-1847.
- Kaiser J.W., *Is eene Akademie van Beeldende Kunsten noodig?*, Zwolle 1868.
- Kempers B., *Kunst, macht en mecenaat. Het beroep van schilder in sociale verhoudingen 1250-1600*, Amsterdam 1987.
- Kneppelhout J. red., *Brieven en dagboeken van A.G. Bilders, geboren 9 december 1838, overleden 8 maart 1865*, Leiden 1876, deel I.
- Knippenberg H. en B. de Pater, *De eenwording van Nederland. Schaalvergroting en integratie sinds 1800*, Nijmegen 1988.
- Knoef J., 'Van stroomingen in kunstbeoefening en -onderricht', *Maandblad voor Beeldende Kunsten* 19 (1942), 38-43.
- Knoef J., 'J.E. Marcus (1774-1826)', *Tusschen Rococo en Romantiek*, Den Haag 1943, 153-168.
- Knoef J., 'De jeugd van Jan Willem Pieneman (1779-1853)', *Tusschen Rococo en Romantiek*, Den Haag 1943, 93-110.
- Knoef J., 'Adriaan de Lelie (1755-1820)', *Tusschen Rococo en Romantiek*, Den Haag 1943, 37-62.
- Knoef J., 'C. Kruseman', *Van Romantiek tot Realisme*, Den Haag 1947, 13-40.
- Knoef J., 'Over historieschildering en een historische galerij', *Van Romantiek tot Realisme*, Den Haag 1947, 147-168.
- Knolle P., 'De Amsterdamse stadstekenacademie, een 18de-eeuwse 'oeferschool' voor modeltekenaars', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 30 (1979), 1-41.
- Knolle P., 'Het Departement der Tekenkunde van Felix Meritis', *Documentatieblad van de werkgroep 18de eeuw* 1983, 141-196.
- Knolle P. en A. Martis, 'De Maatschappij tot Nut van 't Algemeen en het tekenonderwijs 1785-1900', in W.W. Mijnhardt en A.J. Wichers red., *Voor het algemeen volksgeluk. Twee Eeuwen Particulier Initiatief 1784-1984. Gedenkboek van de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen*, Edam 1984, 263-296. (Knolle 1984a)
- Knolle P., 'De waardering voor het landschapstuk in de Nederlandse kunsttheorie van de 18de en vroege 19de eeuw', *Reizen naar Rome, Rome/Haarlem* 1984, 101-123. (Knolle 1984b)
- Knolle P., 'Cornelis Ploos van Amstel, pleitbezorger van de 'Hollandse' iconografie', *Oud Holland* 98 (1984), 43-52. (Knolle 1984c)
- Knolle P., 'Modeltekenaars in zakformaat: een aan J.E. Markus (1774-1826) toegeschreven tekening', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 38 (1987), 172-184.

- Knolle P., "'Edele eenvoudigheid". De waardering van klassieke kunst bij Nederlandse kunsttheoretici 1750-1850', *Edele eenvoud 1765-1800*, Haarlem (Frans Hals Museum) 1989, 33-43. (Knolle 1989a)
- Knolle P., 'Dilettanten en hun rol in achttiende-eeuwse Noord-Nederlandse Tekenacademies', *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, themanummer *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 5-6 (1986-87), Den Haag 1989, 289-292. (Knolle 1989b)
- Knolle P., 'Het kunstkarakter onzer schildernatie. Nationale en internationale oriëntatie bij het stimuleren van de 'Hollandse School' 1720-1820', *Documentatieblad 18de eeuw*, 24 (1992), 1, 121-139.
- Koolhaas-Grosfeld E., 'Nationale versus goede smaak, bevordering van nationale kunst in Nederland: 1780-1840', *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 95 (1982), 605-635.
- Koolhaas-Grosfeld E., 'De negentiende eeuw en de zeventiende-eeuwse schilderkunst als een vraagstuk van Ouden en Modernen I', *De Negentiende Eeuw* 9 (1985), 145-170.
- Koolhaas-Grosfeld E., 'Op zoek naar de Gouden Eeuw. De herontdekking van de 17de eeuwse Hollandse schilderkunst', in *Op zoek naar de Gouden Eeuw* 1986, 28-49.
- Koolhaas-Grosfeld E., 'Egbert van Drielst in het perspectief van zijn tijd. "De kunstwijsgerig beoordeeld"', in B. Gerlagh en E. Koolhaas-Grosfeld, *Egbert van Drielst 1745-1818*, Zwolle [1995], 111-142.
- Koolhaas-Grosfeld E., 'The Business of Art in Eighteenth-Century Amsterdam: Painting as a Contribution to the Wealth of the Nation', *Eighteenth-Century Studies*, 31 (1997), 1, 115-134.
- Koolhaas-Grosfeld E., 'Van de tuin naar de wildernis. Over de waardering voor de natuur en het landschap in Nederland in de achttiende eeuw', in *Langs Velden en Wegen. De verbeelding van het landschap in de 18de en 19de eeuw*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1997-98, 47-70.
- Koolhaas-Grosfeld E., *Wouter van Troostwijk 1782-1810. Schilder, tekenaar en etsers*, Den Haag 1998 (Openbaar Kunstbezit-reeks, nr 5).
- Koolhaas-Grosfeld E. en A. Ouwerkerk, 'Bibliografie van vroeg negentiende-eeuwse Nederlandse kunstkritieken', *Oud Holland* 97 (1983), 98-111.
- Koolhaas-Grosfeld E. en S. de Vries, 'Terug naar een roemrijk verleden. De zeventiende-eeuwse schilderkunst als voorbeeld voor de negentiende eeuw', in F. Grijzenhout en H. van Veen red., *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Nijmegen/Heerlen 1992, 107-139.
- Kossmann E.H., *Een tuchteloos probleem. De natie in de Nederlanden*, Leuven 1994.
- Kraan H., 'Barbizon en de Nederlandse kunstcritiek', in *De School van Barbizon. Franse Meesters van de 19de eeuw*, Den Haag (Gemeentemuseum) 1985-86, 61-69. (Kraan 1985/86a)
- Kraan H., 'Nederland en Barbizon; kunstenaars gaan en komen', in *De School van Barbizon. Franse Meesters van de 19de eeuw*, Den Haag (Gemeentemuseum) 1985-86, 89-104. (Kraan 1985/86b).

- Kraan H., 'Barbizon en het verzamelen in Nederland', in *De School van Barbizon. Franse Meesters van de 19de eeuw*, Den Haag (Gemeentemuseum) 1985-86, 70-88. (Kraan 1985/86c)
- Krabbe C.P., *Ambacht, Kunst, Wetenschap. Bevordering van de bouwkunst in Nederland (1775-1880)*, Zwolle 1998 (diss. VU 1997)
- Kramm C., *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters van den vroegsten tot op onzen tijd*, 3 delen, Amsterdam 1857-64.
- Kruseman J.A., 'Welke zijn in onze tijd de behoeften voor de beoeffening der beeldende kunsten in ons vaderland? Redevoering voor de 16de openbare vergadering van de Vierde Klasse 14-4-1846', in *Het Instituut of Verslagen en Mededelingen uitgegeven door de Vier Klassen van het Koninklijk Nederlands Instituut*, Amsterdam 1846, 122-143.
- Kruseman J.A., *Redevoering gehouden in de openbare vergadering van de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten den 19den February 1851 bij gelegenheid van de uitreiking der Eere-prijzen*, Amsterdam [1851].
- Kuyvenhoven F., 'De Leidse collectie tekeningen en grafiek van Hendrik Voogd', *Leids Kunsthistorisch Jaarboek. Achttiende-eeuwse kunst in de Nederlanden* Delft 1987, 269-286.

## L

- Labrie A., "'La religion civile": nationalisme, nationale staat en modernisering in Europa', in L.H.M. Wessels en A. Bosch red., *Veranderende grenzen. Nationalisme in Europa, 1815-1919*, Nijmegen/Heerlen 1992, 59-103.
- Lairesse G. de, *Groot Schilderboek*, Haarlem 1740 (1969, reprint van 2de druk).
- Langendijk E., 'Louis Royer en de eerste Groote Prijs voor de Beeldhouwkunst in Nederland', *Bulletin van het Rijksmuseum* 39 (1991), 1, 120-131.
- Langendijk P.E.M., 'Twee Neoclassicistische Gebeeldhouwde Kunstenaarsportretten', *Jaarboek Haags Gemeentemuseum* 3 (1993), 65-77.
- Langendijk E. en G. van den Hout red., *Louis Royer 1793-1868. Een Vlaams Beeldhouwer in Amsterdam*, Amsterdam 1994.
- Lasko P., 'The Student Years of the Brücke and their Teachers', in M. Pointon en P. Binski red., *National Art Academies in Europe 1860-1906: Educating, Training, Exhibiting*, themanummer *Art History* 20 (1997), 61-99.
- Leeuw R. de, 'Het hart geopend voor de schoonheden der natuur', in *De Haagse School. Hollandse Meesters van de 19de eeuw*, Den Haag (Gemeentemuseum) 1983, 51-76.

Leeuw R. de, 'De verbeelding van het landschap in de achttiende en negentiende eeuw', in *Langs Velden en Wegen. De verbeelding van het landschap in de achttiende en negentiende eeuw*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1997-98, 11-36.

Leeuwen R. van, *Kopiëren in Florence. Kunstenaars uit de Lage Landen in Toscane en de 19de-eeuwse kunstreis naar Italië*, Florence (NIKI) 1984-85.

Leliman J.H., *Beschouwingen over Akademiën en kunstwerkplaatsen (ateliers)* (vrij vertaald uit het *Organ für Christliche Kunst*, jaargang 1858), Amsterdam 1859.

Lenders J., *De burger en de volksschool. Culturele en nationale achtergronden van een onderwijshervorming Nederland 1780-1850*, Nijmegen 1988 (diss. RUL).

[Leonardo da Vinci], *Verhandeling over de schilderkunst, benevens het leven van de schrijver*, vertaald naar de Franse uitgave van den jare 1716 door Joannes Vos, Amsterdam 1827.

Lethève J., *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Parijs 1968.

Lochhead I., *The Spectator and the Landscape in the Art Criticism of Diderot and his Contemporaries*, Ann Arbor 1981.

Looij L.Th. van, *Een eeuw Nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten te Antwerpen 1885-1985*, Antwerpen 1985.

Looij L.Th. van, 'De Antwerpse Koninklijke Academie voor Schone Kunsten', in *Academies of Art. Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, Den Haag 1989, 302-319.

Lottmann E.B.M., *Materiaal tot de geschiedenis van het ontstaan van tekenacademies en -scholen en hun aandeel in de bouwkundige vorming in het bijzonder met betrekking tot de Nederlanden in de tweede helft van de achttiende en de eerste helft van de negentiende eeuw*, Zeist 1985.

Lottmann E.B.M., 'Het Koninklijk Besluit van 13 april 1817 en de getuigschriften van bekwaamheid tot het geven van (bouwkundig) tekenonderwijs', *KNOB-Bulletin* 85 (1986), 3-17.

## M

Maalman J., 'Kunst en geen historie', *De Nederlandsche Spectator* 1869, 1, 6.

Maas N., *De literaire wereld van Carel Vosmaer. Een documentaire*, Den Haag 1989.

Maas N., 'Kunstenaarsleed. Verhalen over kunstenaars in de Nederlandse letterkunde van plusminus 1860-1885', *De Negentiende Eeuw* 14 (1990), 59-75.

Mai E., 'Problemggeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre', in Th. Zacharias red., *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München 1985, 103-144.

Mainardi P., *Art and Politics of the Second Empire*, New Haven 1987.

Marius G.H., *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*, Den Haag 1920 (1903).

- Marrinan M., *Painting Politics for Louis Philippe. Art and Ideology in Orleanist France, 1830-1848*, New Haven/Londen 1988.
- Martis A., 'Het ontstaan van het kunstnijverheidsonderwijs in Nederland, en de geschiedenis van de Quellinusschool te Amsterdam (1879-1924)', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 30 (1979), 79-171.
- Martis A., 'Van 'tekenschool' tot 'kunstvakschool': de rijksoverheid en het onderwijs in de beeldende kunsten van circa 1820 tot circa 1940', in M. van der Kamp red. *De Lucaskrater. Historie en analyse van en meningen over het beeldende-kunstonderwijs aan de kunstacademies in Nederland*, Groningen 1984, 34-49.
- Martis, A., 'Particulier initiatief als overheidsbeleid. Victor de Stuers en de hervorming van het tekenonderwijs', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* themanummer *That special touch! Vormgeving tussen kunst en massaproduct* 39 (1988), 1-26.
- Martis A., *Voor de kunst en voor de nijverheid. Het ontstaan van het kunstnijverheidsonderwijs in Nederland*, Amsterdam 1990 (diss. UvA).
- McMahon A.P. red., *Treatise on Painting (Codex Urbinus Latinus 1720) by Leonardo da Vinci*, Princeton 1956, Vol. I.
- McWilliam N., 'Limited Revisions: Academic Art History confronts Academic Art', *Oxford Art Journal* 12 (1989), 2, 71-86.
- Meijer G. de, 'De oprichting van teeken- en schilderakademiën in Nederland, beschouwd als een krachtig middel ter vorming van lofwaardige kunstenaars, en als een gunstig kenmerk van den geest des tijds, ter handhaving en verhooging van den ouden roem der vereenigde Hollandsche en Vlaamsche kunstscholen', *Vaderlandsche Letteroefeningen (Mengelwerk)*, Amsterdam 1818 II, 481-492.
- Meijers D.J., *Kunst als natuur. De Habsburgse schilderijengalerij in Wenen omstreeks 1780*, Amsterdam 1991.
- Meijers D.J., 'Twee vorstelijke verzamelingen in Duitsland en het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse kunst', in F. Grijzenhout en H. van Veen red., *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Nijmegen 1992, 198-201.
- Mérot A. red., *Les Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture au XVIIe siècle*, Parijs (Ecole Supérieure des Beaux Arts) 1996.
- Miga A., *Het begrip school in de zeventiende-eeuwse kunstgeschiedschrijving*, Amsterdam 1993 (ongepubliceerde doctoraalscriptie UvA).
- Metzelaar J.F., *Over het onderwijs in de beeldende kunsten in Nederland*, Delft 1869.
- Mijnhardt W., 'Het Nederlandse genootschap in de 18de en vroege 19de eeuw', *De Negentiende Eeuw* 7 (1983), 76-101. (Mijnhardt 1983a)

Mijnhardt W.W., 'De Nederlandse Verlichting in Europees perspectief', *Theoretische Geschiedenis* 10 (1983), 335-347. (Mijnhardt 1983b)

Mijnhardt W.W., *Tot Heil van 't Menschdom. Culturele genootschappen in Nederland 1750-1815*, Amsterdam 1987.

Monrad K., 'The Copenhagen School of Painting', in *The Golden Age of Danish Painting*, Los Angeles (County Museum of Art) 1993, 11-19.

Montagu J., *The Expression of Passions. The origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven/Londen 1994.

Morris Hunt W., *Praatjes over kunst*, red. J. de Jong met een inleiding van Jozef Israëls, Leiden 1889.

## N

N., 'Domheid en Onrecht in eene Kunstzaak', *De Spektator* 7 (1847), 129-140.

N., 'De Groote wedstrijd in de beeldhouwkunst bij de Koninkl. Akad. van Beeldende Kunsten te Amsterdam', *De Spektator* 9 (1849), 120-130.

'National Galleries and National Schools', *The Burlington Magazine* 136 (1994) nr 1090, 3 (editorial).

Niemeijer J.W., 'Academies and other figure studies from Jean Grandjean's Roman period', *Master Drawings* 12 (1974), 351-358.

Nipperdey Th., *Gesellschaft Kultur Theorie*, Göttingen 1976 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 18).

Nipperdey Th., *The Rise of the Arts in Modern Society*, Londen 1990 (German Historical Institute, the 1989 Annual Lecture).

Nollert A., *Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862). Prins der Landschapschilders*, Zwolle 1997.

## O

Oerlemans W., 'Voor en tegen de vooruitgang. Sociale mobiliteit en culturele radicalisering', in L.H.M. Wessels en A. Bosch red., *Veranderende Grenzen. Nationalisme in Europa, 1815-1919*, Nijmegen/Heerlen 1992, 184-195.

Odijk E. van, J. Reynaerts e.a., *Er is eene Rijks-Akademie... Over Ruimte voor kunstenaars*, Bussum 1995.

Offerhaus J., 'Bibliografische notities'. in *Reizen naar Rome. Italië als leerschool voor Nederlandse kunstenaars omstreeks 1800*, Rome/Haarlen (Teylers Museum) 1984, 17-24.

Ouwerkerk A., "'Hoe kan het schoone geprezen, het middelmatige erkend en het slechte gelaakt worden?'" Nederlandse kunstcritiek in de eerste helft van de 19de eeuw', in *Op Zoek naar de Gouden Eeuw. Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, Zwolle 1986, 62-77.

'Over het zenden van jonge schilders naar Rome', *De Nederlandsche Kunstspiegel*, 3 (1847-48), 105-108.

'Overzicht der Handelingen van de Gemeenteraad van Amsterdam' in het *Gemeentebblad*, periode 1865-1870 (Handelingen A'dam).

Ozinga M.D., 'De school van Pieter de Swart', *Oudheidkundig Jaarboek* 1939, 4de serie, 7,

## P

Pantus W.J., "In schilderachtige schakeering'. Over de ontwikkeling van de termen 'schilderachtig' en 'pittoresk' in de Nederlandstalige kunstliteratuur sinds de romantiek' en 'Schilderachtig' en 'pittoresk'. Toegelichte lijst van vindplaatsen' in C. van Eck e.a. red., *Het Schilderachtige. Studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur 1650-1900*, Amsterdam 1994, 54-74.

Pennock H., 'De levens van twee neven. Hendrik Willem Mesdag en Lourens Alma Tadema', *Jong Holland* 9 (1993), 1, 8-19.

G. Perry, "Mere face painters'? Hogarth, Reynolds and ideas of academic art in eighteenth-century Britain' in Perry G. en C. Cunningham red., *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven/Londen (Open University serie Art and its Histories) 1999, 124-168.

Perry G. en C. Cunningham red., *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven/Londen (Open University serie Art and its Histories) 1999.

Peters M. red., *Paul Joseph Constantin Gabriël 1828-1903: colorist van de Haagse School*, Dordrecht/Zwolle 1998.

N. Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, New York 1973 (1940).

Phi, 'Iets anders over het onderwijs op de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten, te Amsterdam', *Algemeen Handelsblad* 3 mei 1847.

Planche G., 'L'Exposition Universelle en 1855. Les Beaux Arts. IV L'Ecole diverses: Espagne, Italie, Belgique et Hollande', *Revue des deux Mondes* 25 tome XII, (1855) 15 oktober.

Plantenga J.H., *De Academie van 's Gravenhage. Haar plaats in de kunst van ons land, 1682-1937*, Den Haag 1938.

Poorter B. de, *De kunst en de kunstakademie. Een woord naar aanleiding der ontworpen regeling voor het onderwijs in de Beeldende Kunsten van Rijkswege*, Den Haag 1870.

Potgieter E.J., 'Het Rijks-Museum te Amsterdam', in Joh. Zimmerman ed., *De werken van E.J. Potgieter. Proza Poezy, Kritiek*, Haarlem 1903, Deel II, Proza 1837-1845, 97-192.



Prak N., *Geschiedenis van het ontwerponderwijs*, De Bilt 1979.

## Q

Quatremère de Quincy C.A., *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux arts*, Parijs 1825 (1823).

## R

Rea Radisich P., 'Eighteenth-century Plein-air Painting and the sketches of Pierre Henri de Valenciennes', *Art Bulletin* LXIV (1982), 98-104.

Reynaerts J., 'Prijstekeningen uit het Amsterdams bouwkundig onderwijs 1820-1844', *KNOB-Bulletin*, 84 (1985), 248-269.

Reynaerts J., 'De jaren aan de Rijksacademie: Allebé als hoogleraar en directeur (1870-1906)', in W. Loos en C. van Tuyll van Serooskerken red., *'Waarde Heer Allebé'. Leven en werk van August Allebé (1838-1927)*, Zwolle 1988, 53-72.

Reynaerts J., 'De club der woelingen 1875-1914', in J.J. Heij red., *Een vereeniging van ernstige kunstenaars. 150 jaar Maatschappij Arti et Amicitiae*, Amsterdam 1989, 28-45.

Reynaerts J., 'Van atelier naar academie. Schilders in opleiding, 1850-1900', in *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895*, Zwolle/Amsterdam 1991, 88-108.

Reynaerts J., 'Een vriend om tegen te knokken', E. van Odijk, J. Reynaerts e.a., *Er is eene Rijks-Academie... Over Ruimte voor kunstenaars*, Bussum 1995, 28-69.

Reynaerts J., 'Italia and Hollandia. Conflicting Memories at Work in the Dutch *Prix the Rome* (1817-1851)', in W. Reinink en J. Stumpel red., *Memory and Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996*, Dordrecht 1999, 855-859.

Reynolds J., *Discourses*, ed. P. Rogers, Harmondsworth 1992.

Rheeden H. van, *Formalisme en expressie; ontwikkelingen in de geschiedenis van het teken- en kunstonderwijs in Nederland en Nederlands-Indië gedurende de 19de en 20ste eeuw*, Amsterdam 1988 (diss. UvA); verschenen als handelseditie *Om de vorm. Een eeuw teken-, handenarbeid- en kunstnijverheidsonderwijs in Nederland*, Amsterdam 1990.

Roekel J. e.a., *Haags naakt. De geschiedenis van het tekenen naar naakt model op de Haagse Academie van Beeldende Kunsten*, Den Haag 1982.

- Roelevink J., "'Eenen eik die hondert jaren behoefde om groot te worden'. Koning Willem I en de Universiteiten van het Verenigd Koninkrijk', in C.A. Tamse en E. Witte, *Staats- en natievorming. Willem I's Koninkrijk (1815-1830)*, Baarn/Brussel 1992, 286-309.
- Roever M. de, 'August Allebé (1838-1927), zijn leven, zijn loopbaan', in W. Loos en C. van Tuyl van Serooskerken red., *Waarde Heer Allebé. Leven en werk van August Allebé (1838-1927)*, Zwolle 1988, 10-52.
- Roever M. de, "'Verbroedering en kunstzin'. 1839-1875', in J.J. Heij red., *Een vereeniging van ernstige kunstenaars. 150 jaar Maatschappij Arti et Amicitiae*, Amsterdam 1989, 12-27.
- Roland Michel M., 'Landscape painting in the Eighteenth Century. Theory, Training, and its Place in Academic Doctrine', in *Claude to Corot. The Development of Landscape Painting in France*, New York (Metropolitan Museum) 1990, 98-109.
- Rooses M., *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Gent/Antwerpen/Den Haag 1879.
- Rosen C. en H. Zerner, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*, Londen/Boston 1984.

## S

- S....., 'Iets betreffende het onderwijs op de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam', *Algemeen Handelsblad*, 29-3-1848, 2de editie.
- Sas N. van, 'Vaderlandsliefde, nationalisme en vaderlands gevoel in Nederland 1770-1813', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 102 (1989), 471-495. (Van Sas 1989a)
- Sas N.C.F. van, 'Voor vaderland en oudheid. Het klassieke paradigma in de laat achttiende-eeuwse Republiek', *Edele eenvoud 1765-1800*, Haarlem (Frans Hals Museum) 1989, 13-31. (Van Sas 1989b)
- Sas N. van, 'De Mythe Nederland', *De Negentiende Eeuw* 16 (1992), 4-22. (Van Sas 1992a)
- Sas N. van, 'Het Grote Nederland van Willem I: een schone slaapster die niet wakker wilde worden', in C. Tamse, E. de Witte ed. *Staat- en Natievorming in Willem I's Koninkrijk (1815-1830)*, Baarn/Brussel 1992, 171-185.
- Sas N.C.F. van red., *Vaderland. Een geschiedenis vanaf de vijftiende eeuw tot 1940*, Amsterdam 1999.
- Schama, S., *Patriotten en bevrijders. Revolutie in de Noordelijke Nederlanden, 1780-1813*, Amsterdam 1989 (oorspr. New York 1977, vert. G. Groot).
- Scheen, P., *Lexicon Nederlandse beeldende kunstenaars, 1750-1880*, Den Haag 1981.
- Scheller R.W., 'Jean Désiré de Fiennes, Prix de Rome 1825', *Oud Holland* 81 (1966) 110-113.
- Schrofer J., 'Ruimte voor kunstenaars', in E. van Odijk, J. Reynaerts e.a., *Er is eene Rijks-Akademie... Over Ruimte voor kunstenaars*, Bussum 1995, 120-122.

Sheehy J., 'The Flight from South Kensington: British artists at the Antwerp Academy 1877-1885', in M. Pointon en P. Binski ed., *National Art Academies in Europe 1860-1906: Educating, Training, Exhibiting*, themanummer *Art History* 20 (1997), 124-153.

Simon Thomas M., *De leer van het ornament: versieren volgens voorschrift, 1850-1930*, Amsterdam 1996 (diss. VU).

Simons E., 'Natur und Kunst. Zur Aktualität der Gründungsurkunde der Akademie der Bildenden Künste in München von F.W.J. Schelling', in Th. Zacharias red., *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München 1988, 59-76.

Singeling C., *Gezellige schrijvers. Aspecten van Letterkundige genootschappelijkheid in Nederland 1750-1800*, Amsterdam 1991 (diss. UvA).

Smith A.D., *National Identity*, Harmondsworth 1991.

Smith A.D., 'Art and Nationalism in Europe', in J.C.Blom, J.Th. Leerssen en P. de Rooy red., *De onmacht van het grote: cultuur in Europa*, Amsterdam 1993, 64-80.

Smook G., *Hoe Teun den eyerboer in 1815 sprak tot de burgers van Antwerpen of het aandeel van de Rubens-viering in de wording van het Vlaamse bewustzijn*, Antwerpen 1942.

Staring W.C.H., *De Binnen- en Buitenlandsche maten, gewichten en munten van vroeger en tegenwoordig*, Schoonhoven 1902.

Stolwijk C., 'De Tentoonstellingen van Levende Meesters in Amsterdam en Den Haag 1858-1896', *De Negentiende Eeuw* 19 (1995), 193-221.

Stolwijk C., *Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Leiden 1998 (diss. RUU 1996).

Streng T., 'Het 'realisme' van de oud-Nederlandse schildersschool. Opkomst en ontwikkeling van de term 'realisme' in Nederland tussen 1850 en 1875', *Oud Holland* 108 (1994), 236-251.

Streng T., *'Realisme' in de kunst- en literatuurbeschouwing in Nederland tot 1875. Een begripshistorische studie*, Amsterdam 1995 (diss. UvA 1995).

Streng T., 'Het dualisme van geest en stof. Esthetica in Nederland in het tweede kwart van de negentiende eeuw', *Geschiedenis van de Wijsbegeerte in Nederland. Documentatieblad Werkgroep Sassen* 3 (1992), dubbelnummer (1 en 2): *Esthetica tussen klassiek en romantiek*, 121-140.

Stuiveling G., *Een eeuw Nederlandse Letteren*, Amsterdam 1958.

## T

Tamse C.A. en E. Witte red., *Staat- en Natievorming in Willem I's Koninkrijk (1815-1830)*, Baarn/Brussel 1992.

Taylor J.P. ed., *Nineteenth-Century Theories of Art*, Berkeley, Los Angeles, Londen 1987.

Thijssen M., 'De Maatschappij Arti et Amicitiae 1839-1870. Over het ontstaan en de betekenis van een kunstenaarsvereniging in de negentiende eeuw', *Kunst en Beleid in Nederland 2*, Amsterdam (Boekmanstichting) 1986, 9-84.

[Thoré T.], 'A Theodore Rousseau, Salon de 1844', *Salons de T. Thoré 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*, Parijs 1870 (1868), 1-18.

Tibbe L., 'Alberdingk Thijm en de beeldende kunsten. Zijn hoogleraarschap aan de Rijksacademie 1876-1889', in *J.A. Alberdingk Thijm 1820-1889. Katholicisme en Cultuur in de negentiende eeuw*, Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum) Nijmegen (Universiteitsbibliotheek) 1989, 29-51.

Tilborgh, L. van, 'Dutch Romanticism: a provincial affair', *Simiolus* 14 (1984), 179-188.

Trapp F.A., 'The Universal Exhibition of 1855', *Burlington Magazine* 107 (juni 1965), 300-305.

Trodd C., 'The Authority of Art: Cultural Criticism and the Idea of the Royal Academy in Victorian Britain', in M. Pointon en P. Binski ed., *National Art Academies in Europe 1860-1906: Educating, Training, Exhibiting*, themanummer *Art History* 20 (1997), 3-22.

'Twee schilders', *Kunstkronijk* 8 (1847), 57-58, 75-77, 84.85, 89-92.

## U/V

Uitert E. van, 'De ironie van de geschiedenis. Van academisme naar anti-academisme en weer terug', in Odijs E. van, J. Reynaerts e.a., *Er is eene Rijks-Academie... Over Ruimte voor kunstenaars*, Bussum 1995, 77-112.

V., 'De groote akademische wedstrijd in het historieschilderen bij de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam', *De Nederlandsche Kunstspiegel* 3 (1847-48), 3-19.

Valk J.P. de, 'Landsvader en landspaus? Achtergronden van de visie op kerk en school bij koning Willem I (1815-1830)', in C.A. Tamse en E. Witte, *Staats- en natievorming. Willem I's Koninkrijk (1815-1830)*, Baarn/Brussel 1992, 76-98.

Valenciennes P.H. de, *Elemens de perspectives pratiques à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Parijs 1800.

Vázquez O.E., 'Defining Hispanidad: Allegories, genealogies and cultural politics in the Madrid Academy's competition of 1893', in M. Pointon en P. Binski ed., *National Art Academies in Europe 1860-1906: Educating, Training, Exhibiting*, themanummer *Art History* 20 (1997), 100-123.

Veth J., 'De jeugd van Israëls', in *Portretstudies en Silhouetten*, Amsterdam [1908], 86-122.

*Voorstel tot reorganisatie der Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten: Rapport der Kommissie van Onderwijs aan den Raad van Bestuur der Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten*, Den Haag 1863.

- VosWz. J. de, *Over de noodzakelijkheid der aanmoediging van het historie-schilderen en van de beeldhouwkunst*, voorgelezen in de Vereenigde Zitting der Vier Klassen van het Koninklijke Nederlandsch Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten, 14-4-1841.
- Vosmaer C. en R.C. Bakhuizen van den Brink, 'De ontworpen reorganisatie der Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam', *De Nederlandsche Spectator*, 9-3-1861, 73-75.
- Vries B. de, 'De kunstlievende leden van Arti et Amicitiae en Pulchri Studio 1850-1914', *De Negen-tiende Eeuw* 14 (1990), 43-57.
- Vries J. de, *Proeve eener gescheidenis der Nederduitse dichtkunde*, Amsterdam 1805.
- [Vries J. de], 'Beschouwing van de tentoonstelling der kunstwerken van nog in leven zijnde Hollandsche meesters, in september en oktober 1813, te Amsterdam', *Tijdschrift voor Kunsten en Wetenschappen van het departement der Zuiderzee* 1813, II, 674-684, 726-738.
- [Vries J. de] J.H.S., 'Beschouwing van de tentoonstelling der kunstwerken van levende Nederlandsche Meesters in oktober 1816 te Amsterdam', *Vaderlandsche Letteroefeningen* 1816 II, 760-781.
- [Vries J. de] Ten Beste, 'Gesprek, over de tentoonstelling, te Amsterdam, van de kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters, in den jare 1818', *Vaderlandsche Letteroefeningen* 1818B, 706-717.
- Vries J. de, *Over het eenvoudige*, Antwerpen 1821.
- Vries J. de, 'Over het Nationale of eigenaardige in onze Schilder- en Teekenkunst, in verhouding van onzen tijd met die waarschuwingen, welke, naar mijn oordeel in den tegenwoordige en stand der zaken noodig zijn.' Redevoering bij het verslag en de prijsuitdeeling in de Maatschappij Felix Meritis, onder voorzitting van het departement Teekenkunde, op de 27 January 1841 gehouden door Jeronimo de Vries, Lid van Verdiensten der Maatschappij', Amsterdam 1841 [ook *Vaderlandse Letteroefeningen* 1842, 569-592].
- Vries J. de, *Gemeenschap en wereld-ik, geheel op de wijze der kunst. Nederlandse kunstkritiek en moderne kunst circa 1900-1920*. Albert Verwey, Albert Plasschaert, Just Havelaar en Theo van Doesburg, Amsterdam 1990 (diss. UvA).
- Vries J. de en D. Freedberg, *Art in History. Issues and debates. Studies in 17th-century Dutch Culture*, S. Monica 1991.

## W

- Waals J. van der, *De prentschat van Michiel Hinloopen*, Den Haag/Amsterdam (Rijksmuseum) 1988.
- Wagner W., *Die Geschichte der Akademie der Bildende Künste in Wien*, Wenen 1967.

- Wal, M. van der, 'De waardering van Allebé's werk, tijdens en na zijn leven', in W. Loos en C. van Tuyl van Serooskerken red., *Waarde Heer Allebé. Leven en werk van August Allebé (1838-1927)*, Zwolle 1988, 95-113.
- Wal M. van der, "'Het groote plechtanker onzer Maatschappij": de fondsen, verlotingen, premieuitgaven en wedstrijden', in J.J. Heij red., *Een vereeniging van ernstige kunstenaars. 150 jaar Maatschappij Arti et Amicitiae*, Amsterdam 1989, 110-129.
- Walsh L., 'Charles Le Brun, 'Art dictator of France'', in G. Perry en C. Cunningham red., *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven/Londen (Open University serie Art and its Histories) 1999, 86-123.
- Welten B., *Kunstonderwijs in Nederland. Een normatief onderzoek naar de ontwikkeling van het kunstnijverheidsonderwijs, voornamelijk in betrekking tot de meer didactisch-esthetische aspecten ervan in Nederland tussen 1870 en 1960*, Leuven 1966 (diss. Leuven).
- Westrheene T. van, 'De Algemeene Tentoonstelling van Kunst en Industrie te Parijs, in 1855', *Kunstkronijk* 17 (1856), 2 (themanummer gewijd aan de Wereldtentoonstelling 1855).
- Westrheene T. van, 'Tentoonstelling te Parijs' in de *Algemeene konst- en letterbode* 1855, 196-198, 205-207, 213-215, 221-223, 234-235, 241-243, 257-259, 274-275, 289-291 en 297-298.
- Westrheene T. van, 'Opheffen of vernieuwen. A propos van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten', *Kunstkronijk* 1870, 4-8.
- 'Wie bevorderen de kunst in Nederland?', *Kunstkronijk* 4 (1844-45), 1-3.
- Wieringa F., 'Carel Joseph Fodor (1801-1860). Een leven tussen steenkool en kunst', in *Levende Meesters. De schilderijenverzameling van C.J. Fodor 1801-1860*, 1995, 11-33.
- Wilde G. de, *Geschiedenis onzer Academiën van Beeldende Kunsten*, Leuven 1941.
- Will C., 'Professor Allebé en de Prix de Rome', in W. Loos en C. van Tuyl van Serooskerken red., *Waarde Heer Allebé. Leven en werk van August Allebé (1838-1927)*, Zwolle 1988, 73-82.
- Willink J., *De Rijksacademie en de ideologie van de vrije kunst*, Amsterdam 1979.
- Wind E., 'The Revolution of History Painting', in *Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth Century Imagery*, Oxford 1986 (1936) 88-100.
- Wittkower R. en M. Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York/Londen 1963.
- Woud A. van der, *Het lege land. De ruimtelijke orde van Nederland 1798-1848*, Amsterdam/Antwerpen 1987.
- Woud A. van der, *Waarheid en Karakter. Het debat over de bouwkunst 1840-1900*, Rotterdam 1997.

## X-Y-Z

Yates F., *The French Academies of the Sixteenth Century*, Londen 1947.

### Catalogi

*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux Arts, Avenue Montaigne le 15 Mai 1855.*

*Jacob Ernst Marcus graveur en tekenaar. St. Eustatius 1774- 1826 Amsterdam*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1972.

*Het Vaderlands Gevoel. Vergeten negentiende-eeuwse schilderijen over onze geschiedenis*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1978.

*1770-1830. Om en rond het neo-classicisme in België*, Elsene (Gemeentemuseum) 1985-86.

*Op zoek naar de Gouden Eeuw. Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, Haarlem (Frans Hals Museum) 1986.

*Edele eenvoud 1765-1800. Neo-Classicisme in Nederland 1765-1800*, Haarlem (Frans Hals Museum) 1989.

*Helden van het Vaderland. Onze geschiedenis in 19de-eeuwse taferelen verbeeld. De historische galerij van Jacob de Vos Jacobszoon 1850-1863*, Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum) 1991.

*Levende Meesters. De schilderijenverzameling van C.J. Fodor 1801-1860*, Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum) 1995.

*Langs Velden en Wegen. De verbeelding van het landschap in de 18de en 19de eeuw*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1997-98.

*Nationale herdenking 1813-1963. 150 jaar Nederlandse kunst*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1963.

## Lijst van afbeeldingen

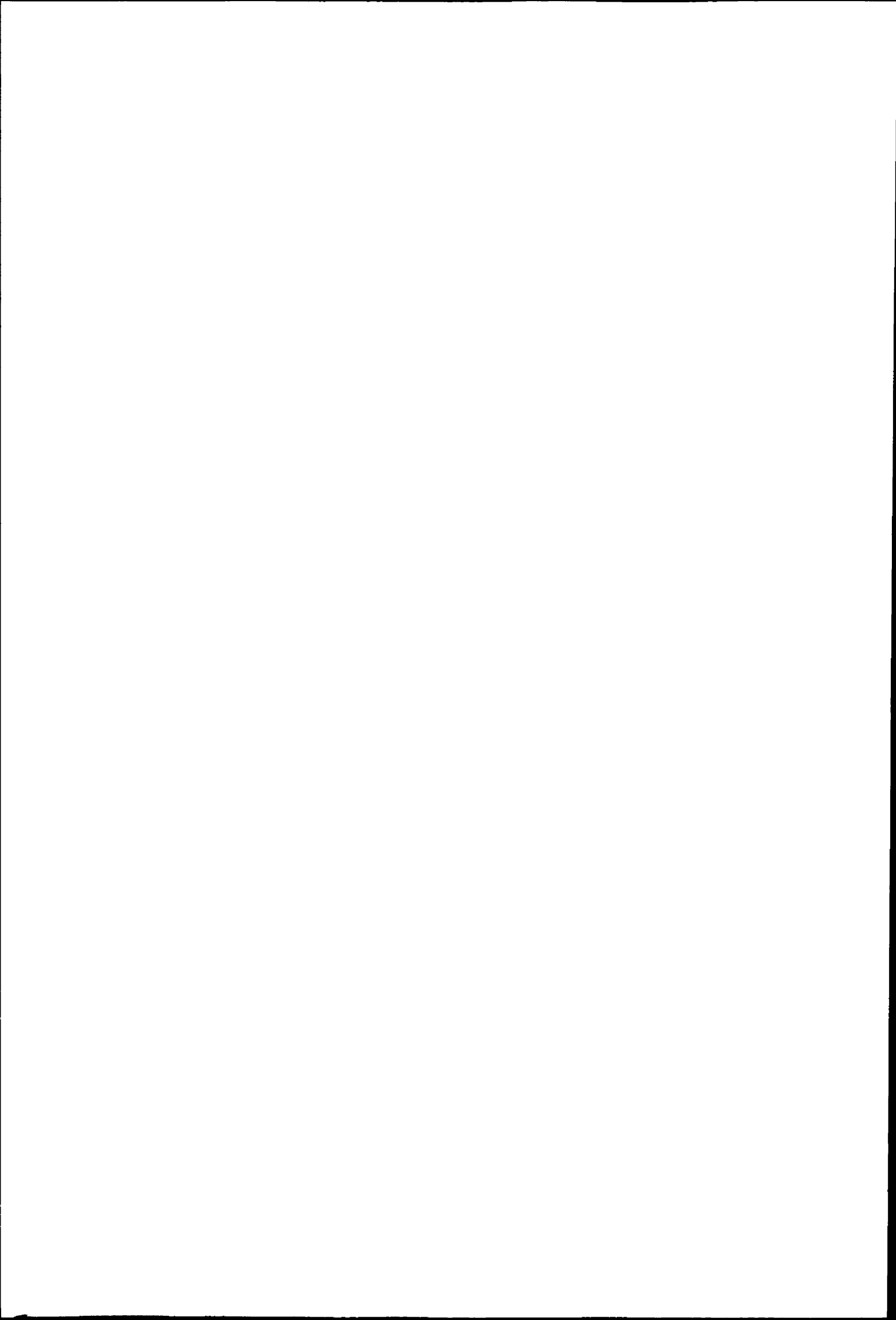
1. K. Karsen, *De binnenplaats van de Oude Beurs van Amsterdam*, 1836  
olie op doek (87 x 109)  
Amsterdams Historisch Museum. (foto Stedelijk Museum Amsterdam)
2. Fisscher naar C.H. Hodges, *Cornelis Apostool*, z.d.  
(potlood, krijt en wit penseel 25,4 x 19,7)  
Atlas Gemeente-archief Amsterdam (foto GAA)
3. D.J. Sluyter naar C. Calamatta, *Jacob de VosWillemsz.*, z.d.  
(gravure, 30,1 x 24,1)  
Atlas Gemeente-archief Amsterdam (foto GAA)
4. M. Calisch naar P. Blommers, *Jeronimo de Vries*, z.d.  
(lithografie, 31,6 x 21,4)  
Atlas Gemeente-archief Amsterdam (foto GAA)
5. J.W. Pieneman, *De Slag bij Quatre Bras, 16 juni 1915*, 1817-18  
(olie op doek, 54 x 77)  
Rijksmuseum Amsterdam (foto uit *Het Vaderlands Gevoel* 1978)
6. maker onbekend, *Het atelier van Pieneman*, 1846  
(krijt, 33,5 x 26,8)  
Atlas Gemeente-archief Amsterdam (foto GAA)
7. J.W. Pieneman, *Schets van staand mannelijk naakt*, 1842  
(inkt, 20,1 x 15,5) In album, bijschrift: 'Door J.W. Pieneman,  
in de Directeurs kamer der Akademie, 1842, zoekende naar een stand zijner Klasse.'  
Rijksmuseum Amsterdam (foto RM)
8. L.J. Hansen, *Naakstudie van een man op de rug gezien*, 1830  
(krijt, wit gehoogd op grijs papier, 48,0 x 35, 8)  
Rijksakademie van beeldende kunsten (foto RAvBK)
9. A. F. Zürcher, *Mannelijk naakt, rugstudie*, 1846  
(zwart en wit krijt en houtskool op bruin papier, 63 x 48)  
Rijksakademie van beeldende kunsten (foto RAvBK)
10. C. Müller, *Studie naar gipsmodel van atleet*, 1843  
(krijt en houtskool op grijs-blauw papier, 68,1 x 54, 1)  
Rijksakademie van beeldende kunsten (foto RAvBK)
11. G.T. VeldhuyzenPz., *Studie naar gipsmodel van Pietà*, 1848  
zwart en wit krijt op papier vergé, 58,8 x 68,5)  
Rijksakademie van beeldende kunsten (foto RAvBK)
12. Onbekende maker, *Studie naar gipsmodel Torso Belvedere*, 1860  
houtskool op papier vergé, 70 x 50,7)  
linskonder: 'Eerste prijs 1860'  
Rijksakademie van beeldende kunsten (foto RAvBK)



13. N. Pieneman, *Jan Adam Kruseman*, 1850  
(inkt, 28,2 x 20) In album, bijschrift: 'N. Pieneman naar J.A. Kruseman, in een der verg. 4de Klasse 1850.'  
Rijksmuseum Amsterdam (foto RM)
14. L. Royer, *Een St. Nicolaasje voor mijn Vriend Tetar van Elven*. 1843  
(inkt en potlood) In album, bijschrift: 'Vrijdag 8 december 1843 in een der gewone vergaderingen van Arti et Amicitiae, avond der sluiting over de discussiën der wetten.'  
Rijksmuseum Amsterdam (foto RM)
15. J. van Lennep, *Schets van een landschap*, ca. 1856-1862  
(inkt, 20,8 x 17,5) In album, bijschrift 1: 'Motto 't Zijn allemaal geen koks, die lange mutsen dragen. Aan het genootschap Minerva te Groningen.' Bijschrift 2: Vz. van Lennep, satire op een programma van het genootschap Minerva te Groningen.  
Rijksmuseum Amsterdam (foto RM)
16. J. van Lennep, *Schets van een stilleven* (met uitleg) ca. 1856-1862  
(inkt, 20 x 18,1) In album, bijschrift: Vz. van Lennep in een der vergaderingen van de Akad. raad, satire op een programma van het genootschap Minerva te Groningen.  
Rijksmuseum Amsterdam (foto RM)
17. B. Wijnveld, *Anno 1861 Schaatsenrijders wijzen koning Willem III de weg tijdens de watersnood in de Bommelerwaard* (deel van Historische Galerij De Vos), na 1861  
(olie op doek, 45 x 117)  
Amsterdams Historisch Museum (foto uit *Helden van het Vaderland* 1991)
18. Rouwadvertentie uit de *Amsterdamsche Courant*, 9 en 10 januari 1870.

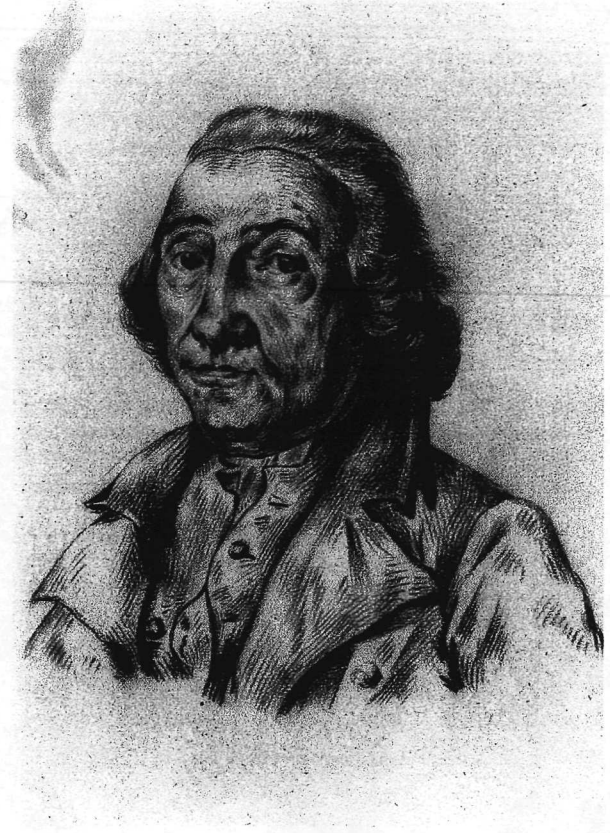








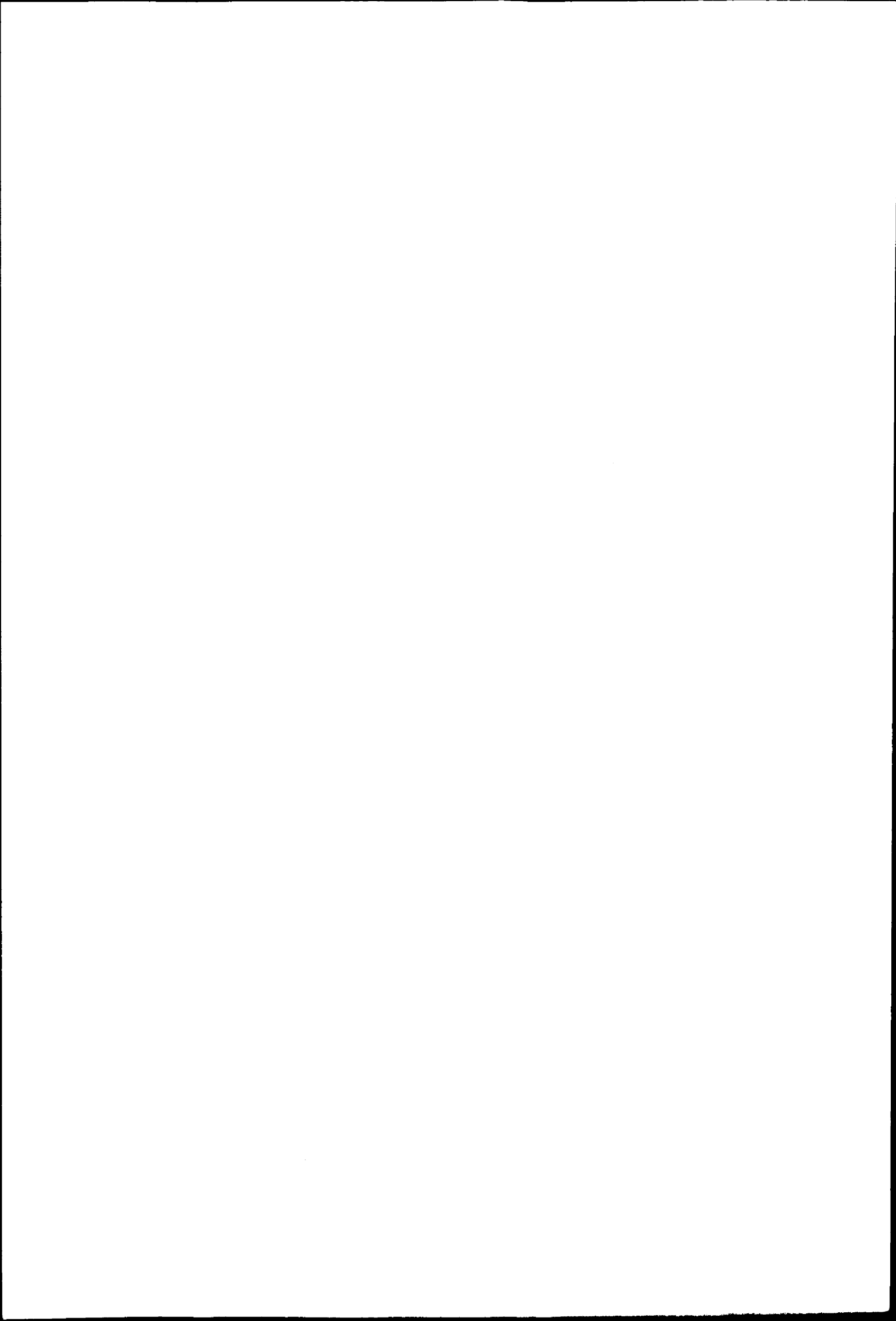
2.



3.

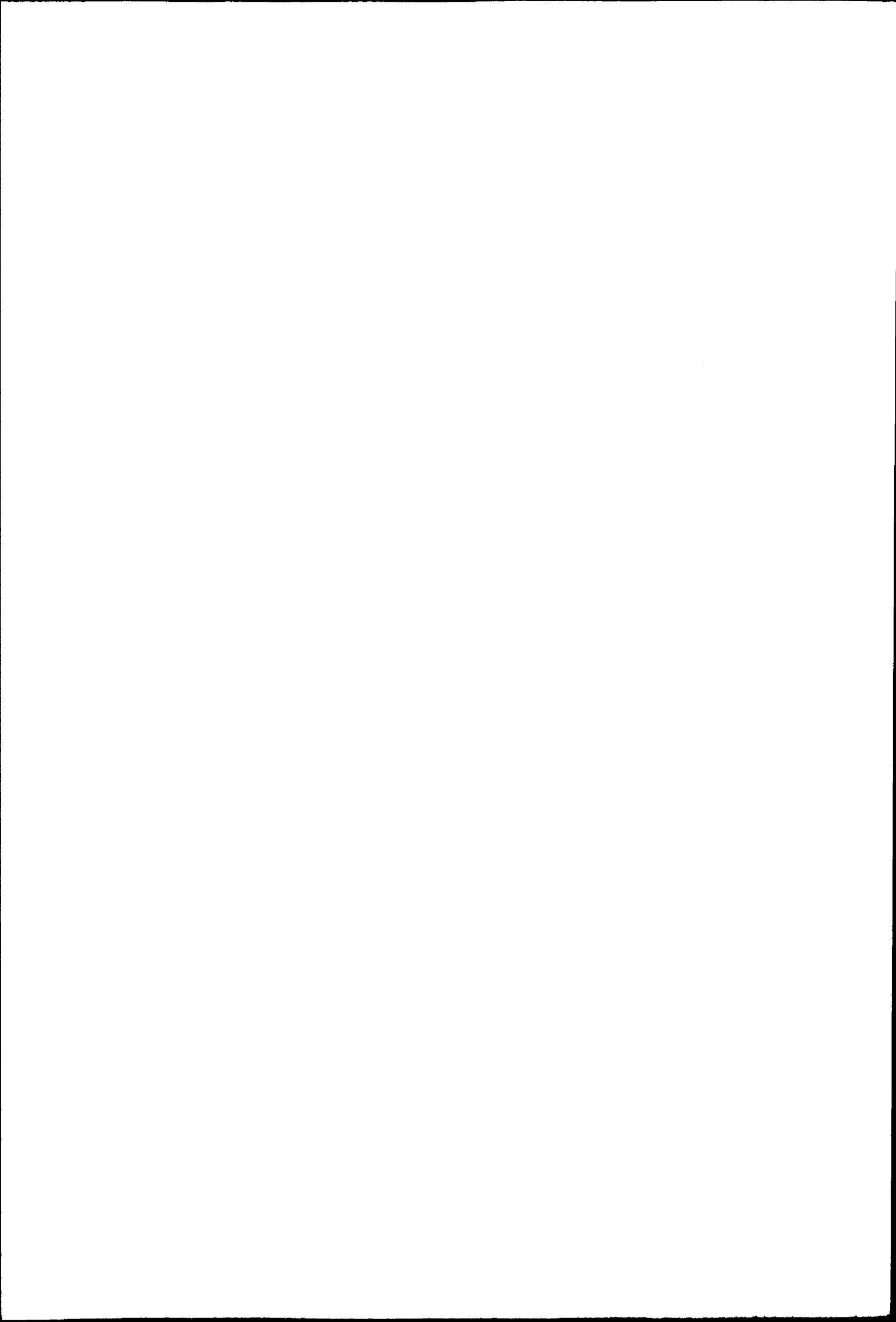


4.





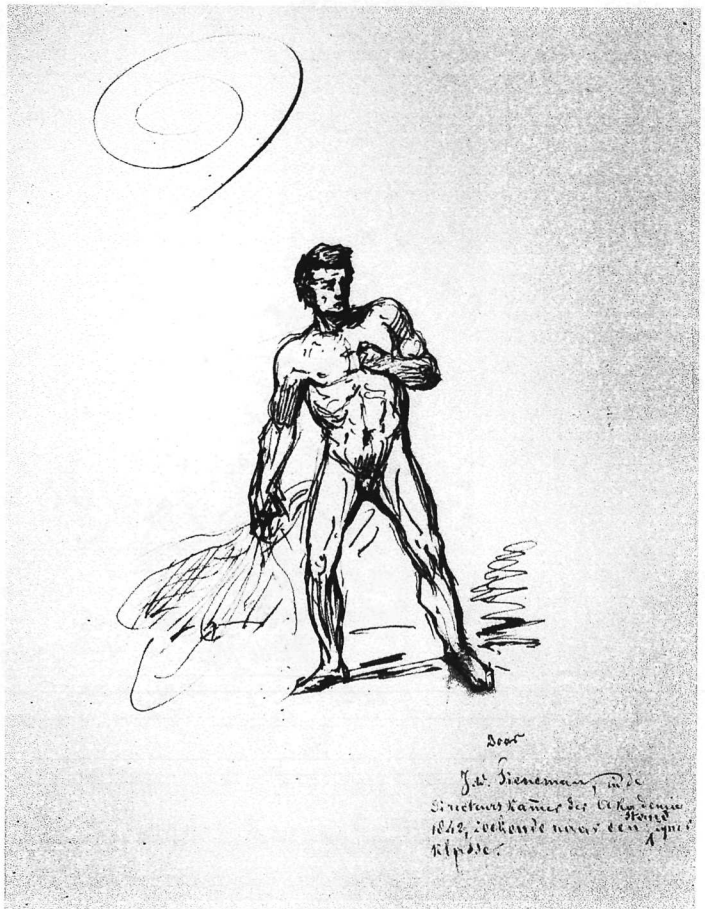
5.



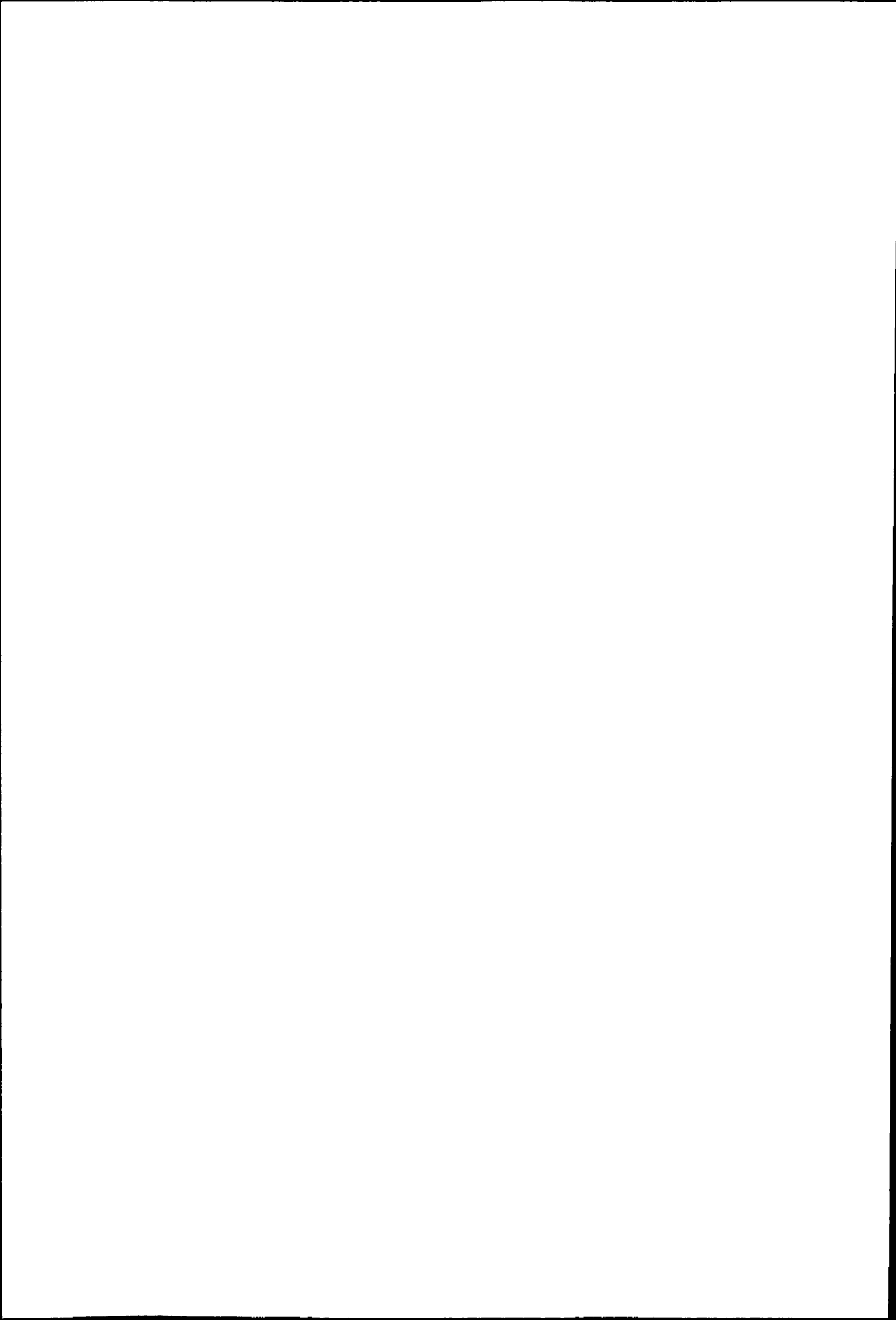


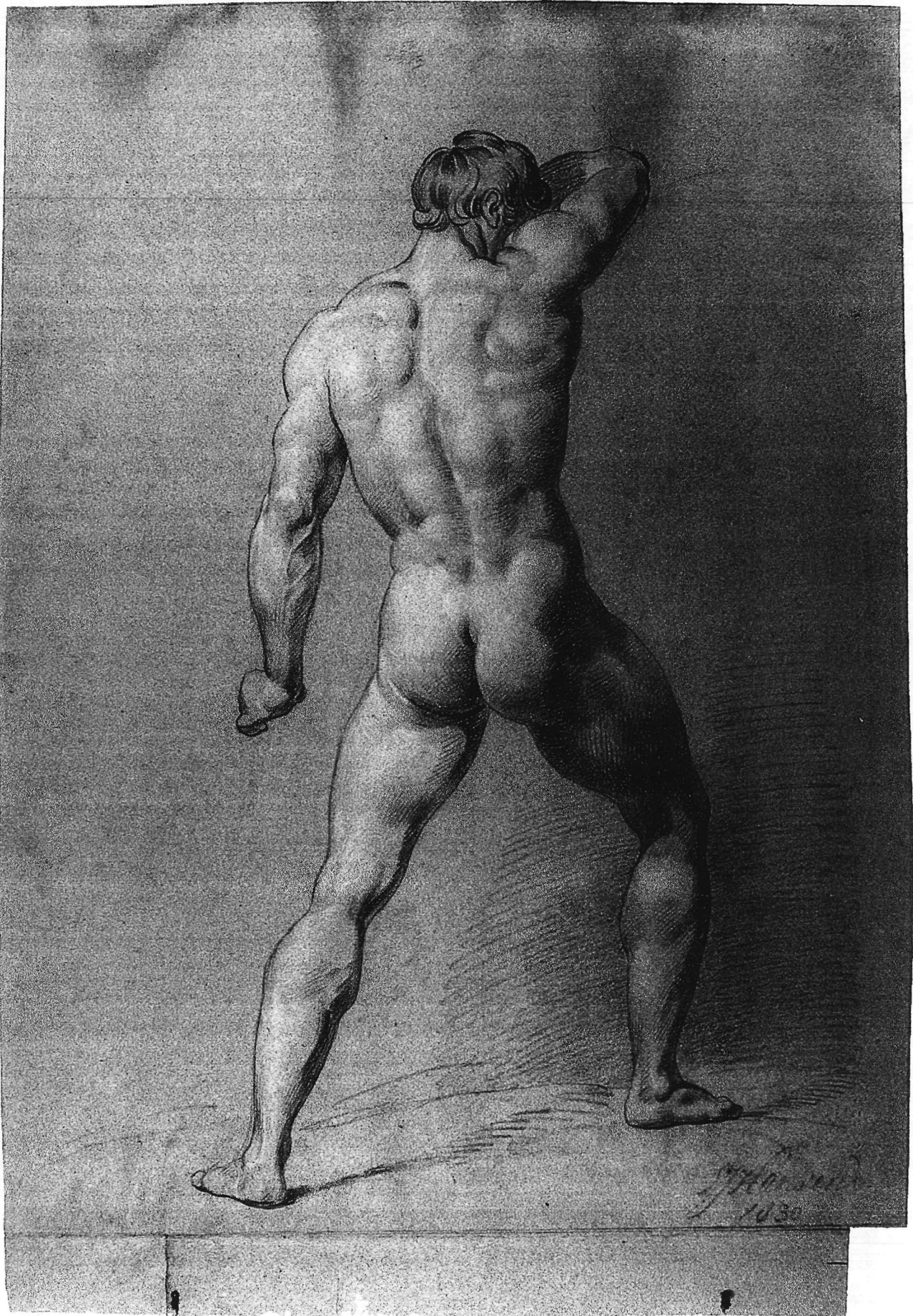


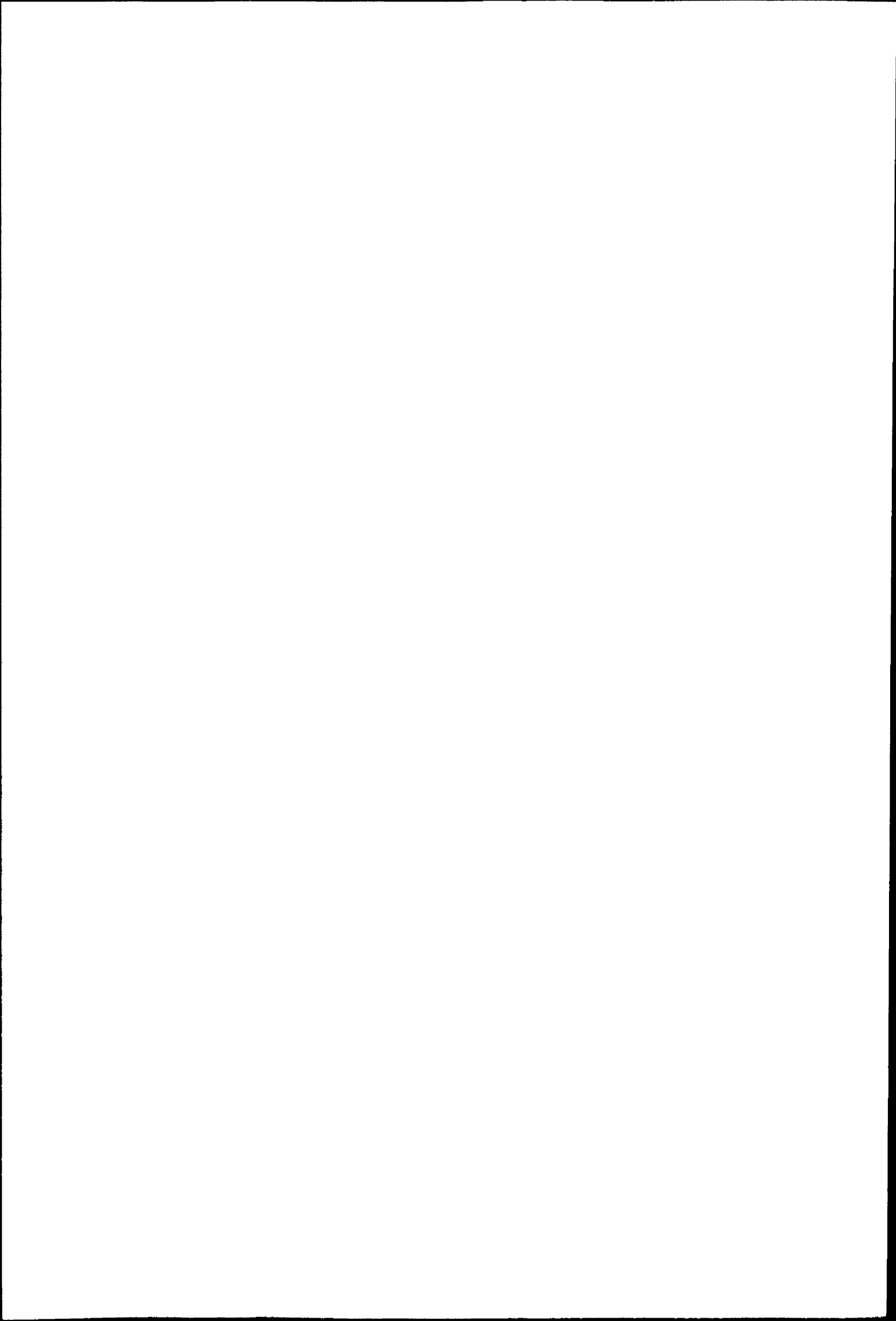
6.

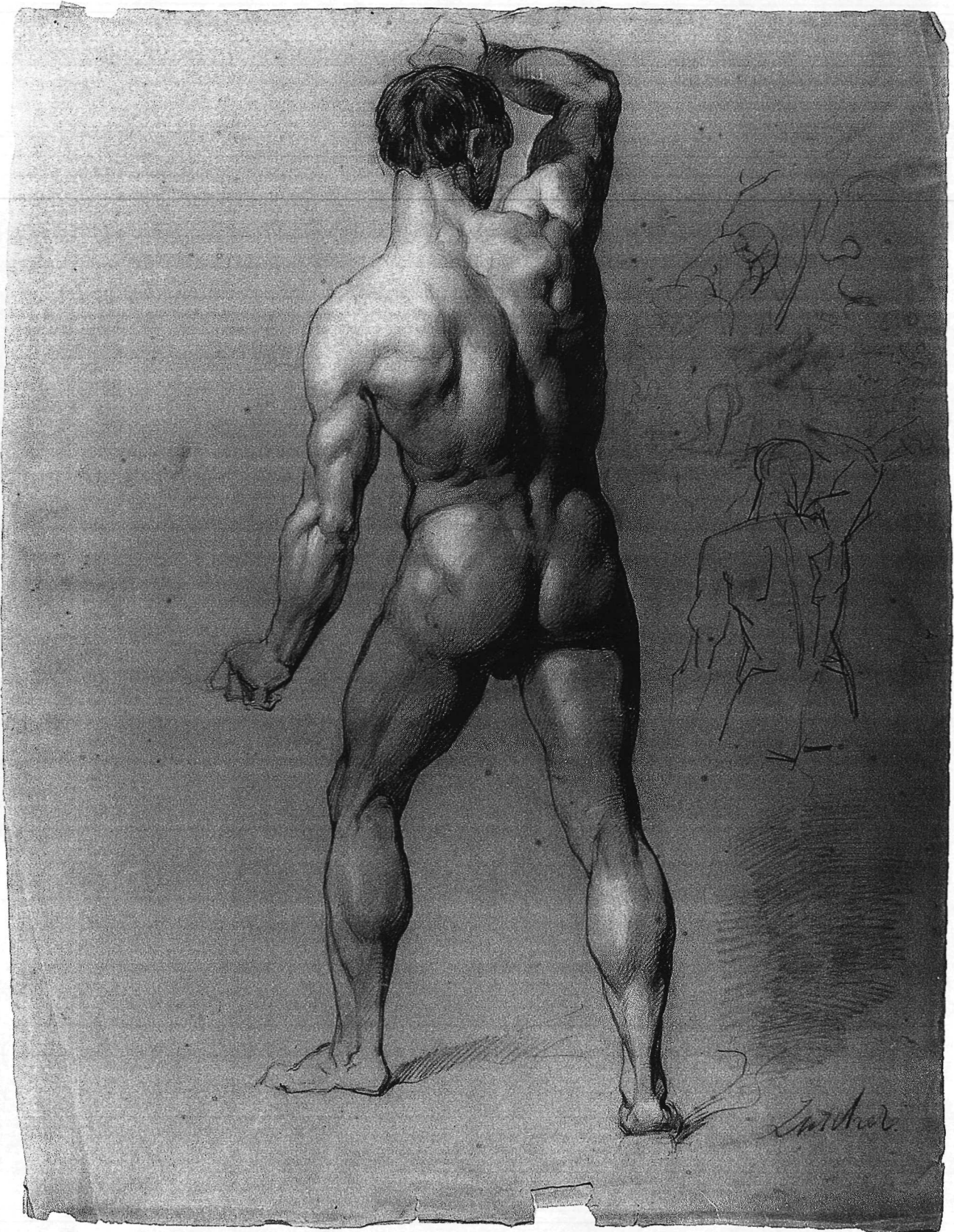


7.

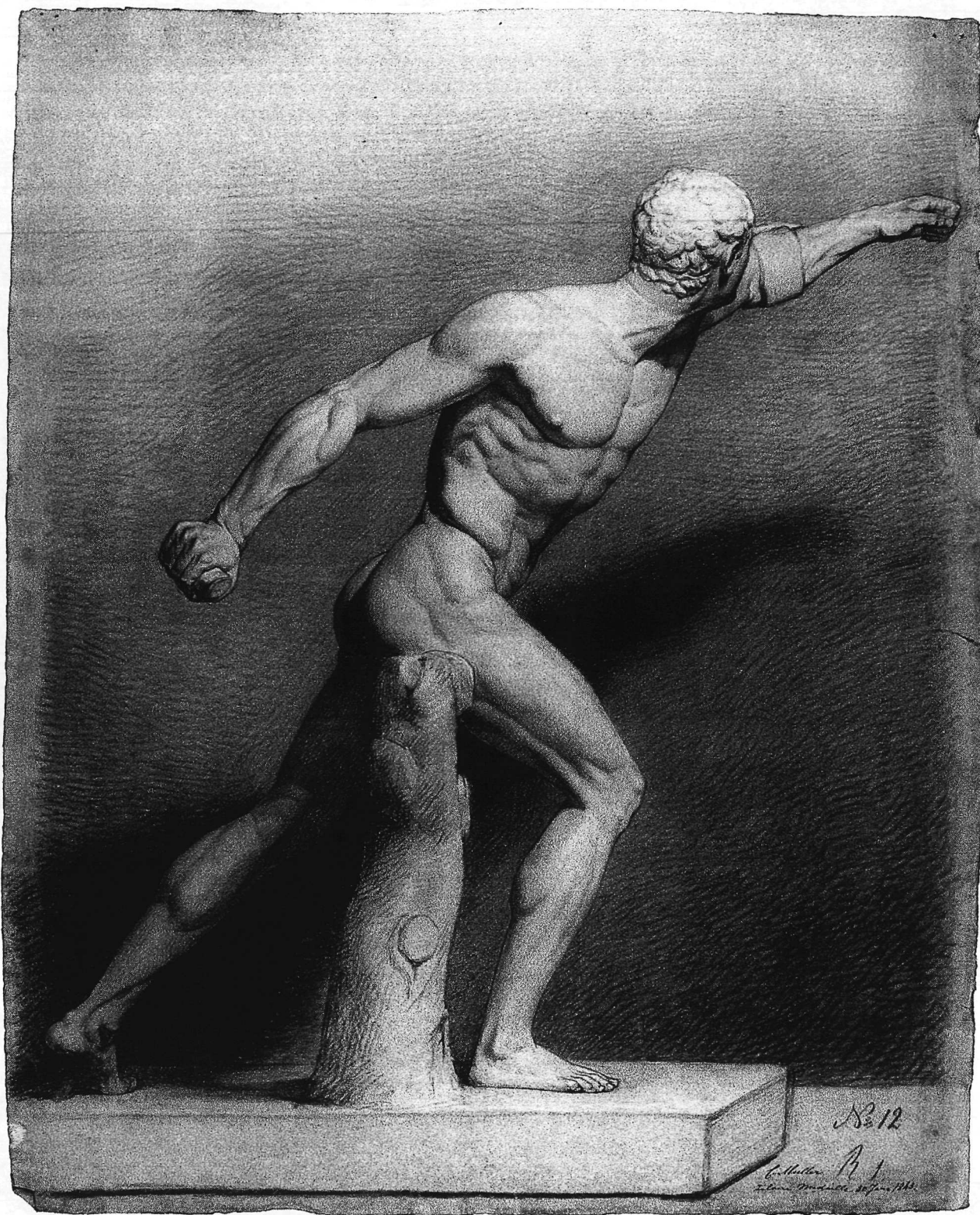


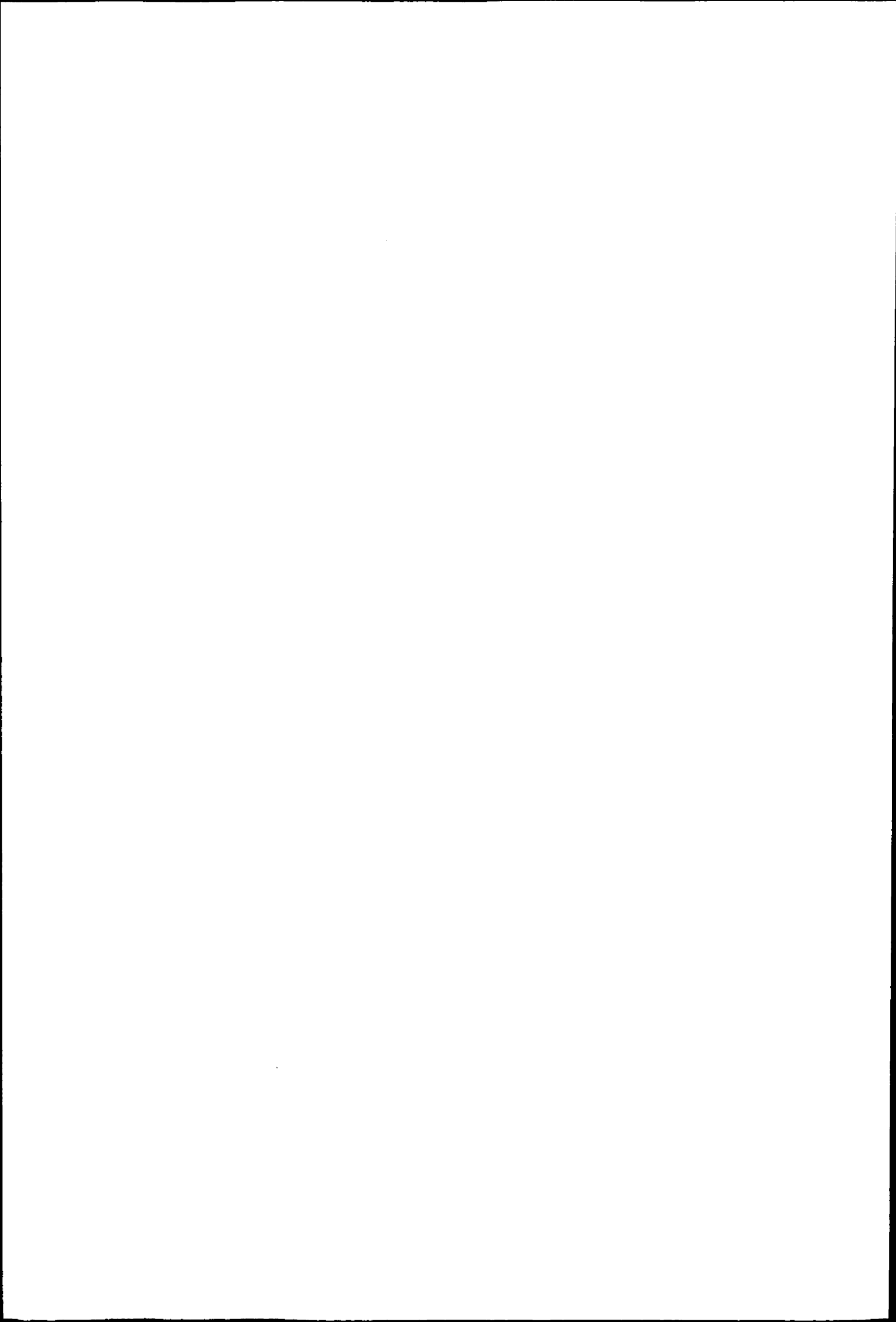




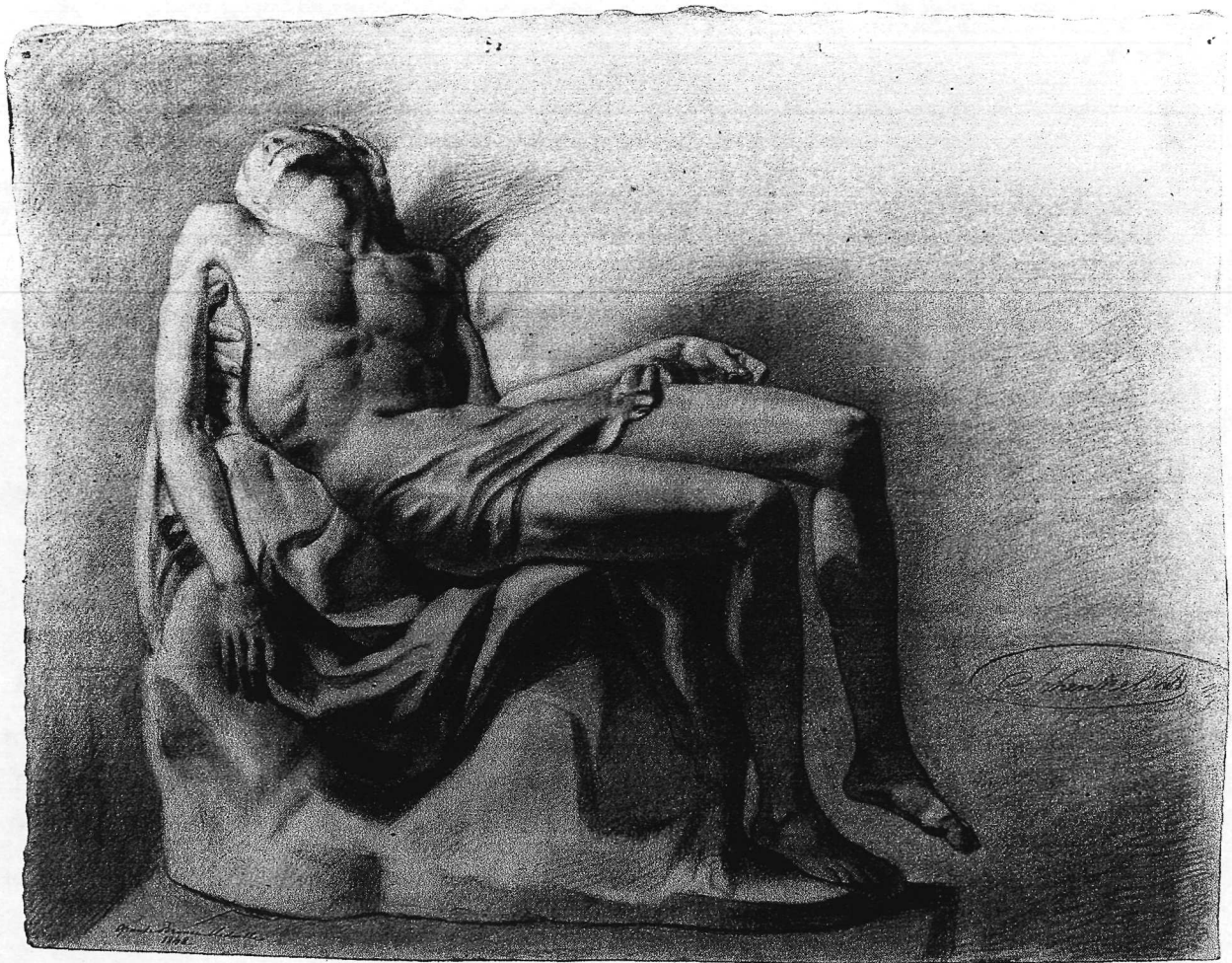








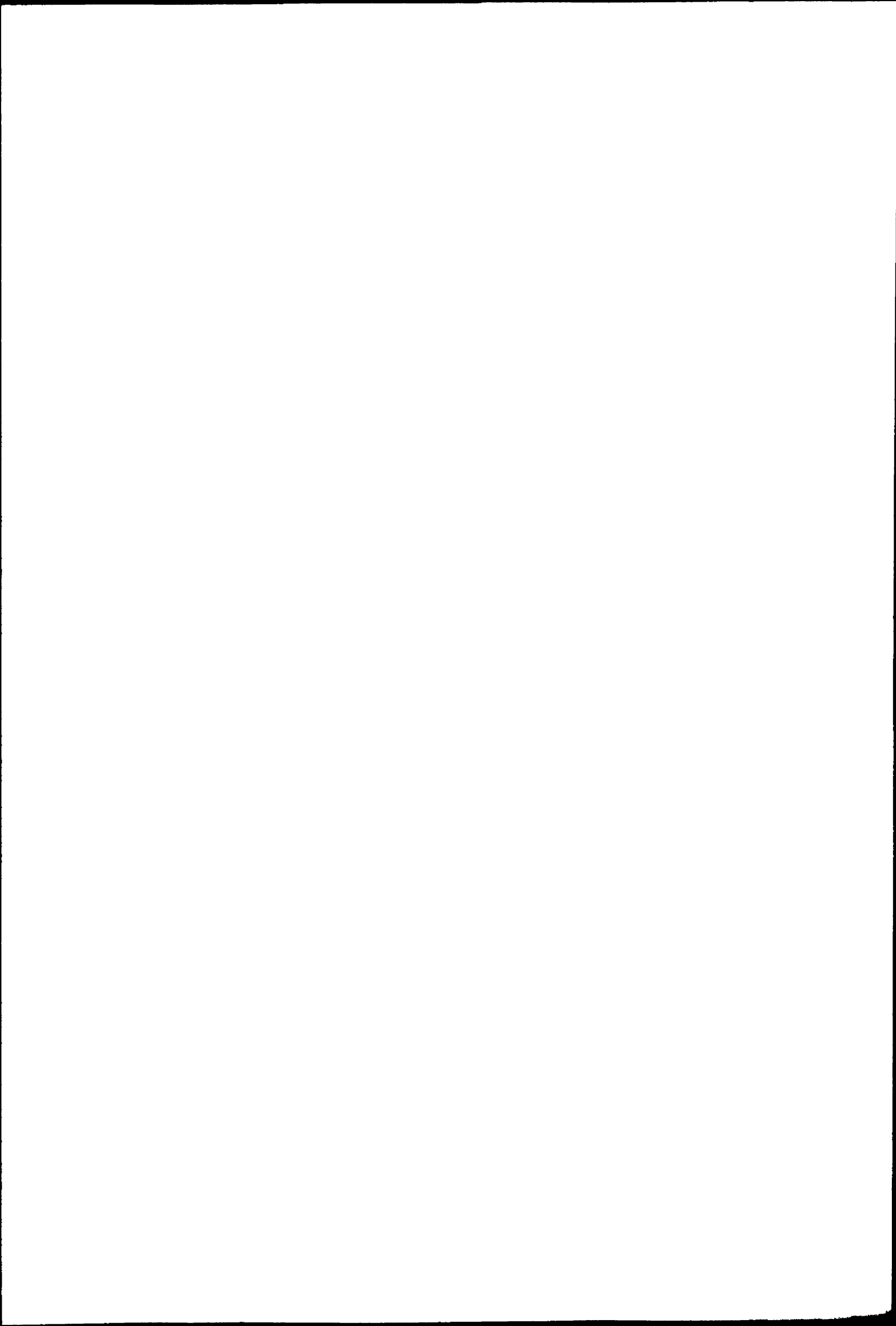




11.









*A. Bieumen - naar J. A. Kruisemans, in eender verg. 4<sup>de</sup> Klasse 1850*

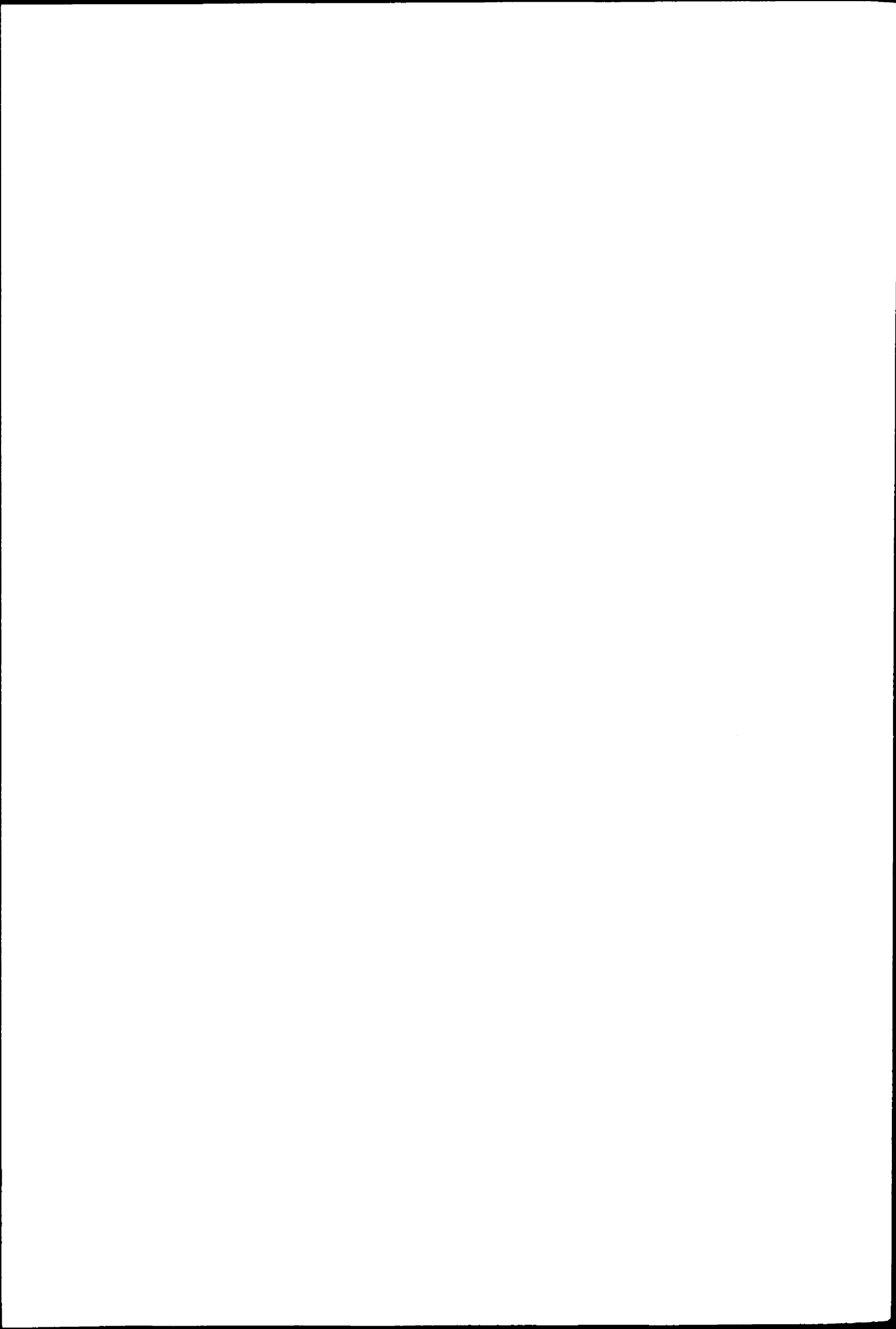
13.



*En St. Nicolaas voor mijn vriend Octas. Van Elven.*

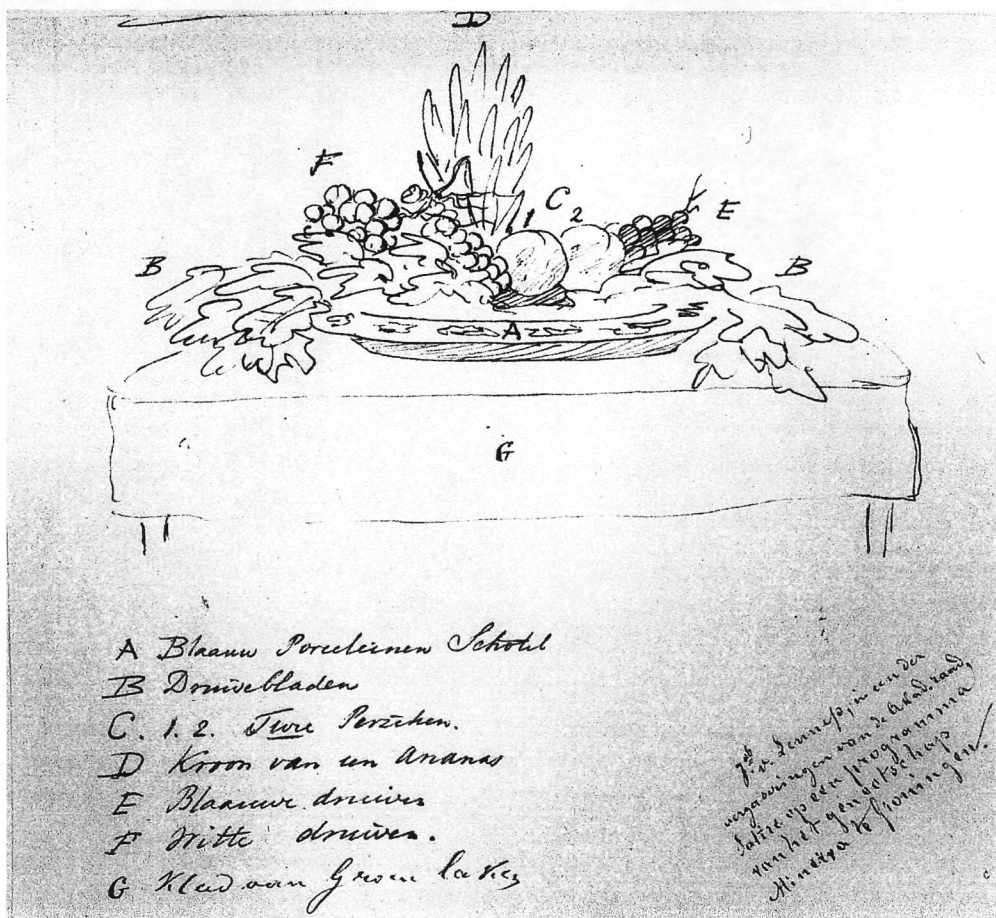
*Vrijdag 8 December 1848. in eender gewone vergaderingen van Anti & Amicitiae,  
avond der sluiting. over de discussie der wetten.*

14.

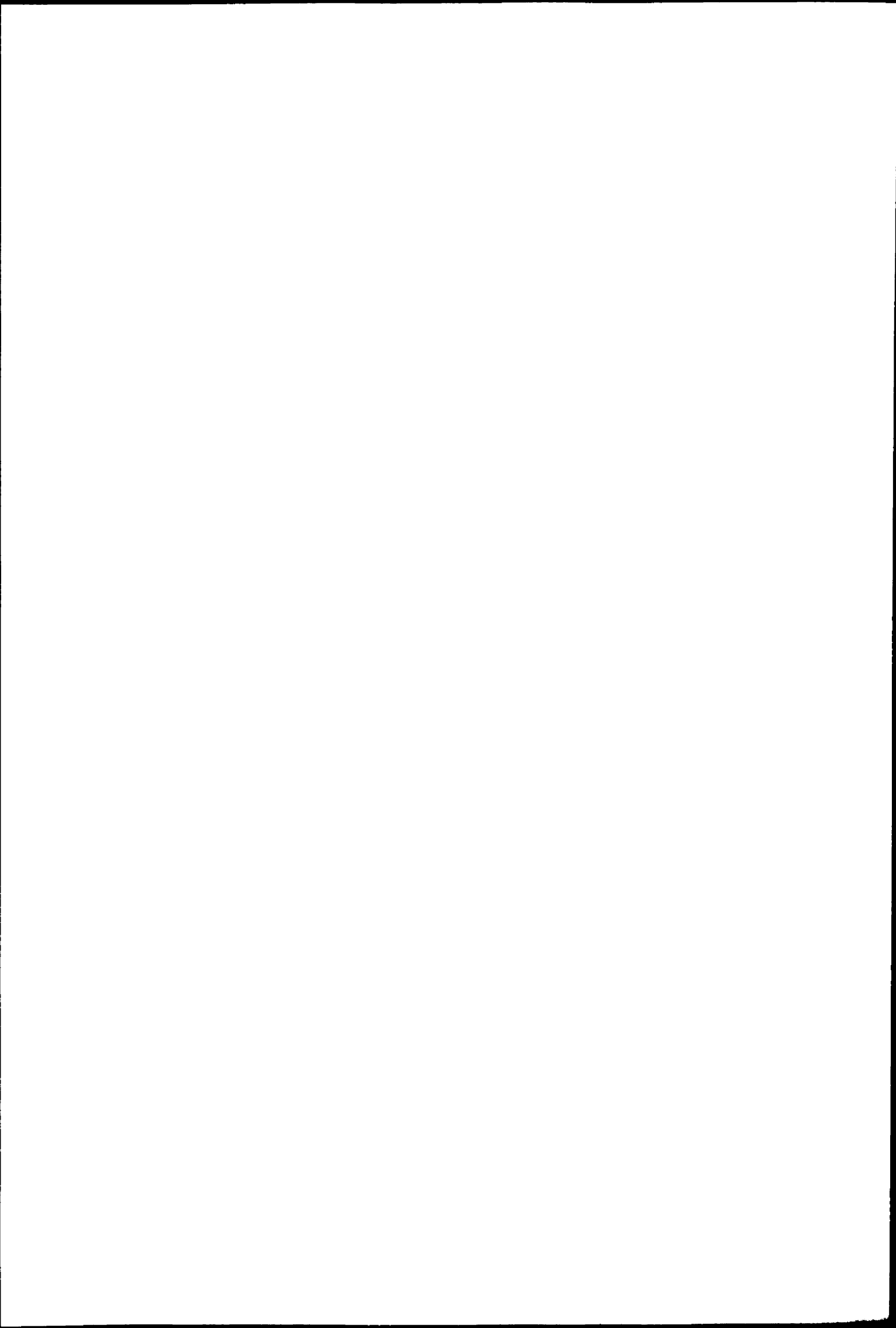




15.



16.







17.

Ik herdenk heden in stillen eenvoud het

**VIJFTIGJARIG BESTAAN**

DER

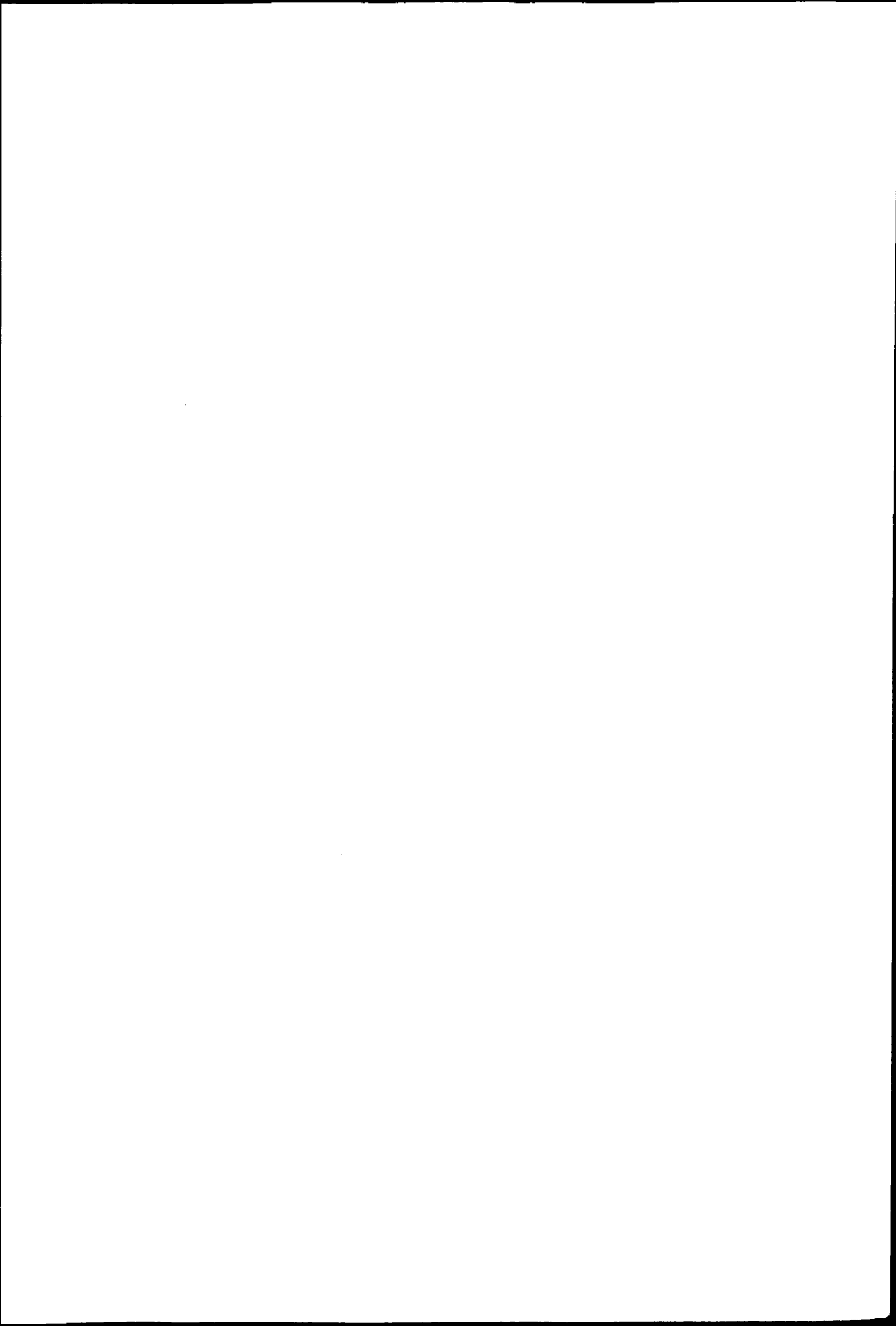
**KONINKLIJKE AKADEMIE VAN  
BEELDENDEN KUNSTEN,  
te Amsterdam.**

*Zie Koninklijk Besluit van 8 Januarij 1820.*

**AMSTERDAM, 8 Januarij 1870.**

**Een zeer oud; dankbaar Lid  
dier Akademie te Amsterdam.**

18.



## Summary

### 'The Character of our Dutch School'

#### The Royal Academy of Visual Arts of Amsterdam (1817-1870)

### Introduction

The Royal Academy of Visual Arts of Amsterdam was established in 1817 in the recently founded United Kingdom of the Netherlands. Its aim was to rekindle the flame of the national school of Dutch painting - an agenda involving several presuppositions. Firstly, that there was such a thing as national feeling; secondly, that it could be expressed in art; thirdly, that this national feeling was experienced by Dutch artists; and lastly, that a new art academy would provide the best opportunities to regenerate the faded glory of Dutch art. Furthermore, the foundation of the Royal Academy was part of a larger governmental reorganisation of the art educational system, which suggests that during the reign of King William I there was some kind of cultural policy.

This study concerns the above-mentioned presuppositions. I will concentrate mainly on painting as taught at the Academy, because this was the type of art in which the highest hopes for the future were invested. I will mention such other subjects as sculpture, engraving and architecture only when relevant.

Until now there has been hardly any research on the Royal Academy of Amsterdam. This is mainly because the reputation of the professors teaching there - the *Pienemannen* and *Krusemannen* - started to dwindle in the middle of the nineteenth century, and because the Academy itself produced few outstanding masters. In addition, the reputed conservatism of nineteenth-century academies in general meant there has been a lack of interest in the history of the Royal Academy. However, now that art history has widened its field to include a more contextual approach (such as the infrastructure of the art world), a study of the first national art academy in the Netherlands is called for.

The name of the Academy itself provides two starting points for my enquiry. Firstly, it is an *academy*, an institution belonging to the long history of academicism and as such founded on academic doctrine. This doctrine assumes that art can be taught and should strive to achieve utmost perfection, such as that once attained in classical sculpture, and in the art of the masters of the Italian Renaissance and such seventeenth-century masters as Nicolas Poussin. According to this theory, history painting is the highest form of painting, the human being is its foremost subject and invention is the greatest quality an artist must cultivate. The academic artist must therefore be an intellectual - a *pictor doctus*.

Secondly, the Royal Academy was a *national* institution. This status and the ensuing high expectations inevitably led to the difficult definition of national art in nineteenth-century Holland. The stylistic pluralism of the nineteenth century here as elsewhere resulted in uncertainty and never-ending debate. Heated discussions were held among the academicians themselves, among the members of the Fourth Class of the Royal Dutch Institution (the fine arts department of the precursor to the Royal Academy of Sciences), on the artistic scene and,

finally, in parliament. The participants used different criteria to define national art: one group considered Dutch landscape and genre painting as typically national, while others stressed history painting as the national art, even though it was usually regarded as 'foreign'.

### **I Amsterdam or Antwerp? The Foundation of the Royal Academy (1806-1817)**

In the first chapter, the problem of national art will be considered in a political- and cultural-historical context. Even before the actual founding of the Royal Academy in 1817 there had been initiatives to establish a national art academy, with a view to raising the level of the arts, which had declined in the eighteenth century. Concrete action had been taken during the reign of Louis Napoleon (1806-1810), but had been thwarted by a group of mainly Amsterdam artists, who preferred a better position for their own *Stadstekenakademie* (City Drawing Academy) rather than an umbrella organisation run by the State. Their resistance tallies with that of contemporaneous cultural societies and universities, which also preferred to be independent rather than a state institution. Louis Napoleon's plans were put on hold because of his abdication in 1810. Later (in 1817), the new king William I incorporated them in a new government system of Dutch art education.

One of the most enterprising artists consulted by the Dutch government on this reform was the Antwerp painter Matthijs van Bree, professor at that city's academy. He combined a predilection for the colourism of the Antwerp School with a convinced academicism, considering history painting the highest form of painting. In 1816 he devised a scheme in which Dutch art education was divided into three levels, with two *Grandes Académies* at the top. One of these should be the academy of Antwerp. Its regulations would serve as the example for the other grand academy to be established in Amsterdam.

Van Bree's idea was almost completely adopted by the Government and was subjected to the opinion of the Amsterdam artists, who had been raised in the Dutch art tradition and whose views on art were therefore diametrically opposed to those of Van Bree. However, they were in a difficult position to object, because the founding of a *Grande Académie* was connected with the very important and not to be refused *Prix de Rome*. In the end, both Royal Academies - as they were to be known - acquired an individual accent: the one in Antwerp was to concentrate on history painting, and the one in Amsterdam would also teach landscape and genre painting. The last stipulation was something new in the history of art academies.

The reorganisation of the educational system obviously provided the Dutch government - which at the time was faced with a new territorial state and a population with a strong sense of locality - with one of the best opportunities to realise a national culture. This was already the case with primary schools and Dutch universities. But it also applied to art education, because since the later eighteenth century it had been believed that art has a civilising effect on a people as a whole, and was therefore considered a valuable asset in the process of national unification. William I added utilitarian arguments to support the reorganisation: at both lower levels of the new system - the so-called drawing schools and drawing academies - craftsmen and drawing masters rather than artists would be trained, and

they would propagate good taste. Consequently, the arts and crafts would flourish and the desired industrialisation would develop faster.

Thus, the Royal Academy had to take care not only of the aesthetic education of the nation, but also of the reputation of the Netherlands as a land of art-loving, art-producing people. With this goal in mind and influenced by the patriotic movement, from the 1780s onwards the eighteenth-century classicistic orientation gradually changed into orientation towards seventeenth-century art. Painting from the seventeenth century became the example to follow for early nineteenth-century artists, though selectively: from the legacy of the Golden Age, mainly landscape and genre painting were considered sufficiently 'Dutch'. Consequently, the representation of seventeenth-century art in nineteenth-century eyes was rather limited. Here, the principle of *invention of tradition* is vital.

This designed image of the art-historical past posed the Royal Academy its own problems. As an institution, it was supposed to be equal to the great academies of Antwerp, Paris and London. As a Dutch art school, however, its example was provided by seventeenth-century Dutch painting genres, which were considered definitely non-academic in the rest of Europe.

## II History or Landscape? The Debate on National Art (1820-1840)

This dilemma soon surfaced at the beginning of the academic meetings in 1820. Members of the Governing Board and the professors - who according to an old tradition were called directors - did not agree on the course the new academy should follow. The Board members were not artists but dilettantes, for example, the State Museum's director Cornelis Apostool and the art lovers Jeronimo de Vries and Jacob de VosWz. These men came from a higher middle-class background and were very often versed in the classics.

However, they too had their differences, just like the painters-directors, the painter Jan Willem Pieneman being the most important. He had built a solid reputation for himself with battle scenes from the Napoleonic wars, and was appointed first director. In an elaborate memorandum on academic education, he showed himself to be an advocate of history painting in academic fashion, with subjects chosen from national history. He was supported by Van Bree and De VosWz., who in lectures on contemporary national art expressed a similar preference.

Apostool, De Vries and most of the other directors on the other hand defended the Dutch tradition, as exemplified in the class of landscape painting. Unfortunately, however, the director of the landscape class Jan Hulswit died in 1823, leaving a vacancy at the very start of the academic session. Discussions on his successor and later on the desirability of the landscape class in general, clearly demonstrate the incompatibility of the goals of the Royal Academy. Even though landscape in the eighteenth century had risen in the academic hierarchy of genres and had not been banned from the Dutch drawing academies in the past, it was never rated as high as history painting. This meant that teaching landscape painting as an academic subject would lower the position of the Academy not only compared to the powerful art academies in Europe's capitals, but also compared to the drawing academies of

the second level in the Dutch art educational system, where landscape was taught to drawing masters. It follows that Hulswit was not succeeded, and that landscape painting - notwithstanding the innovative regulations of 1817 - was never actually taught at the Royal Academy of Amsterdam.

At the same time, a choice for history painting faced its own dilemma. It might possibly give more standing to the Academy, but in the Netherlands there was hardly any appreciation of this form of painting. The Fourth Class of the Royal Dutch Institute asked the government a number of times for support and patronage for history painting and sculpture, but to no avail. Consequently, supply and demand on the art market were the decisive factors for a young artist choosing his specialisation. Disregarding the pleas of their academic teachers, they chose not history but landscape and genre painting. Very often they neglected their academic studies and left the Academy early in their training in order to earn money. Thus the most important subjects of the Academy - i.e. the study of historical composition and of theory (art history, anatomy and proportions) - were not developed, due to the lack of students and the fact that most of the directors paid little attention to them.

### **III Change of Mind, Change of Course (ca. 1840)**

The differences of opinion that had laid dormant during the first decades of the Academy's history erupted in around 1840. A move to a new building necessitated changes and the directors accordingly made a new plan, in which they imposed the supremacy of history painting on the academic curriculum. By that time Pieneman had been joined by a couple of new directors, the portrait and history painter Jan Adam Kruseman and the sculptor Louis Royer, both of whom had been educated in the classical tradition. They shared Pieneman's views on the supremacy of academic painting and were fully opposed to romanticism and the picturesque, and to the exclusive example of seventeenth-century Dutch landscape and genre painting. In their opinion, this kind of art merely needed talent and skill, whereas the academic painter was a studied and learned artist.

The choice for history painting also seems to have been made for emancipatory reasons. The directors were very concerned about the social status of the Academy and its artists. For example, to raise the Academy's social standing they wanted to charge fees in order to attract students from a higher social level. Very important is the fact that the directors, by taking the initiative to impose new regulations, escaped the grasp of the dilettantes, who until then had set academic policy. This need for segregation was more general: in the same year in which the directors put their new proposals before the Board, they also founded *Arti et Amicitiae*, the first artist society in the Netherlands to be run solely by artists.

So most importantly the choice for history painting ensured a true academic programme on equal terms with that of other national academies. Secondly, it meant that the academic and learned artist could aspire to a higher social position than the merely mechanical, skilled landscape or genre painter. Thirdly, the new stress on history painting

would make it possible to contribute substantially to the representation of a national culture, by making paintings of patriotic heroes for public places.

To a certain extent, the attempt at emancipation succeeded. The directors' plan was accepted in 1842, after much resistance from some of the Board members. Outside the Academy, artists were now given positions formerly reserved for dilettantes. For example, Kruseman became the first artist-chairman of the Fourth Class, and for a short time Pieneman was director of the State Museum. Royer earned the new title of King's Sculptor. The success of history painting and of the Academy itself, however, proved to be less great.

#### **IV To Rome or not to Rome? The Great Prize (1823-1849)**

The achievement of the Academy is best measured by the results of the Great Prize (*Groote Prijs*). This Dutch version of the *Prix de Rome* gave the Royal Academy international distinction. But again the history of the Great Prize also demonstrates the dilemma of national art, as told in the preceding three chapters.

The Great Prize had its precedent in the *élèves-pensionnaires* system of Louis Napoleon, which enabled promising young artists to study for two years under renowned masters in Paris and for two years in Rome. The subsidy was intended for all kinds of artists, including landscape and genre painters. In this way, Louis Napoleon tried to guard the characteristics of Dutch art. Although quite a few artists profited from this system, some (e.g. the painters Antonie Smink Pitloo and Abraham Teerlinck) never returned to the Netherlands, but remained in Italy and earned a good income painting Italianate landscapes.

The climate in Holland after 1813, changing as a consequence of the dominant orientation towards Dutch seventeenth-century art, was expressed by the heavy criticism these *élèves-pensionnaires* met with. They were called 'un-Dutch' and their landscape painting was considered standardised and mannered. It is also significant that although unlike most Dutch painters of the time these painters had enjoyed a truly academic art education, none received an invitation to become a painter-director at the Royal Academy. The way these artists were treated was an omen for the problematic way the Royal Academy would deal with the Great Prize.

During the period in which the prize was awarded (1823-1849), the academicians were primarily concerned with the corrupting influence of a sojourn in foreign parts. They feared not only for the youthful artists, but also for Dutch art in general. Artists could go to Italy, but should return as quintessentially Dutch. Also, unlike Louis Napoleon, the Board members and directors were not convinced of the need to send every kind of artist to Italy. Obviously, sculptors and architects would greatly benefit from the Italian examples, but this was not so clearly the case for engravers and painters, especially landscape and genre painters. Again the academicians could not agree among themselves: whereas Apostool thought a study abroad would be useful for landscape painters but dangerous for history painters - who would be more easily contaminated with foreign manner - others deemed that for landscape painters to go travelling was a waste of time.

Ironically, the whole issue was purely academic because of the lack of teaching in landscape and genre, which meant that a Great Prize contest was never held for any of these subjects; it was held only in history painting. The Academy thus unintentionally adjusted itself to the traditional *Prix de Rome Historique* as formulated in most European countries. Even a four-yearly *Prix de Rome Paysage Historique* - such as that introduced in 1817 in Paris, partly because of the success of the Dutch *élèves-pensionnaires* system - was never planned for the Netherlands.

The effect of travelling on young Dutch artists was varied, but rarely very elevating. For example, neither the 1825 nor the 1832 prize winner (Jean Désiré de Fiennes and Hendrik Willem Cramer, respectively) became well known. De Fiennes went straight to Rome to study and copy the great Italian masterpieces, while Cramer decided to make a *Grand Tour* and ended up producing hardly anything at all. In Rome, Cramer met the older artist Cornelis Kruseman, who at the time - together with Pieneman - was the most celebrated Dutch history painter. He found most of his inspiration while working in Italy. Both Cramer and Kruseman were amazed by French and Italian contemporary art, which in Holland was virtually unknown. After some years abroad they were indeed influenced by the new artistic developments - in which Ingres, the Nazarenes, Goethe and Schelling were important - and had distanced themselves somewhat from the ideal of Dutch seventeenth-century art. Other prize winners, such as the engraver Johan de Mare and the painter Jan Hendrik Koelman, never or only after many years returned home and became successful in France and Italy.

In the 1840s these poor results of the Great Prize led to criticism. One of the most outspoken critics was Cornelis Kruseman, who had had first-hand experience of the winners in his encounters with Cramer and others in Rome. He suggested replacing the annual contest with a prize for a whole oeuvre, and also made it clear that young artists in Italy should not be left to their own devices, but needed guidance.

A prize for an oeuvre, however, would not have been to the Academy's advantage, because it would have meant that history painters would have been outdone by the more popular genre and landscape painters. This would certainly have damaged the Academy's prestige. The Academy's way to improve the conditions of the contest was to set an entrance examination. On two occasions, however, this examination led to difficulties and discord, firstly because it revealed the inadequacy of the architectural course (1845), and secondly because there was no winner of the 1847 prize for history painting even though all contestants had passed the examination. Such a disastrous outcome aroused the press, which criticised the Academy in no uncertain terms. When the 1849 sculpture contest was won by an artist who was not only too old according to the regulations but died of cholera almost immediately, the Great Prize died with him.

#### **V Liberal Art and Free Trade: the Demise of the Royal Academy (ca. 1845-1870)**

J.R. Thorbecke - who was Minister of Interior Affairs - abolished the Great Prize in 1851. He was the leader of the new political movement of the Liberals, who had been in power since 1848. The Liberals advocated self-support in general as well as in the arts. Furthermore, they



ended the isolation policy former governments had favoured since the Belgian separation movement of 1830-1839. The Liberals' political agenda no longer included promoting the national identity; on the contrary, they tolerated other cultures and subcultures, for example the Roman-Catholics.

Elsewhere the ideal of a national culture also lost ground. At the 1855 Universal Exhibition in Paris, exhibits were still arranged according to national schools of art, but the schools were judged on artistic rather than national criteria. The Dutch selection had a poor reception and was criticised as being '*bien vieux, bien usé et bien fastidieux*' [Delécluze]. At the same time the Universal Exhibition was a manifestation of realism in art, in the works of Courbet and the painters of the Barbizon School. Young artists and critics were not interested in the house of cards national culture had become, but thought of art as universal. In Holland these ideas were followed by the painters of The Hague School.

In this increasingly hostile climate, the Royal Academy had to defend its aspirations. Jan Adam Kruseman and Louis Royer were the last protectors of an old art theory, in which drawing was considered the most important training and history painting and sculpture the foremost national arts. The Academy's base became smaller and more unsteady, and the situation was worsened by the reduction of the government's subsidy and a shortage of staff.

In 1860 a governmental committee judged the Academy severely by calling it an old-fashioned, eighteenth-century drawing academy rather than a contemporary, higher institution for the arts. Under the influence of reorganisations effected in other European academies, the Royal Academy suffered many reform schemes in the last ten years of its existence; these schemes stressed more individual teaching, more training in painting and a more scientific approach to art. At the same time, voices demanding the abolition of the Academy grew louder. Nevertheless, as a consequence of growing wealth and a softening of the strict Liberal doctrine of self-support, the desire for a state-subsidised art academy persisted. However, this was not to be the Royal Academy, which was dissolved in 1870.

## Epilogue

The Royal Academy was almost immediately succeeded by the State Academy (Rijks Akademie), which after a difficult start partly accomplished the goals of its predecessor. At the end of the century Dutch art finally experienced a revival in The Hague School and the so-called Impressionists of Amsterdam. These painters did not choose historical scenes for their subjects, however, but painted landscapes, town views and genre - the traditional 'Dutch' themes.

In the concluding paragraphs, I will base my assessment of the Royal Academy on the achievement of its goals: i.e. the establishment of a national art through art education, the improvement of the status of the artist and the defining of the character of the Dutch school of art.

The idea of national art did not turn out to be so unequivocal as the academicians, among others, had been led to believe at the beginning of the century. At first, one undivided national culture was aimed for; but later, features of this culture continually changed. Dutch

culture was typified as the opposite of doctrinal and as diverse, but sometimes its main characteristic was no more than being *different* from other European nations. In the first half of the nineteenth century, this attitude can be related to the political situation of the United Kingdom of the Netherlands, which was very uncertain and dependent on the strategic manoeuvring of the European powers. Fear of foreign influence and of loss of identity dominated thoughts on national culture. For an academic institution subject to disparaging academic criticism on Dutch art, it was even more difficult to combine in one programme a high position and a distinguishing Dutch character. When in the late 1840s the ultimate goal of the Academy - i.e. the revival of national art - disappeared from the agenda of the Liberal government, the position of the Academy became untenable.

Referring to the academic doctrine, in 1839 the directors aspired to produce intellectual artists, and therefore opted for the supremacy of history painting. They hoped this change of direction might gain respect in foreign countries and make it possible to secure large orders for paintings which adulated the national past from, for example, the government. Most importantly, it would give the history painter - and thus the Royal Academy - a higher social standing, in this way creating not only a *pictor doctus* but also a *pictor emancipatus*. These arguments explain the choice of the directors, but it is still a surprising option considering the nineteenth-century Dutch art market, of which history painting made up only a small percentage. The endeavours of the Academy and of the Fourth Class to promote history painting only resulted in negative publicity, because their actions merely indicated the lack of orders for and interest in this genre. Nor was the ideal of the learned painter achieved: the classes in theory and historical composition were not properly attended, and students mostly opted for a career in landscape and genre. But the alternative was also unattainable. An emphasis on landscape and genre painting would have kept the Academy on the lower level of the city academies and made its attempt at emancipation a failure.

In addition, there was the complicated notion of forming a Dutch *school* of art. In early nineteenth-century Dutch art theory, the idea of a school was considered negatively and to be synonymous with standardisation, partiality and mannerism. For a nation that described its artistic character as being diverse and individual, the thought of a school was difficult to interpret. This attitude would lead to ambivalence and xenophobia, best illustrated by the ups and downs of the Great Prize. A journey and a stay abroad were supposed to be an international education for the artist and a stimulus for indigenous art, but at the same time the academicians were deadly afraid of letting in a Trojan Horse.

The idea of a national school of art furthermore lost significance from the 1850s onwards. Young artists lost interest, the art market became more internationally oriented and the romantic qualities of originality and individuality gained importance. The aims with which the Royal Academy had set out, turned out to be incompatible and impossible to achieve.

## Personenregister

### A

Abeele van den, J.S., 161  
Achenbach, A., 92  
Alberdingk Thijm, J., 5; 218  
Allebé, A., 5; 187; 212-215; 218; 241; 244  
Alma Tadema, L., 212; 213  
Alphonse, d', Intendant Binnenlandse Zaken, 27  
Anderson, B., 15; 40  
Apelles, 76  
Apostool, C., 16; 25-29; 35; 37; 60; 62; 63; 66;  
68; 69; 71; 72; 74; 78-81; 83; 86; 98; 99; 107;  
108; 121; 124; 128; 131; 135; 141; 143-145;  
234; 299; 301  
Asselijn, J., 167  
Augustus, 123

### B

Bank, J., 14; 15; 17; 99; 101; 217  
Barbiers, P., 66  
Baudelaire, C., 177  
Beauharnais de, Joséphine, 22  
Berchem, N., 71; 72; 107; 139; 144; 167  
Berg van den, J.E.J., 90; 184  
Bergvelt, E., 1; 6; 16; 26; 30; 33; 44; 47; 69; 88;  
90; 102; 114; 130; 131; 139; 140; 141; 142;  
151; 185; 217  
Bertelman, J.J., 188; 237; 244  
Bilders, G., 180; 181; 222  
Bing, V., 152; 228-231; 233  
Blaas, P., 3; 14; 15; 47; 218  
Blechen, C., 150  
Bles, D., 174; 175  
Bodein, A., 133; 134  
Boetzelaer van, P.A. baron, 57-60; 69; 70; 234;  
235  
Boime, A., 8; 92; 100; 117; 140; 170; 198  
Bois du, C., 61; 234  
Bosboom, J., 174; 175; 199; 208  
Bosscha, H., 86; 188  
Bosscha, J., 86; 188; 189; 234  
Both, J., 62; 107; 125; 144; 167  
Bourla, P., 112  
Bouvier, M., 87  
Braekeleer de, F., 127; 185  
Bree van, M.I., 21-25; 28; 29; 35; 48; 50; 65; 72-  
75; 77; 78; 80; 89; 101; 112; 114; 123; 127;  
135; 141; 174; 298; 299  
Breitner, G.H., 215  
Brienen van de Groote Lindt van, W.J., 27; 56  
Brondgeest, A., 130; 162  
Brouwenaar, J., 166; 170; 240; 244  
Brouwer, A., 74; 184  
BrouwerJz., J., 57; 234  
Brugmans, H., 59; 60  
Buijs, C., 61; 119; 234  
Buren, F., 133; 134; 137; 152

### C

Calisch, M., 174-176  
Carstens, A.J., 76; 160  
Carus, C.J., 92  
Catherina II, 24  
Celles de, C.W. de Visscher graaf, zie Visscher  
Cogniet, L., 149  
Cornelius, P., 92; 150; 206; 212  
Corot, C., 92; 100; 180  
Courbet, G., 179; 180; 183; 214; 223; 303  
Couwenberg, H.W., 153; 154; 168; 170; 175  
Craeyvanger, R., 152; 197; 231; 233  
Cramer Antz., H.W., 136; 146-152; 155; 157;  
160; 170; 177; 222; 302  
Cuyp, A., 74; 125

### D

Dahl, J.C., 92  
Dairwaille, J.A., 63-68; 75; 82; 83; 85-87; 89; 96;  
97; 107; 112; 135; 233; 234  
Daubigny, C., 180  
David, J.L., 32; 53; 86; 92; 112; 114; 115; 117;  
138; 139; 149; 150; 161; 170; 179; 222  
Decamps, G.A., 173; 185; 214  
Dekkers, D., 6; 7; 83; 136; 137; 138; 142; 147;  
148; 151; 152; 154; 157; 159; 162; 163; 165;  
166; 169; 170; 178; 187; 189  
Delacroix, F.V.E., 173; 214  
Delaroche, A.P., 123; 170; 219  
Delécluze, E., 179; 181; 182; 184; 303  
Deperthes, I.B., 88; 90; 92; 96; 102; 216  
Derkinderen, A., 4; 5; 52; 200; 223  
Diaz, N., 181  
Diderot, D., 92; 93  
Dijck van, A., 22; 25; 62; 124; 149; 165  
Dijck van, J., 162; 187; 239; 244  
Does van der, S., 167  
Doorn van Westkapelle van, H.J., 124; 153  
Dou, G., 125  
Driest van, E., 36; 93; 126  
Dröling, M.M., 170  
Dujardin, K., 62; 71; 125; 139; 144; 167  
Dunk von der, Th., 1; 4  
Dunselman, J., 214  
Dupré, D., 138  
Dupré, J., 181  
Dupuis, gebr., 89; 90  
Dürer, A., 165

### E

Eckersberg, C.W., 161  
Eeghen van, C.P., 185; 234  
Egenberger, J.H., 162; 163; 174; 187; 197; 233;  
238; 244  
Ehnle, A.J., 152

Eijnden van, R., 44; 56; 65; 77  
Eitelberger von Edelberg, R., 177  
Elias, D.W., 51; 53; 66; 71; 108; 112; 234; 235  
Emeric-David, T.B., 114  
Everdingen van, A., 144  
Ewijck van, D.J., 97-99; 137; 142-144; 158; 159;  
162; 164; 169; 189; 191-193  
Eyck van, J. en H., 165

## F

Fantin Latour, H., 214  
Félibien, A., 88  
Fichel, B.J., 185  
Fiennes de, J.D., 83; 137; 142; 147; 151; 152;  
170; 302  
Fiorillo, J.D., 34  
Flines de, H., 18; 58; 61; 63; 80; 81-83; 86; 140;  
146; 234; 235  
Fock, C.W., 205; 206; 209; 211; 235  
Fodor, C.J., 185; 187; 202; 234  
Franken, D., 208; 218  
Friedrich, C.D., 92  
Fuseli, H., 88

## G

Gabriël, P.J., 32; 62; 63; 66; 67; 86; 111; 113;  
135-137; 233; 234  
Gabriël, P.J.C., 178  
Galassi, P., 100; 160  
Gallait, L., 185  
Gautier, Th., 181; 182; 223  
Gellner, E., 14; 15; 42; 49; 217  
Géricault, Th., 76; 160  
Gerstenhauer Zimmerman, W., 187-189; 238; 244  
Girodet de Roucy-Trioson, A.L., 149  
Goethe, J.W., 150; 160; 302  
Goldstein, C., 9-11; 13; 14; 88  
Goll van Franckenstein, J., 234  
Goll van Franckenstein, P.H., 99; 234  
Goltzius, H., 62  
Goncourt de, gebr., 178  
Grandjean, J., 95; 96; 137; 138  
Greive, P.F., 152; 214  
Greuze, J.B., 74; 77  
Gros, A., 148; 149; 170  
Gude, H., 92  
Guérin, P.N., 112; 149; 155; 170  
Guillemin, A.M., 185

## H

Haas, J.H.L. de, 178; 179  
Hals, F., 13; 21; 22; 184; 206  
Hansen, L.J., 197; 226; 228; 229; 233  
Hart, J., 1; 7; 60; 168; 190; 191; 204; 205  
Heemstra van, S. baron, 199; 201-203  
Helmers, J.F., 74

Helst van der, B., 22; 62; 71; 77; 139; 149; 184;  
206

Hemingway, A., 109; 128  
Hilverdink, J., 185  
Hobsbawm, E., 15; 43  
Hodges, C., 21; 36; 37; 106  
Hogarth, W., 39; 73  
Hogguer van, P.I., 56  
HollanderCzn., H., 114; 175; 186; 238; 244  
Homerus, 74  
Hoogenboom, A., 1; 3; 7; 18; 21; 23; 26; 31; 33;  
34; 35; 37; 38; 49; 57; 61; 65; 66; 67; 87; 89;  
97; 102; 103; 106; 109; 110; 128; 129; 130;  
139; 151; 157; 184; 185; 189; 220  
Hoogewerff, G.J., 7; 152  
Hoogstraten van, S., 30; 87  
Hoop van der, A., 185  
Houdon, J.A., 149  
Hove van, H., 175  
Hulswit, J., 58; 62-64; 66-68; 75; 83; 95; 98; 99;  
107; 125; 126; 135; 233; 234; 299; 300  
Humbert de Superville, D.P.G., 88  
Huysum van, J., 107; 139; 144

## I

Ingres, J.A.D., 115; 150; 153; 155; 160; 173; 214;  
302  
Israëls, I., 215  
Israëls, J., 7; 87; 117; 162; 163; 169; 175; 178;  
180; 187-189; 208; 222; 238; 244

## J

Jagt van der, G., 66; 68; 82; 117; 233; 234  
Jansen, G., 21; 73; 74  
Jongkind, J.B., 180  
Joséphine, zie Beauharnais  
Junius, F., 87

## K

Kaiser, J.W., 62; 87; 88; 175; 197-201; 203; 206-  
208; 212; 231; 233; 235  
Kate ten, H., 187; 197; 202; 203; 212; 233; 235  
Kaulbach, W., 206; 212  
Kellen van der, D., 117; 187; 236; 238; 245  
Keerbergh van Kessel van, baron C.L.G.J., 28  
Keyzer de, N., 127; 185; 206; 212  
Keyser de, H., 60  
Kiers, P., 178; 179  
Kikkert, P., 30; 77  
Knip, J.A., 23; 30; 32; 138; 141  
Knoef, J., 5; 63; 64; 65; 66; 70; 148; 152; 186  
Knolle, P., 6; 30; 37; 40; 42; 44; 45; 46; 47; 63;  
69; 77; 89; 93; 94; 95  
Koekkoek, B.C., 64; 97; 101; 124; 127; 175; 185  
Koekkoek, H.jr., 187  
Koelman, J.H., 151-153; 155; 156; 170; 184; 212;  
222; 302

Koelman, J.Ph., 184  
Koningh de, I., 152; 170  
Koningsveld van, J., 162; 187; 189; 237; 245  
Koolhaas-Grosfeld, E., 16; 30; 46; 47; 68; 71; 72;  
73; 74; 89; 93; 94; 116; 126; 186  
Kruseman, C., 2; 112; 146; 148; 149; 151; 156-  
162; 166; 167; 171; 174; 184; 212; 219; 220;  
297; 302  
Kruseman, J.A., 2; 66; 67; 83; 84; 89; 103; 105;  
106; 112; 113; 115-117; 131; 148; 156; 159;  
162; 166; 169; 170; 175; 183; 184; 186; 188-  
190; 192-195; 206; 219; 220; 226; 228; 233;  
234; 297; 300; 301; 303  
Kugler, F., 87  
Kuijk van, J., 65

## L

Laborde de, L., 199  
Lairesse de, G., 37; 62; 87; 91; 93; 116  
Lawrence, Th., 115  
Le Brun, C., 10-12; 165  
Lelie de, A., 36; 65; 66; 87; 138  
Leliman, J.H., 199; 239; 245  
Lenders, J., 41; 59  
Lennep van, D.J., 69; 86; 202  
Lennep van, J., 86; 146; 158; 173; 197; 202; 203;  
234; 235  
Leonardo, 76; 79; 89  
Lessing, G.E., 88  
Leyden van, L., 165  
Leys, H., 174  
Lodewijk Napoleon, 26; 31; 34-36; 38; 65; 95;  
138-141; 146; 151; 171; 176; 216; 298; 301  
Lodewijk XIV (Louis XIV), 24; 123  
Looy van, J., 80; 208; 214; 215  
Lorrain (Claude), 92; 93; 96; 149; 165  
Louis Philippe, 123; 124

## M

Maalman, J., 206; 207  
Maes, J.B., 135; 161  
Mander van, C., 87  
Marcus, J., 63; 65-68; 84; 86; 87; 111; 233; 234  
Mare de, J., 151; 153; 154; 168; 170; 175; 302  
Maris, J., 178; 180  
Maris, M., 178  
Maris, W., 180  
Marius, G.H., 64; 75; 103; 112; 115; 179; 212  
Martis, A., 1; 2; 5; 6; 7; 28; 30; 40; 42; 49; 57; 58;  
60; 61; 66; 80; 82; 85; 90; 118; 176; 188; 190;  
199; 202; 204; 206; 207; 212; 232; 236  
Mauve, A., 180  
McWilliam, N., 8  
Medici de, familie, 62; 123  
Meerman, J., 32-38; 49; 52; 95; 138; 139; 141  
Meijer, L., 174; 175; 179  
Meijer de, G., 55  
Mertz, J.C., 185; 236; 235

Messchert van Vollenhove, J., 204; 235  
Metzelaar, J.F., 208  
Metsu, G., 107; 125  
Michelangelo, 62; 149; 183  
Mijnhardt, W., 6; 31; 39; 40; 41; 42  
Millet, J.F., 180  
Mieris, familie, 125  
Mol, W., 139  
Molkenboer, J., 90; 234  
Moritz, L., 36  
Morris Hunt, W., 87  
Moucheron de, I., 144; 167  
Müller, C., 162; 163; 186  
Murillo, B., 149

## N

Napoleon, 21; 22; 25; 65; 92; 194; 220  
Napoleon III, 174; 176  
Navez, F.J., 84; 112; 135; 161; 185  
Nijhoff, E., 174; 176;  
Nipperdey, Th., 15; 16; 17; 30  
Numan, H., 36; 37  
Nuyen, W., 101

## O

Offerhaus, J., 7; 138; 150  
Opzoomer, C.W., 4; 183  
Os van, P.G., 98; 99; 101; 107; 179  
Ostade van, A., 62; 74; 125; 139; 184  
Overbeck, F., 150

## P

Pantus, W., 116; 117  
Parvé, S., 89  
Pelgrom, J., 97; 145; 146  
Percier, C., 32  
Pericles, 123  
Pevsner, N., 7; 8; 9; 160; 199  
Philippeau, C.F., 188; 189; 195; 237; 245  
Picot, E., 189  
Pieneman, J.W., 2; 58; 63-70; 74-78; 82-86; 89;  
94; 96; 97; 100; 101; 103; 105; 107; 108; 111-  
113; 116; 117; 120; 128-130; 136; 137; 149;  
159; 162; 165; 166; 169; 170; 192-195; 219;  
220; 226; 228; 229; 233; 234; 297; 299-302  
Pieneman, N., 2; 103; 151; 166; 175; 185-187;  
196-201; 203; 219; 220; 235; 297  
Piles de, R., 44; 90; 92  
Pitloo, zie Smink Pitloo  
Plaisance, hertog van, 65  
Planche, G., 178; 179; 184  
Ploos van Amstel, C., 62; 89; 95  
Poorter de, B., 19; 152; 170; 212; 213; 215  
Portaels, J.F., 156  
Potgieter, E.J., 216; 217  
Potter, P., 62; 77; 107; 125; 149  
Poussin, N., 11; 73; 93; 96; 149; 165; 297

## Q

Quatremère de Quincy, C.A., 73; 88; 91; 92; 114

## R

Rafaël, 11; 62; 72; 76; 149; 153; 165; 183  
 Rappard van, A.G.A., 124; 126; 193; 201  
 Reckleben, J.F.C., 188; 237; 245  
 Rembrandt, 71; 72; 77; 107; 131; 139; 148; 149;  
 165; 179; 184; 190; 206  
 Reni, G., 165  
 Repelaer van Driel, O., 22-25; 28; 43; 48; 51; 53;  
 62; 63; 66; 71; 72  
 Reynolds, J., 12; 39; 88; 91  
 Richter, L., 150  
 Ripa, C., 87  
 Rochussen, C., 186; 235  
 Roelofs, W., 135; 175; 178; 180; 208  
 Roland Holst, R.N., 223  
 Rousseau, Th., 180-182  
 Royer, L., 66; 67; 83; 84; 105; 108; 111-117; 122;  
 128; 131; 135; 159; 162; 168; 170; 189; 192-  
 197; 205; 212; 219; 220; 226; 228; 229; 233;  
 234; 300; 301; 303  
 Rubens, P.P., 21; 22; 25; 29; 62; 74; 124; 149;  
 165; 190  
 Ruisdael, J., 22; 62; 125; 144

## S

Saenredam, P., 62  
 Saportas, A., 96; 98; 101; 102; 110; 225; 234  
 Sas van, N.C.F., 14; 15; 39; 45; 46; 47; 48; 168;  
 191; 216; 217  
 Schadow von, W., 92; 199  
 Schamp de Naernewijck, J., 23  
 Scheffer, A., 184; 185  
 Schelfhout, A., 101; 124; 127; 174  
 Schelling, F.W.J., 150; 302  
 Schendel van, P., 151; 175  
 Schirmer, W., 92  
 Scholten, H.J., 185-187; 238; 245  
 Schotel, J., 67; 101; 124; 127; 170; 175  
 Schouwgraag, 70; 71; 139  
 Schrofer, J.W., 17  
 Shaftesbury, Lord, 93  
 Singleton Copley, J., 77  
 Six van Hillegom, H., 107; 125; 128; 131; 162;  
 234  
 Six, J.P., 235  
 Smink Pitloo, A., 32; 33; 127; 138; 141; 301  
 Smith, A.D., 15; 40; 43; 48  
 Springer, C., 67; 175; 185  
 Steen, J., 71; 74; 125; 139; 184  
 Stöver, J.H., 188; 195; 238; 245  
 Stracké, F., 187; 212; 242; 245  
 Streng, T., 4; 176; 183  
 Strengaard, 70; 71; 139; 144  
 Stuers de, V., 6; 218  
 Suys, T.F., 32; 61; 63-68; 112; 17; 233; 234

Swanevelt van, H. (Zwanenveld), 144

## T

Taurel, A., 175; 238; 245  
 Taurel, A.B.B., 86; 105; 106; 112; 175; 188; 191;  
 197; 226; 228; 229; 233; 234; 236  
 Taurel, C.E.B., 170; 231; 233; 237; 245  
 Teerlinck, A., 32; 33; 127; 138; 141; 301  
 Ten Beste, 70; 71; 139  
 Teniers, D., 184  
 Tersteeg, J., 137  
 Tetar van Elven, M.G., 105; 106; 110-112; 120;  
 158; 188; 226; 228; 229; 231; 233; 234; 236  
 Tetar van Elven, H.M., 229; 233; 237; 245  
 Tetar van Elven, Paul, 162; 164; 187  
 Tetar van Elven, Pierre, 175; 239; 245  
 Tex den, C. 88; 128; 158; 209  
 Thorbecke, J.R., 89; 168; 169; 190; 191; 193;  
 200; 203; 205; 218; 224; 302  
 Thoré, Th., 180; 182; 223  
 Titiaan, 147; 149  
 Troostwijk van, W., 16; 72; 101

## V

Valenciennes de, P.H., 90; 92; 96; 100; 102  
 Valk de, J., 43  
 Vázquez, O. E., 9; 14  
 Velde van de, W.sr en W.jr., 125; 139  
 Ven van der, J., 135  
 Vernet, H., 148; 149; 155; 173  
 Versteegh, D., 57; 61; 95; 137; 228; 234  
 Verveer, S., 174; 175  
 Vervloet, F., 161  
 Veth, J., 117; 215  
 Vincent, F.A., 22  
 Vinkeles, R., 27; 28; 36; 37; 57; 65  
 Visscher de, C.W. graaf de Celles, 27  
 Voltaire, 149  
 Voogd, H., 34; 95; 96; 127; 137; 138  
 Vos J., 89  
 Vos de J., 68; 185; 186  
 VosJz. de, J., 68; 186; 187; 196; 202; 203; 219;  
 235; 236  
 VosWz. de, J., 64; 68; 69; 71-75; 77-81; 83; 86-  
 88; 96; 98; 101; 102; 108; 110; 112; 114; 121;  
 123; 129; 131; 135; 138; 144; 162; 186; 234;  
 299  
 Vosmaer, C., 183; 201  
 Vries de, J.(Jeronimo), 21; 45; 47; 53; 58; 59; 62;  
 63; 66-72; 74; 75; 77; 79; 80; 81; 83; 86; 98;  
 107; 118; 121; 125; 131; 138; 139; 144; 154;  
 162; 164; 216; 226; 228; 234; 235; 299  
 Vrolijk, W., 111; 120; 122; 125; 188; 191; 192;  
 234

## W

Wappers, G., 127; 174; 199; 219

Wellington, A., Duke of, 65; 68  
West, B., 77  
Westenhout van, J., 60  
Westrheene van, T., 175-179; 181; 183; 209; 216  
Wijnants (Wijnand) J., 125  
Wijnveld, B., 162; 187; 202; 203; 206; 212; 213;  
231; 233; 235; 236; 246  
Willem I, 15; 16; 21; 23-26; 41; 43; 47; 63-65; 80;  
99; 112; 134; 154; 192; 221; 297; 98  
Willem II, 21; 65; 123; 130; 168  
Willem III, 21  
Willem van Oranje (Willem I), 139  
Willet, A., 185  
Willigen van der, A., 44; 56; 65  
Winckelmann, J.J., 11; 46; 73; 88; 114; 150  
Witsen, W., 215

Wittering, J., 173-176; 235  
Wolff, B., 139  
Wolters van der Poll, J., 56  
Woud van der, A., 3; 4; 14; 73; 94; 119; 200  
Wouwerman, Ph., 139

## Z

Zemel, C., 120  
Zeuxis, 76  
Ziem, F., 181  
Ziesenis, B., 57  
Zocher (Zogger) J.D., 62  
Zürcher, A.F., 162; 163; 187; 188; 203; 233; 237;  
246

