

Zó Hollands





Zó Hollands

Het Hollandse landschap in
de Nederlandse kunst sinds 1850

Antoon Erfstemeijer

FRANS HALS MUSEUM | DE HALLEN HAARLEM
Haarlem 2011



Willem Roelofs
(Amsterdam 1822 -
Berchem (Antwerpen) 1897)
Weidelandschap met vee
ca. 1880
Olieverf op paneel
49,2 x 77,3 cm
Amsterdam,
Rijksmuseum, schenking
van mevrouw Th.L. Laue-
Drucker, Den Haag

Woord vooraf

Toeristen, boeren en tulpenkwekers, molenaars, fietsende dagjesmensen, vogelspotters en natuurbeheerders: het Hollandse landschap is belangrijk en dierbaar voor zeer velen. Zeker ook voor beeldend kunstenaars. Eeuwen lang al zwerven zij er in rond, met krijt, verf, camera's of andere materialen. En bijzonder veelsoortig zijn de resultaten van hun artistieke zoektochten. De tentoonstelling 'Zó Hollands' richt, net als dit bijbehorende catalogusboek, de aandacht op het Hollandse landschap in de Nederlandse kunst van de afgelopen anderhalve eeuw. Van de Haagse School en Piet Mondriaan tot Jan Wolkers en *land art*-projecten. Wonderlijk genoeg was nooit eerder zo'n overzicht samengesteld. En waar kan dit beter plaatsvinden dan in Haarlem: deze oer-Hollandse stad, bakermat van de Hollandse landschapschilderkunst met figuren als Jacob van Ruisdael en diens oom Salomon, en vanwege de zeer afwisselende natuurlijke omgeving eeuwenlang trekpleister voor talloze landschapskunstenaars. Tentoonstelling en boek bieden tezamen de gelegenheid om ons unieke landschap vanuit vele onverwachte gezichtspunten te bekijken en te beleven.

Dit project kon alleen gerealiseerd worden door de steun en medewerking van velen. Veel dank gaat in de eerste plaats uit naar alle bruikleengevers die royaal werken beschikbaar hebben gesteld voor 'Zó Hollands': diverse collega-musea; Stichting Kees Verwey; de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed; Provinciaal Bestuur van Noord-Holland; Kunstcommissie van het Kennemer Gasthuis, Haarlem; Caldic Collectie, Rotterdam; collectie Smithuis; collectie Manders; kunsthandel Simonis & Buunk, Ede; Kunstzalen A. Vecht, Amsterdam; Else Kupperman-Maas; Kunsthandel A.H. Bies, Eindhoven; Mark Smit Kunsthandel, Ommen; diverse particuliere verzamelaars; en niet in de laatste plaats kunstenaars die enthousiast werken beschikbaar stelden en informatie over hun werkwijze verschaften: Willem den Ouden, Sjoerd Buisman, Gerco de Ruijter, Marinus Boezem en Paul de Kort. Speciale dank geldt nog Karina Wolkers, Lex Hermans, Charlotte Ulmann, Dik van der Meulen, Wiepke Loos, Nina Wevers (Simonis & Buunk), Jenny Reynaerts (Rijksmuseum), Vivien Entius (Gemeentemuseum Den Haag) en Gerrit Bosch (Provinciaal Bestuur van Noord-Holland).

Bijzondere dank zijn wij verschuldigd aan de Dr. Marijnus Johannes van Toorn en Louise Scholten Stichting, die de tentoonstelling op zeer royale wijze financieel heeft ondersteund. Conservator Antoon Erftemeijer stelde de tentoonstelling samen en schreef ook het boek, dat fraai werd vormgegeven door Willem Morelis. Ik ben hen zeer erkentelijk. Veel dank ook aan Susanna Koenig en Anke van der Laan die dit project begeleidden, aan Marije Kool die de publiciteit verzorgde, aan Femke Tomberg die het grafisch ontwerp leverde voor tentoonstelling en publiciteit, en aan alle overige medewerkers van het Frans Hals Museum | De Hallen Haarlem die toegewijd aan dit tentoonstellingsproject hebben meegewerkt.

Karel Schampers
Directeur Frans Hals Museum | De Hallen Haarlem

Inleiding



Gerard Bilders
(Utrecht 1838 -
Amsterdam 1865)
Weiland bij Oosterbeek
1860
Olieverf op doek
39 x 55 cm
Amsterdam,
Rijksmuseum



Gerard Bilders
Zomerweelde
ca. 1860
Olieverf op doek
52 x 75 cm
Amsterdam, collectie
dr. R. Kupperman

‘Over het werk zelf wat te vertellen, lijkt me overbodig. Een schilder beoefent de schilderkunst omdat hij door middel van die kunst zich op zijn best en duidelijkst kan uiten. Een poging om door uitlegging of verklaring daar iets aan toe te voegen, lijkt me een zeer slechte copie naast het origineel te zetten. De weinige mensen die gevoel voor kunst hebben en zelfstandig een oordeel kunnen vormen, hebben geen nadere uitleg nodig en voor de velen, die nog niet aan een eigen oordeel toe zijn, lijkt me iedere “gebruiksaanwijzing” eerder verwarrend dan verhelderend. Wel is het nodig, dat de beschouwer zonder vooroordeel en zonder vooropgestelde principes met heel veel “goede wil” en concentratie de schilderijen gaat bekijken. Wanneer de bezoekers zo handelen, kunnen zij rekenen op de dankbaarheid van de kunstenaar.’¹

Aldus schreef de schilder **Jan Sluijters** in 1951, toen hij als 70-jarige terugblikte op zijn loopbaan. Sluijters had natuurlijk in hoge mate gelijk. Maar niet volkomen: sommige kunst hoeft wel degelijk enige toelichting, of wordt interessanter en begrijpelijker wanneer men weet heeft van bepaalde achtergronden. Dat menen ook de talloze kunstenaars die zich in de loop der tijd uitspraken in dagboekantekeningen, manifesten, brieven, interviews en anderszins: teksten waarin zij hun zoektochten verwoorden en anderen (en zichzelf) hun kunst ‘verklaarden’. Toch worden in dit catalogusboek Sluijters’ woorden wel

serieus genomen, en zal men in de drie hierna volgende hoofdstukken weinig ‘uitlegging’ tegenkomen. Des te meer wordt het woord van de schilders *zél*f, en dat van de in andere media werkende kunstenaars, serieus genomen: hun tekst staat hier, middels tal van citaten, centraal. Dat in gepubliceerde interviews opgenomen uitlatingen niet altijd woord voor woord zullen corresponderen met de werkelijk gedane uitlatingen, is daarbij voor lief genomen.

Bilders

In de zomer van 1858 vertrok de jonge Utrechtse schilder **Gerard Bilders** (1838-1865) naar Zwitserland om daar te studeren in de natuur. Voorzien van teken- en schildermaterialen trok hij er rond, te voet, per koets en deels zelfs al per trein – maar hij aardde er niet echt. Nog met één been staande in de romantiek, werd hij er weliswaar soms getroffen door ‘grootsche natuur’ die ‘een zekeren eerbied’ bij hem oproep. Maar een schilder van bergpanorama’s werd hij niet: ‘Ontegenzeggelijk is Zwitserland schoon, grootsch en deftig, doch als ik denk aan de Geldersche landschappen en beesten, en de zachte, liefelijke omstreken van ’s Gravenhage en het donkere eikengroen, dan gevoel ik in mijn hart, dat ik Hollander ben en Holland schilderen wil, en er al het schoone in opzoeken, dat er te vinden is.’ – zo schreef hij in een brief.² Zijn artistieke heimwee ging zelfs zo ver, dat hij in Zwitserland, toen



Jan Sluijters, *Duinlandschap*
Ommen, collectie Mark Smit Kunsthandel



Jan Sluijters, *Maannacht*
Rotterdam, Caldic Collectie

het buiten koud en nat was, ging werken aan een Hollands landschap!³

Eenvoud

In de paar jaren die deze aan tuberculose lijdende kunstenaar nadien nog beschoren waren, zou hij zich helemaal richten op het ‘gewone’ vlakke en groene Hollandse landschap, met veel gevoel voor realisme. De soms zeer ‘grootse en meeslepande’, ‘echte’ natuur buiten Holland, met zijn hoge bergketens, rivierdalen en machtige water-vallen, die in de romantische periode van ca. 1780-1850 zo gezocht was, kon wat hem betreft toch niet tippen aan de polders rond Den Haag en de weilanden bij Oosterbeek.⁴ (afb. p.6) Daarbij ging het Bilders toch ook duidelijk niet om het maken van ‘plaatjes’: ‘Het is mijn doel niet eene koe te schilderen om de koe, noch een boom om den boom; het is om door het geheel een indruk te weeg te brengen, dien de natuur somtijds maakt, een grootschen, schoonen indruk, ook door de eenvoudigste middelen.’⁵ Vooral die ‘eenvoudigste middelen’ zijn in dit verband interessant: het schijnbaar simpele motief van het vlakke Hollandse landschap borg voor Bilders voldoende mogelijkheden in zich om tot bijzonder schilderwerk te komen. En na Bilders zouden vele kunstenaars – onder wie zijn vriend en bewonderaar Anton Mauve van de ‘Haagse School’ – hem dat nazeggen.

Gouden Eeuw

Niet dat het Hollandse landschap pas werd ontdekt als schilder- en tekenkunstig motief rond 1850. Reeds Hen-

drick Goltzius (1558-1617) trok door het landschap rond Haarlem om er te schetsen, zo getuigen nog enkele bewaard gebleven resultaten. Vanaf de vroege 17de eeuw wemelde het zelfs van de landschapschilders in de lage landen, al dan niet in directe navolging van het advies van Goltzius’ vriend de schilder/kunsttheoreticus Karel van Mander in diens ‘Schilder-boeck’ uit 1604 om te ‘gaen sien de schoonheit / die daer is buyten’ en indrukken en schetsen van het landschap uit te werken tot schilderijen.⁶ Echt realistisch waren de – binnen in het atelier gemaakte – olieverfschilderijen slechts tot op zekere hoogte: men gebruikte de opgedane indrukken en de buitenstudies als uitgangspunten, en mengde die met de fantasie teneinde zorgvuldig doordachte, ‘schilderachtige’ composities te maken. Van de echte buitenstudies direct naar de natuur, in inkt, potlood, krijt en/of waterverf, zijn nog heel wat voorbeelden bewaard gebleven (zoals schetswerk van Jan van Goyen).

De bloeiende landschapschilderkunst van de Hollandse 17de eeuw, met grootmeesters als Jacob van Ruisdael en Meindert Hobbema, zou vele eeuwen voorbeeld en inspiratiebron blijken – soms vrij letterlijk qua onderwerp en benadering, zoals de diverse Ruisdaeliaanse ‘Haerlempjes’ laten zien die 19de-eeuwse kunstenaars als J.H. Weisenbruch en de Haarlemmer Hendrik Savrij (1823-1907) schilderden. En dat tot op de dag van vandaag toe, en zeker niet enkel voor kunstenaars op Nederlandse bodem. Ook de praktijk van het combineren van buitenstudies met opvattingen over wat een goed of overtuigend schilderij zou moeten zijn, zou in zwang blijven.



Hendrick Goltzius, *Landerijen bij Haarlem*
Parijs, Verzameling Frits Lugt



Jacob van Ruisdael, *Gezicht op Haarlem*
Amsterdam, Rijksmuseum

Drie noemers

Toch zouden kunstenaars vanaf omstreeks 1850, toen het buitenschilderen vanwege de vinding van de zinken olieverftube en andere praktische hulpmiddelen aanzienlijk gemakkelijker werd, met diverse belangrijke vernieuwingen komen. In dit boek worden deze behandeld onder drie noemers – ‘impressie’, ‘expressie’ en ‘manipulatie’ – die chronologisch min of meer na elkaar zijn te plaatsen.⁷ In het hoofdstuk ‘Impressie’ staat de indruk die het landschap maakt, centraal; op min of meer realistische wijze wordt het landschap beleefd en afgebeeld, zij het zelden echt vrij van romantische natuuroppvattingen.

‘Expressie’ verwijst naar het willen uitdrukken van eigen gevoelens door de kunstenaar, en/of het trachten te vergroten van de uitdrukingskracht van het werk door te experimenteren met vormen, kleuren en compositie. Het zijn aspecten die tot op zekere hoogte ook in de ‘Impressie’-periode aan de orde waren, maar dan toch op een andere, minder uitgesproken en duidelijk minder vrije manier.

‘Manipulatie’ tot slot slaat op het werk van kunstenaars die de fysieke natuur naar hun hand proberen te zetten en die op een eigen wijze vormgeven (‘Land art’), dan wel met gemanipuleerde afbeeldingen van het landschap de gebruikelijke zienswijze van de beschouwer trachten te verruimen of te doorbreken.

Deze driedeling is tot op zekere hoogte kunstmatig, zoals zovele kunsthistorische indelingen en groeperingen, en de drie uitgangspunten zijn zeker niet voorbehouden aan de drie betreffende periodes. Ook vallen nogal wat



Meindert Hobbema, *Het laantje van Middelharnis*
Londen, National Gallery

kunstenaars maar met moeite, en soms slechts met een deel van hun werk, onder zo’n noemer te schuiven, terwijl weer anderen eigenlijk in geen enkele richting zijn te plaatsen. De driedeling ‘impressie’, ‘expressie’ en ‘manipulatie’ is dan ook niet bedoeld om een stuk kunstgeschiedenis definitief ‘in te polderen’, met dijken die doorgangen onmogelijk moeten maken, maar meer als handvat om enige grip te krijgen op de ongelooflijke veelheid aan kunstwerken die in de afgelopen 150 jaar zijn ontstaan.

Volledigheid is onhaalbaar en binnen het kader van dit beperkte boek ook geenszins nagestreefd: nogal wat kunstenaarsnamen ontbreken dan ook, en aan de vele buitenlandse kunstenaars die het Hollandse landschap ter plekke kwamen bestuderen, is al helemaal geen aandacht besteed.⁸ Een uitvoerige beschrijving van het onderwerp ‘Het Hollandse landschap in de Nederlandse kunst van de periode 1850-heden’ is nog niet gemaakt, en dit boek wil niet meer dan een aanzet daartoe zijn. Het gaat om een samenvatting van tot op heden vergaarde kunsthistorische kennis, met speciale aandacht voor algemeen toegankelijk, gepubliceerd bronnenmateriaal. Belangrijkste uitgangspunten voor het hier geboden overzicht zijn de gekozen kunstwerken – een betwistbare selectie uit een immense hoeveelheid werken – én uitlatingen van de betreffende kunstenaars zelf over hun werk en opvattingen. Een en ander is aangevuld met vraaggesprekken door schrijver dezes met een paar kunstenaars uit onze eigen tijd – opnieuw een aanvechtbare keuze uit een veelheid aan mogelijkheden. Nieuw aan dit boek is de ordening van de geselecteerde kunstwerken en kunstenaarsopvattingen



Hendrik Savrij, *Landschap bij Haarlem*
Haarlem, Frans Hals Museum | De Hallen Haarlem

in een doorlopend overzicht van anderhalve eeuw landschapskunst.

Polders

‘Peintre Paysagiste des Polders Hollandais’, noemde de lange tijd in Den Haag wonende en werkende P.J.C. Gabriël (1828-1903) zichzelf.⁹ Dat was veelzeggend: geen schilder van het Hollandse landschap, maar van de Hollandse polders. Zoals hiervoor al aangegeven, werd het Hollandse landschap als schilderkunstig motief geenszins pas ontdekt rond 1850. Wat wél als iets nieuws kan worden beschouwd, is de ontdekking van het eigenaardige, zeer kunstmatige, polderland, met zijn veelal rechthoekige vlakken en strakke dijken en vaarten, als inspiratiebron voor schilderwerk. In de oeuvres van de Nederlandse schilders van vóór die tijd komen we dit aspect van het landschap zelden tegen, ook al dateren de vroegste polders reeds uit de 16de eeuw en nog eerder soms. Jacob van Ruisdael besteedde soms aandacht aan dit – voor die tijd niet bepaald ‘schilderachtige’ – fenomeen, maar verder komen we het nauwelijks tegen in de kunst van die tijd. Ook in de eerste helft van de 19de eeuw, toen de landschapschilderkunst opnieuw opbloeide met meesters als Andreas Schelfhout, Johannes Hoppenbrouwers, Barend Koekkoek en Cornelis Lieste, werd het poldergebied geen thema.¹⁰

Haagse School

Dit veranderde met de komst van de zogenaamde Haagse School, rond 1870, waartoe men ook de genoemde Gabriël

kan rekenen. Van de ‘Haagsche’ of ‘Grijze’ school – dat ‘grijze’ herkenden de schilders zelf niet zo – sprak voorzover bekend voor het eerst criticus J. van Santen Kolff, in 1875.¹¹ Sindsdien wordt het begrip in het algemeen gehanteerd als verzamelnaam voor een groot aantal schilders die in de periode 1870 tot 1910, of nog later, korte of langere tijd in Den Haag en omstreken woonden, en op een min of meer realistische en stemmingsvolle wijze het gevarieerde landschap rond Den Haag (duinen, polders, plassen), maar ook streken elders in Holland, in beeld brachten. Lang niet elk gebied was even geschikt: men tipte elkaar, nam elkaar mee, werd door kennissen naar bijzondere plaatsen gebracht (zoals de Leidse lijstenmaker S.J. Sala die met zijn zeilboot Weissenbruch, Gabriël en andere schilders naar voor hen onbekende plaatsen als Nieuwkoop bracht¹²) of hield juist bepaalde plekjes angstvallig geheim (zoals Roelofs en enkele collega’s de stille omgeving van Noorden graag voor zichzelf reserveerden).¹³

Men werkte maar tot op zekere hoogte realistisch, want ook in de tweede helft van de 19de eeuw werden de voor de verkoop bedoelde olieverfschilderijen gewoonlijk nog binnen geschilderd, en werd er ook naar eigen (of ander-mans) inzicht doordacht en niet zelden fantasievol gecomponeerd. Het ‘realisme’ van de tweede helft van de 19de eeuw is betrekkelijk, net zo goed als de ‘romantische’ schilderkunst van de decennia daarvóór in feite realistischer is dan vaak gedacht wordt.¹⁴ Kenmerkend voor de ‘Haagse School’ is verder bovenal de losse, schetsmatige manier van schilderen, die vaak gemakshalve ‘impressio-

nistisch’ is genoemd maar toch meestal afwijkt van de werkwijze van de bekende Franse impressionisten met hun bonte, gewoonlijk uit vele korte, losse streken bestaande schilderijen. ‘Gematigd impressionisme’ is desgewenst wel een verdedigbare term voor veel Haagse School-werk.¹⁵

Met hun losse schilderwijze, hun eindeloos studeren ‘en plein air’, en de duidelijke voorliefde voor tonaliteit en toch regelmatig ook grijstinten in plaats van veelkleurigheid, waren de voor hun tijd zeer moderne schilders van de Haagse School vooral schatplichtig aan de wat vroegere Franse Barbizon-school: de schilders die – overigens geïnspireerd door Engelse landschapschilders als John Constable – nabij Parijs in het dorpje Barbizon en de bossen van Fontainebleau naar de natuur werkten (Théodore Rousseau, Charles-François Daubigny e.a.). Jozef Israëls werkte er al rond 1850, en andere Haagse Scholers zouden hem daarin volgen (Roelofs, Tholen, **Bauffe**, Taco en **Geesje Mesdag** en Weissenbruch op zijn oude dag). Ook had de Haagse School een stukje voorgeschiedenis in Oosterbeek, het ‘Hollandse Barbizon’, waar al rond 1850 volop buiten werd gewerkt (Johannes Bilders e.a.) en waar menige Haagse School-schilder inspiratie kwam opdoen.¹⁶

De fijnschilderkunst met aandacht voor het detail en met een gladde afwerking, zoals die eeuwenlang min of meer ‘norm’ was geweest, tot in de periode van de romantiek toe, verloor na 1850 haar dominantie in de kunstwereld (ook al werden diverse van de oudere Haagse School-meesters nog zo opgeleid). Er kwam daardoor

meer leven en natuurlijkheid in de schilderijen, iets waar-naar de diverse kunstenaars ook nadrukkelijk streefden. Het ‘kunstmatige’ van de atelier- en salonschilderkunst moest ‘er uit’, zo vonden deze avant-gardisten van toen. De belangstelling ging nu meer dan ooit uit naar de beleving van licht en lucht, naar atmosfeer en stemming, naar de ‘wijde blik’, en naar de natuur-naast-de-deur – hoezeer deze laatste ook door de mens was gecreëerd en ook al in de tweede helft van de 19de eeuw werd bedreigd door uiteenlopende bebouwing.¹⁷ Menige Haagse School-kunstenaar kon wandelend vanaf het atelier zo de polder inlopen en aan de slag gaan. De eigen gevoels-expressie, en gedurfde experimenten met vormen en kleuren, zouden pas serieuze uitgangspunten worden nadat enkele decennia op realistische, of zo men wil naturalistische, wijze was gewerkt. Eindigen zou deze realistische ‘beweging’ echter niet, zoals zelden een nieuw ontdekte opvatting binnen de kunst geheel wordt verlaten: nog steeds immers worden indrukken van het Hollands landschap geschilderd (en vooral: gefotografeerd). De weg van de bestudering, beleving en uitbeelding van de visueel waarneembare werkelijkheid is een weg zonder einde.

Hollands landschap

Het begrip ‘Hollands landschap’ zoals gebruikt in dit boek, behoeft hier nog enige toelichting. Gedoeld wordt in de eerste plaats op het groene, in hoofdzaak west-Nederlandse, polderland met zijn koeien en sloten, boerderijen en windmolens, kerktorens en weidse vergezichten:



Willem B. Tholen, *De schilder Gabriël aan het werk in de vrije natuur*
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen



P.J.C. Gabriël, *Landschap bij Overschie*
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen



Victor Bauffe, *Polderlandschap met koeien langs een vaart*
Eindhoven, Kunsthandel A.H. Bies



Geesje Mesdag-van Calcar, *Plas bij Kortenhoeft*
Ede, collectie Simonis & Buunk

een landschapstype dat men elders in de wereld niet aantreft, of het moet zijn op een paar plekken waar ooit door Nederlanders polders zijn aangelegd (zoals in Engeland en Italië). Ook het duingebied, en de al dan niet daaraan grenzende kleurrijke bollenvelden, behoren zonder meer tot wat men het Hollandse landschap pleegt te noemen. Echt Hollands is tot slot ook het vlakke rivierenlandschap van de Rijn en de Maas met hun vele vertakkingen en uitlopers (Waal, IJssel, Amstel, Gein, Waver) – het soort landschap dat de dichter Hendrik Marsman (1899-1940) ooit inspireerde tot zijn bekende dichtregels ‘Denkend aan Holland / zie ik breede rivieren / traag door oneindig / laagland gaan’.

Wie het aldus omschreven, ogenschijnlijk eenvoudige en ‘lege’ Hollandse landschap (of wat daar nog van over is) aandachtig bestudeert – de spoortrajecten Den Haag-Haarlem en Den Haag-Arnhem lenen zich daar bijvoorbeeld goed voor – zal kunnen constateren dat het tal van elementen bevat die uitgangspunt kunnen vormen voor beeldend werk. De meest abstracte zijn weidsheid, ruimtelijkheid, en zo men wil oneindigheid (bijvoorbeeld bij optrekkende nevel aan de horizon). De horizontaliteit is vanzelfsprekend evenzeer een hoofdkenmerk, ook al was, en is, verticaliteit zelden afwezig: men denke aan elektriciteitsmasten, rechtopstaande molenwieken, hekwerken, voorheen telegraafpalen, soms scheepsmasten, hooiberg-palen en populieren. Voor Piet Mondriaan was juist die combinatie een inspiratiebron voor zijn landschappelijke en, naar wel verondersteld wordt, ook zijn latere abstracte ogende werk.



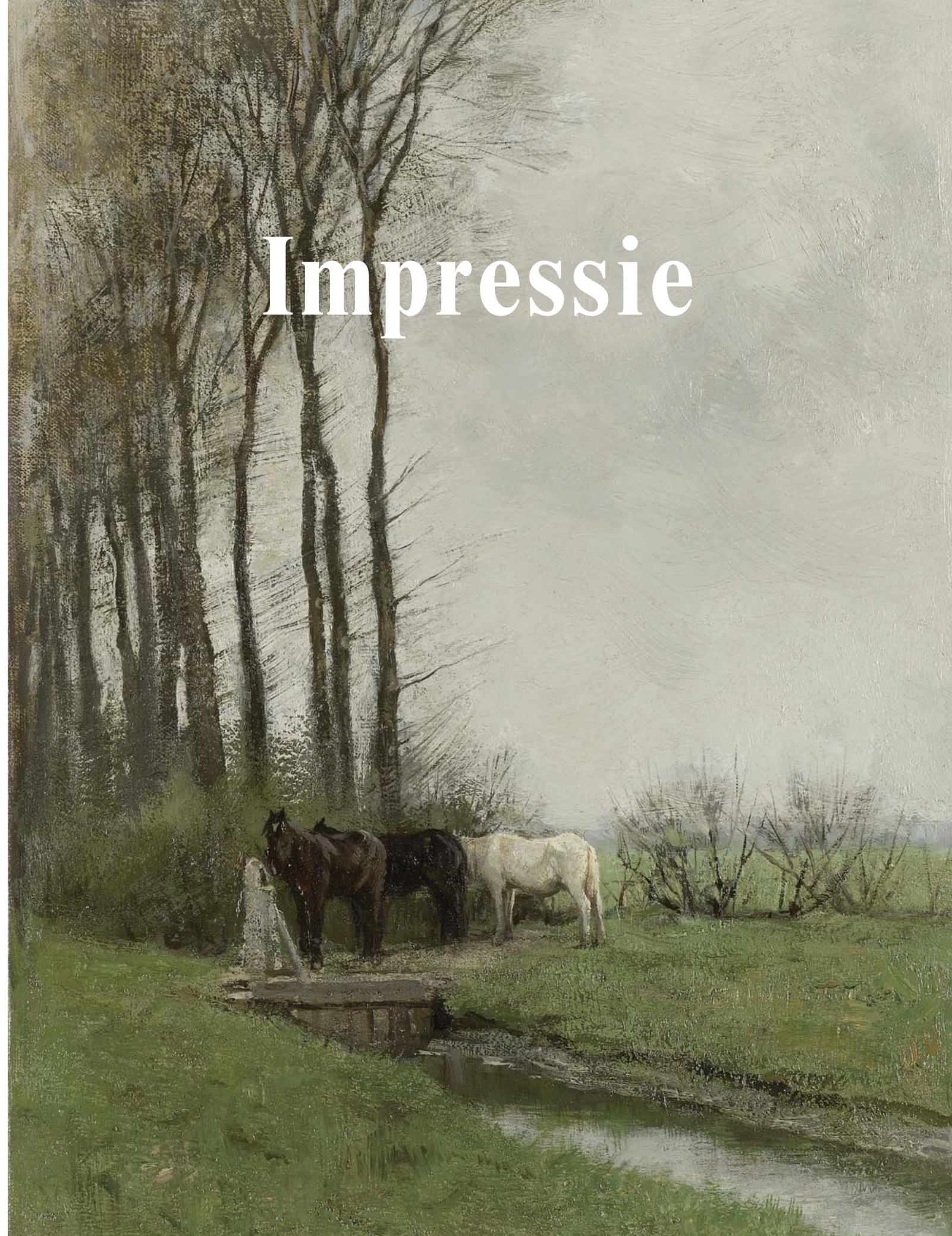
Jan Hendrik Weissenbruch, *Rustende koeien bij een hooiberg*
Ede, collectie Simonis & Buunk



Jan Toorop, *Landschap met rivier*
Dordrecht, Dordrechts Museum

Als gevolg van de dominerende vlakheid van het Hollandse landschap is er maximaal uitzicht op lucht en wolken, motieven die voor nogal wat kunstenaars, onder wie J.H. Weissenbruch en Jan Voerman, wezenlijk waren (of zijn). Wat kleuren betreft, zijn er naast de gewoonlijk dominante kleur groen (met al zijn tinten en tonen) ook, in de loop der seizoenen, tal van andere kleuren waar te nemen, en dus niet enkel in de maanden waarin de bollenvelden bloeien. Met name in zogeheten pointillistisch werk (van bijvoorbeeld Jan Toorop) is deze kleurenvarieëteit uitgebuit. Verder is het zo dat sommige typerende onderdelen van het Hollandse landschap zich er prima toe lenen om als visueel interessante elementen in een compositie te dienen (koeien, boerderijen, molens, boten), en dat is dan ook vaak gedaan in de afgelopen anderhalve eeuw. Zijn zulke elementen echter tot hoofdmotief verheven, dan vallen ze in principe buiten het bestek van dit overzicht.¹⁸ Centraal in dit boek staat de uitbeelding van het weidse landschap als geheel, met zijn unieke karakter en sfeer.

Impressie





Willem Roelofs
(Amsterdam 1822 -
Berchem (Antwerpen) 1897)
De regenboog
1875
Olieverf op doek
57,7 x 110,8 cm
Den Haag, Gemeente-
museum Den Haag

Beleving en afbeelding van het landschap

Willem Roelofs (1822-1897) behoort zonder meer tot de eerste kunstenaarsnamen die moeten vallen wanneer het gaat om min of meer realistische Hollandse landschap-verbeeldingen in de tweede helft van de 19de eeuw. Roelofs heeft een groot oeuvre nagelaten, dat in vele musea in Nederland en elders te zien is. Hij geldt met zijn vaak virtuoos geschilderde werk als een belangrijk kunstenaar, en staat ook te boek als voorloper, of zo men wil nestor, van de Haagse School: P.J.C. Gabriël en Hendrik Mesdag gingen bij hem in de leer, evenals korte tijd Vincent van Gogh (die zich echter vooral tot het Brabantse en later tot het Franse landschap zou wenden, en daarom in dit overzicht verder buiten beschouwing blijft, ook al verkeerde hij wel korte tijd in het Haagse schildersmilieu). In zijn jonge jaren volgde Roelofs in Den Haag lessen bij de landschapsschilder **Hendrik van de Sande Bakhuyzen**, die hem het buitenstuderen zal hebben bijgebracht; in 1887 zou hij zich definitief in Den Haag vestigen. Wezenlijk voor zijn werk is de geschilderde 'plein air'-studie in het – meestal – Hollandse landschap. Dit was geen vinding van hemzelf: behalve zijn Haagse leermeester moeten ook de Barbizonschilders hem daartoe



Hendrik van de Sande Bakhuyzen, *De schilder zelf, schilderend in een weidelandschap met vee*. Amsterdam, Rijksmuseum

hebben geïnspireerd (Roelofs reisde al rond 1851/1852 naar dit Franse dorp). Het was echter wel een bezigheid die hij op den duur met een onovertroffen raakheid en virtuositeit wist uit te voeren.

Het 'Landschap met regenboog' uit 1875, een atelierwerk, geldt als een van Roelofs' topstukken. (afb.p.14) Er bestaan nog twee kleine olieverfschetsen op paneeltjes van zo'n 20 bij 40 centimeter, die te boek staan als voor-



Willem Roelofs
Koeien onder bomen
ca. 1860
Olieverf op doek
46 x 70 cm
Amsterdam,
Stedelijk Museum



Willem Roelofs
*Landschap met koeien
aan de waterkant*
Olieverf op doek
87 x 143 cm
Dordrecht,
Dordrechts Museum

studies voor dit werk: ze tonen de Veenweg bij Leidschendam.¹ Klein-formaat voorstudies naar de natuur ('au vif'), gemaakt met olieverf, waterverf, krijt of potlood, vormden steeds de basis voor Roelofs grotere, gewoonlijk meer doorwerkte, en van menselijke figuren en/of dieren voorziene atelierstukken. (afb. p. 4, 15, 16) Met die laatste kwam Roelofs naar buiten, ook al verkocht hij soms ook wel studies (als hij die al niet weggaf).

Roelofs' fascinatie voor het Hollandse landschap was zeer groot: het overgrote deel van zijn oeuvre staat in het teken van dit onderwerp. Soms werkte hij weliswaar in andere landen, en hij woonde ook geruime tijd in en bij Brussel. Net als de eerder genoemde Gerard Bilders reisde Roelofs zelfs ooit naar de Zwitserse bergen, maar ook hij zag er niet echt een schilderbaar thema in: 'Ik geloof beslist dat de natuur die het meest geschikt is om na te schilderen, het eenvoudige landschap is dat weinig indrukwekkend lijkt.'² Vanaf de jaren 1850 dook hij telkens weer met zijn materialen op in Hollandse landschappen: bij Amsterdam (het Gein), Bloemendaal, Gouda, het Zuid-Hollandse Noorden aan de Nieuwkoopse plassen (waar hij samen met J.H. Weissenbruch en Victor Bauffe werkte), en bijvoorbeeld bij Schiedam waarover hij schreef: 'Er is hier voor het Hollandsch landschap nog al wat studie en ik geloof beste te doen nog maar wat te blijven.'³ Roelofs noteerde op een ander moment dat het hem 'grootte moeite kost het bij het maken van een schil-

derij naar een studie, deze werkelijk goed te volgen. Men is maar al te zeer geneigd, er iets anders, zoogenaamd iets beters, van te maken, en daardoor geraakt men meestal juist van de wijs. Een goede buiten-studie heeft een adem der natuur in zich, dien men niet mag verwaarloozen of vernietigen. Men moet uit zo'n studie alles halen, wat er in zit'.⁴ De studies in olieverf maakte Roelofs, net als zijn collega's, gewoonlijk op stukjes linnen die hij aan de binnenkant van zijn schilderkist vastprikte, of op houten plankjes of plaatjes karton. Een parasol werd opgestoken wanneer de zon scheen.⁵ Dat Roelofs in meer was geïnteresseerd dan in zonnige landschappen, blijkt niet alleen uit zijn 'Landschap met regenboog', maar ook uit een opmerking van een vroege biograaf die herinneringen aan hem optekende: 'De natuur was hem het liefst bij boos weer. Het genot en de leering van het buitenwerken gaf hij niet prijs, zelfs niet bij zeer guren n.w. wind en felle regenbuien'.⁶ Roelofs gaf zijn ervaringen en inzichten door aan diverse leerlingen, met name aan P.J.C. Gabriël en Hendrik W. Mesdag. Aan de laatste schreef hij in 1866: 'Maak dan die studies buiten; met de grootste eenvoudigheid, tracht u van alle zogenaamde manier te ontdoen en tracht in een woord de natuur met gevoel maar zonder denken aan het werk van anderen, na te volgen.'⁷

Roelofs was allesbehalve de enige die al in de jaren 1850 het deels waterige Holland in schilderstukken vereeuwig-



Josephus Gerardus Hans
(Den Haag 1826 -
Rijswijk (z-H) 1891)
*De Maas bij Hoek van
Holland*
1854
Olieverf op doek
96 x 150 cm
Den Haag, Gemeente-
museum Den Haag

de, ook al geldt hij dan wel als een belangrijk pionier. De nauwelijks bekende Haagse schilder Josephus G. Hans (1826-1891) vervaardigde in 1854 een opvallend fors, indrukwekkend schilderij dat de Maas bij Hoek van Holland toont. (afb. p.17) Hans was een Haagse meester, die in zijn stad in de leer was geweest aan de Haagse academie en bij

Andreas Schelfhout, en in dit schilderij een vrij realistische ode bracht aan een typisch Hollands rivierlandschap.

Geheel anders van opvatting zijn de Hollandse rivier- en havengezichten van Johan Barthold Jongkind (1819-1891), een generatiegenoot van Roelofs en Hans, en net als de laatste een leerling van Schelfhout. Jongkind zou



Johan Barthold Jongkind
(Lattrop (Denekamp) 1819 -
La Côte-Saint-André 1891)
*Gezicht op Overschie bij
maanlicht*
1872
Olieverf op doek
34 x 47 cm
Rotterdam, Museum
Boijmans Van Beuningen



Johan Barthold Jongkind
*Molen bij zonsondergang
 bij Overschie*
 1859
 Olieverf op doek
 42,3 x 56,2 cm
 Ede, collectie Simonis
 & Buunk



Johan Barthold Jongkind
Maannacht bij Dordrecht
 1881
 Olieverf op doek
 33,8 x 46,1 cm
 Den Haag, Gemeente-
 museum Den Haag

op den duur gaan werken vanuit een opvatting die hem tot voorloper van het Franse impressionisme maakte. (afb. p.17,18,19) De ruim 20 jaar jongere Claude Monet leerde hem kennen aan de Normandische kust. Later vertelde Monet daarover: 'Het was een goede, heel eenvoudige man, die het Frans vreselijk radbraakte, zeer verlegen. Hij was zeer openhartig die dag. Hij [...] nodigde me uit met hem te komen werken, legde me het hoe en waarom uit van zijn manier van doen en voltooide daarmee het onderricht dat ik al had gehad van Boudin. Hij was vanaf dat moment mijn ware meester en ik dankte aan hem het uiteindelijke onderricht aan mijn oog.'⁸

Jongkind, opgegroeid in Vlaardingen en Maassluis, begon zijn kunstenaarsloopbaan als leerling van de Haagse academie en zoals gezegd van de eveneens Haagse Andreas Schelfhout (1787-1870). De laatste werd vooral bekend door zijn oer-Hollandse, romantisch getinte winterlandschappen in een verfijnde stijl. Ook in Jongkinds oeuvre neemt het Hollandse landschap een belangrijke plaats is, waarbij aangetekend moet worden dat veel van deze werken in Frankrijk geschilderd werden op basis van in Nederland gemaakte studies naar de natuur. In 1856 schreef de kunstenaar: 'Ik heb nog een schilderij voltooid, een vergezicht bij Rotterdam, en een ander is al ver gevorderd, ik heb ze gemaakt naar de natuur, dat wil zeggen ik heb aquarellen gemaakt waarnaar ik mijn schilderijen heb gemaakt'.⁹ Reeds vanaf zijn 27ste verbleef Jongkind hoofdzakelijk in Frankrijk, aanvankelijk als leerling van Eugène Isabey. Hij maakte er ook kennis met andere Franse schilders, zoals Barbizonschilder Rousseau, en werd zelf in feite een Franse schilder. Nagenoeg al zijn lange brieven zijn gesteld in een nogal gebrekkig Frans, en in 1851 betoonde hij zich een aangepaste immigrant door een (bescheiden) rol te spelen bij de onlusten rond Louis Napoleon's staatsgreep: samen met andere kunstbroeders verdedigde hij met getrokken sabel het toenmalige kunstmuseum in de Tuilerieën tegen mogelijke plundersaars.¹⁰

Toch reisde Jongkind nog regelmatig terug naar Holland: naar Rotterdam en omstreken (waar hij nog een paar jaar zou wonen), Overschie, de Hoeksche Waard en elders. 'Het land is hier mooi, vooral voor het genre dat ik schilder', schreef hij tijdens een van zijn Hollandse verblijven aan een Parijse kunsthandelaar, en aan een ander schreef hij, in 1856: 'Als je ooit naar Holland komt hoop ik dat je het zult herkennen uit mijn schilderijen.



Johan Barthold Jongkind
*Hollandse vaart bij
 Rotterdam in de winter*
 1875
 Ets
 16 x 23,8 cm
 Den Haag, Gemeente-
 museum Den Haag

En het landschap is mooi door zijn nationale geest ik zeg nationaal, want alles heeft hier het karakter van een Hollandse nationaliteit, dat je geloof ik nergens anders vindt.'¹¹ In 1867 schreef hij in Parijs: 'wanneer ik weer in Holland ben, het ware land van de schaatsers, zal ik nieuwe studies op dat gebied maken, opnieuw geïnspireerd door de natuur'.¹² Jongkinds veelal atmosferische, tonaal opgezette Hollandse landschappen waren bijzonder in trek in Frankrijk, waar hij ze op de Parijse Salon en bij diverse kunsthandels kon exposeren. Emile Zola en anderen schreven al in de jaren 1860 lovend over wat men noemde zijn 'impressies'.¹³ Geliefd waren zijn werken bij maneschijn: 'ik voel me geveid, dat u het werk met het maanlicht een goed schilderij vindt, en dat zal nog veel winnen met de tijd, want op den duur zal de verf een glazuureffect krijgen', schreef hij aan een Franse verzamelaar van zijn werk.¹⁴ Behalve in schilder- en tekenwerk verscheen het Hollandse landschap bij Jongkind ook in enige etsen (waaronder een kleine serie 'Vues de Hollande', 1862), in de hem kenmerkende vrije, voor die tijd moderne stijl.

Het werk van Jongkind werd reeds tijdens zijn leven steeds beter betaald – en sinds zijn dood zijn de prijzen veel verder gestegen – maar zelf kon de schilder ook royaal stukken om niet weggeven: 'Och, waarom zou ik zo

voorzichtig zijn? Die bladen zijn me door God geschonken en als ik er om vraag geeft hij me er net zo veel bij. Zoek maar uit!’ – moet hij ooit iemand hebben toegevoegd.¹⁵

Duidelijk minder bekend gebleven, maar toch alleszins interessant ten aanzien van ons onderwerp, is het werk van een andere leerling van Andreas Schelfhout: **Jan Willem van Borselen** (1825-1892). (afb. p.20) Deze in Gouda geboren zoon van een onderwijzer en kunstschilder, exposeerde reeds als 13-jarige een landschap op een tentoonstelling van ‘Levende meesters’ te Den Haag.¹⁶ In 1855 verhuisde hij naar Den Haag, waar hij – als 29-jarige – schilderlessen ging volgen bij Schelfhout: dus zo’n tien jaar nadat Jongkind daar in de leer was geweest, en terwijl hij reeds had meegedaan aan diverse tentoonstellingen. Aanvankelijk nog werkend in wat men de romantische traditie kan noemen, zou Van Borselen uiteindelijk, op basis van talloze studies naar de natuur met potlood en waterverf, een lange reeks tamelijk realistische Hollandse landschappen schilderen, die op den duur losser van toets werden. Inspiratiebronnen vormden de waterrijke streek rond zijn geboorteplaats en de omgeving van Den Haag, maar ook op andere plaatsen in Zuid-Holland werkte hij (bij Woubrugge, Leidschendam, Kinderdijk), en soms ook elders, zoals in het landschap van de Hollandse IJssel. Van Borselens evenwichtig opgebouwde, heel natuurlijk ogende schilderijen, met hun wilgen en wuivend riet on-

der fraaie wolkenluchten, genoten tijdens zijn leven volop waardering. Zo maakte hij enkele werken in opdracht van het koninklijk huis, vielen hem diverse prijzen en onderscheidingen ten deel, en verdiende hij op den duur ruim voldoende om zijn kinderrijke gezin te kunnen onderhouden. In Den Haag was hij lid en jarenlang medebestuurder van Pulchri Studio, het ‘bolwerk’ van de Haagse School-schilders, waar hij verkeerde met J.H. Weissenbruch, Anton Mauve, H.W. Mesdag, Willem Maris en andere collega’s. Van Borselen droeg zijn vakkennis ook over: Théophile de Bock, die onder meer zou meewerken aan ‘Panorama Mesdag’, ging bij hem in de leer.

Een tijdgenoot schreef kort na Van Borselens overlijden: ‘Als men in die dagen zijn atelier aan de Veenkade bezocht, vond men er zijne omgeving in volkomen harmonie met zijn nette, correcte persoonlijkheid en zijn nauwgezette kunst... langs de wand geëncadreerde aquarellen en eenige studies, en te midden van dien keurig geordende inboedel, de net geklede meester voor zijn ezel, niet meer verf gebruikende van zijn keurig onderhouden palet dan strikt nodig was, en terwijl hij met rustige zekerheid voortarbeidde, causerenden over de onrustige beweging in de jonge kunstenaarswereld, een beweging die zich in die dagen soms in zonderlinge uitingen manifesteerde. Het kleine manneke geraakte dan dikwijls in vuur en critiseerde er ongemakkelijk raak op los.’¹⁷



Jan Willem van Borselen
(Gouda 1825 - Den Haag 1892)
Landschap bij Zoetermeer
ca. 1882
Olieverf op doek
66,5 x 106,5 cm
Groningen,
Groninger Museum

Paul Joseph Constantin (Constant) Gabriël
(Amsterdam 1828 - Scheveningen (Den Haag) 1903)
Il vient de loin
1887
Olieverf op doek
67 x 100 cm
Otterlo,
Kröller-Müller Museum



Een paar jaar jonger dan Van Borselen was de eveneens lange tijd in Den Haag werkzame **P.J.C. (Constant) Gabriël** (1828-1903), wiens atmosferische ‘Il vient de loin’ zonder twijfel tot de meest markante schilderstukken van de Haagse School behoort. (afb. p.21) De sinds enkele decennia in het Hollandse landschap voortstomende spoortrein werd slechts zelden door schilders

in hun werk geïntegreerd, en Gabriël's schilderij van een spoordijk langs een vaart is er een bijzonder voorbeeld van. De ontwikkeling van Gabriël, die tot de Haagse School wordt gerekend, laat zien hoe de stromingen van de zogenaamde romantiek en het daarop volgende realisme vloeiend in elkaar overgingen. Gabriël volgde in zijn jonge jaren lessen bij de typisch romantische land-



Paul Joseph Constantin (Constant) Gabriël
Ochtendstemming bij Veenendaal
1869
Olieverf op doek
65 x 102 cm
Particuliere collectie
A. Vrij



Paul Joseph Constantin
(Constant) Gabriël
*Watermolen in de polder
'De Leidsche Dam' bij
Den Haag*
ca. 1884
Olieverf op doek
66,8 x 100 cm
Dordrecht,
Dordrechts Museum

schapschilders Barend Koekkoek in Kleef en Cornelis Lieste in Haarlem, werkte vervolgens in Oosterbeek, werd daarna ondersteund door (de hiervoor reeds besproken) Willem Roelofs in Brussel, alwaar hij zelf de Haagse School-schilder Willem Tholen les zou geven, en vestigde zich in 1884 definitief in Den Haag. In zijn vele Brusselse jaren was hij, telkens op en neer reizend naar Holland, niet geïnteresseerd geraakt in het Belgische landschap: 'Neen, daar gevoel ik weinig voor; daar is niet die fijne atmosfeer van Holland', merkte hij jaren later in een vraaggesprek op.¹⁸

In Den Haag zou Gabriël lid worden van Pulchri Studio en met zijn Haagse collega's mee-exposeren. Zoals gebruikelijk bij de landschapschilders van deze tijd werkte Gabriël geregeld samen met andere schilders buiten: met Anton Mauve (rond Haarlem), Johannes en Gerard Bilders (Oosterbeek), Roelofs (rond Abcoude bijvoorbeeld), zijn leerling Tholen (Kampen, Giethoorn), en ook vaak met J.H. Weissenbruch. Buiten werden, zoals gebruikelijk vooral (maar zeker niet alleen) in de warmere maanden, studies gemaakt. Ook Gabriël moet dit veelal hebben gedaan op kleine dragers die in kistjes werden geplaatst, waarbij de schilder soms in een bootje plaatsnam. (afb.p.24) Ook andere Nederlandse schilders, zoals Weissenbruch, en bijvoorbeeld de Fransman

Claude Monet toen die in de Zaanstreek werkte, maakten gebruik van zulke sloepjes als zitmeubel bij hun buitenstudies. Zulke studies dienden als uitgangsmateriaal voor meer uitgewerkte atelierstukken, waarin Gabriël, althans ná zijn romantische beginjaren, streefde naar zoveel mogelijk realisme: 'uit je verbeelding schilderen zonder de natuur te kennen, daar komt immers niets van terecht', merkte hij in zijn latere jaren ooit op.¹⁹ (afb.p.21, 22) Natuurlijk werd er wel geselecteerd: 'Je moet mooi kiezen en dat is gemakkelijk genoeg want buiten is bijna alles mooi en heb je maar weg te laten wat leelijk is, en schilder je 't precies zóó als je het ziet', zo stelde hij.²⁰ Gabriël verkoos uiteindelijk eenvoudig opgebouwde, soms bijna geometrisch ogende composities. Dat het buiten werken bij slechtere weersomstandigheden niet alleen lastig en onaangenaam, maar ook gevaarlijk was, moesten volgens de overlevering Gabriël en zijn collega Kruseman van Elten ervaren nadat zij in Oosterbeek een oorontsteking hadden opgelopen bij het werken bij weer en wind. Kruseman van Elten was er stokdoof door geworden, en Gabriël zeer hardhorend.²¹

Dat Gabriël wel tot de 'grijze' school werd gerekend, voorzag hij graag van een kritische kanttekening. In 1901 schreef hij: 'Alhoewel ik er zelf wat knorrig uit kan zien houd ik er veel van dat het zonnetje in het water schijnt,

maar buiten dat ik vind mijn land gekleurd en wat mij bijzonder opviel wanneer ik uit den vreemde kwam: ons land is *gekleurd sappig vet*, vandaar onze schoone gekleurde en gebouwde runderen, hun *vleesch melk en boter*, nergens vind men dat zoo maar ze worden ook door dat sappige vette en gekleurde land gevoed – ik heb vreemdelingen dikwijls horen zeggen, die Hollandsche schilders schilderen allemaal grijs en hun land is *groen* [...] hoe meer ik opserveer hoe gekleuder en transparanter de natuur word en dan de lucht erbij gezien een heel ander iets en toch zoo in harmonie, het is verrukkelijk wanneer men heeft leeren zien, want ook dat moet geleerd worden, ik herhaal het ons land is niet grijs, zelfs niet bij grijs weer, de duinen zijn ook niet grijs'.²²

Over Gabriëls kijk op het landschapschilderen weten we onder meer ook iets door enkele brieven die hij schreef aan Geesje Mesdag-van Calcar (1850-1936). (afb.p.23) Deze kunstenaar had op jonge leeftijd een half jaar schilderles gevolgd bij Gabriël in Brussel, waarheen zij was afgereisd na haar opleiding aan de Groningse Academie Minerva. Naderhand trouwde ze met de schilder Taco Mesdag, broer van de zeeschilder, en verhuisde naar Scheveningen. Nadat Gabriël en diens vrouw in de jaren 1880 eveneens naar Scheveningen waren getrokken, zouden de twee – kinderloze – echtparen in nauw contact met elkaar blijven staan. Mesdag-van Calcar en Gabriël schil-

derden samen in onder meer Kortenhoef, bij de Loosrechtse Plassen.

In 1882 schreef Gabriël haar een brief waaruit zijn voorkeur blijkt voor het aloude uitgangspunt 'de natuur is de beste leermeester': 'gaat stil uw gang en hebt vertrouwen in hetgeen ik U zeg, vraag nimmer hoe een ander het deed of doet, tracht de natuur te doorgronden, opserveer alles, tracht te leren zien en zoekt U zelve de gemakkelijkste weg om die weer te geven; men kan uit de natuur verschillende keuzen doen, volgt die het hart u zegt, waarvoor gij het meeste voelt [...] zoek datgene waar effect in zit, iets wat duidelijk iets zeggen wil'. Hij raadt haar ook aan zowel grote studies te maken als kleine, de laatste 'om in drie vloeken en een zucht, vergeeft mij die banale uitdrukking, indrukken, voorbijgaande effecten, op het doek te werpen. Opserveerd vooral goed de toon van elk voorkomend oogenblik'. Ook schreef hij haar, in een andere brief uit hetzelfde jaar, over de moeilijkheid van het landschapschilderen: 'om daarin tot iets te geraken, wat charme en waarheid bevat, behoort eene studie van een halve leeftijd voor en dan moet men er nog eene groote liefde bij hebben'.²³ Geesje Mesdag-van Calcar zou de rest van haar leven blijven tekenen en schilderen, ze exposeerde en verkocht werk, en was tot haar dood lid van Pulchri. In 1901 reisde ze nog naar Barbizon om daar te schilderen. In Kortenhoef liet ze een eigen



Geesje Mesdag-van
Calcar
(Hoogezand (Hoogezand-Sappemeer) 1850 -
Scheveningen
(Den Haag) 1936)
Plas bij Kortenhoef
Olieverf op paneel
31,2 x 50 cm
Ede, collectie Simonis
& Buunk



Victor Bauffe
(Mons (België) 1849 -
Den Haag 1921)
*Polderlandschap met
koeien langs een vaart*
Olieverf op doek
56 x 91 cm
Eindhoven,
Kunsthandel A.H. Bies

atelier bouwen, na het overlijden van haar man in 1902; een jaar later overleed Gabriël, die naast Taco Mesdag werd begraven. In een aanpalend atelier werkte de met Mesdag-Calcar bevriende **Victor Bauffe** (1849-1921) regelmatig aan zijn landschapschilderingen. (afb. p.24) Bauffe was opgeleid aan de Haagse kunstacademie en verder door J.H. Weissenbruch geschoold. Hij werkte ook op andere plaatsen, zoals in Noorden en in Barbizon, en was niet uitsluitend landschapschilder. Met Bauffe en diens vrouw

had Geesje voorzover bekend goed contact. Er zou door haar in Kortenhoef zijn samengewerkt met Bauffe, maar bijvoorbeeld ook met Suze Robertson. Met haar bescheiden oeuvre van vooral Hollandse landschappen en bloemstillevens heeft de schilderes, ondanks haar inspirerende milieu en contacten met Gabriël en andere grootmeesters, weinig naam gemaakt en ze is de onbekendste gebleven van de schildersfamilie Mesdag.²⁴

Gabriël had, zoals al opgemerkt, nog een andere leerling:



Willem B. Tholen
(Amsterdam 1860 -
Den Haag 1931)
*De schilder Gabriël aan
het werk in de vrije natuur*
1882
Olieverf op doek
29,5 x 50 cm
Rotterdam, Museum
Boijmans Van Beuningen
(bruikleen Stichting
Willem van der Vorm)

Willem B. Tholen (1860-1931). Ook deze kunstenaar wordt gemakshalve vaak tot – de wat latere generatie van – de Haagse School gerekend, alhoewel dat vooral voor zijn schilderstijl geldt en minder voor zijn onderwerpen: havens en stadstaferelen en portretten behoren evenzeer tot zijn oeuvre als landschappen. De in Amsterdam geboren, tot tekenleraar opgeleide Tholen woonde vanaf zijn 28ste in Den Haag en Scheveningen, volgde er korte tijd nog lessen aan de Haagse Academie, werd er lid van Pulchri en verkeerde vriendschappelijk met menige schilder in Den Haag: Paul Arntzenius, met wiens kinderrijke gezin het kinderloze echtpaar Tholen zelfs jarenlang samenwoonde, Willem de Zwart, J.H. Weissenbruch, Jacob Maris en anderen. Tholen volgde in zijn jonge jaren enige maanden lessen bij familievriend Paul Gabriël in Brussel en werkte met hem regelmatig bij Giethoorn en vooral rond het IJssel- en Zuiderzeestadje Kampen, alwaar hij in zijn jeugd jarenlang had gewoond. (afb. p.24) Water zou een belangrijk thema worden in Tholens oeuvre: hij bezat een eigen zeilboot waarmee hij, samen met anderen, regelmatig tochten maakte op plassen rond Den Haag, in Zeeland, en vooral op het IJsselmeer. Daar en elders ontstonden tal van geschilderde en getekende buitenstudies. (afb. p.25) Zijn officiële, gewoonlijk zeer evenwichtig en sfeervol opgebouwde en ook herkenbaar-eigen werk zou altijd door natuurgetrouwheid gekenmerkt blijven.

Tholens belangrijkste leermeester Gabriël had hem ooit per brief geadviseerd onafhankelijk én dicht bij de natuur te blijven: ‘Ziet nooit, wat of hoe een ander het deed, is Uw zien of gedachte niet net zoo goed als van ieder ander [...] iets nieuws voor te brengen is geen gemakkelijke zaak en vereischt tijd van zoeken. maar houd U wel voor dat gij zulks nimmer uit boeken of op Uw atelier nog [noch] op anderen zult vinden, maar wel in de open natuur, de eenige bijbel van Gods grootheid.’²⁵ Ook Tholen zou de natuurstudie voorop blijven stellen. Hij meende dat wanneer men een onderwerp goed bestudeerd had ‘dat men dan op zijn atelier *niet veel* te tobben zal hebben. Men heeft dan hetgeen men maken wil zoo duidelijk voor oogen, dat het schilderen als ‘t ware van zelf uit ‘t penseel te voorschijn zal glijden.’²⁶

Die natuur vond hij hoofdzakelijk op zijn vele (zeil-)tochten door Nederland, maar ook daarbuiten kwam hij wel eens. Zoals in Frankrijk en Duitsland, alsook in Zwitserland, vanuit welk land hij in 1913 schreef: ‘het land is toch niet minder mooi dan Holland en de lucht fijn.



Willem B. Tholen
Landschap met schip
1905
Olieverf op doek
34 x 26 cm
Gouda,
MuseumgoudA

De wolken prachtig van uit de hoogte. Dat neemt niet weg dat ik blij zal zijn als ik in ons landje terug ben.’²⁷ Een voorbeeld van Tholens enthousiasme als schilder over het Hollandse landschap – en ongetwijfeld ook typerend voor zijn collega-landschapschilders uit die tijd – is een passage in een brief aan zijn levenslange kunstenaarsvriend Willem Witsen, uit 1885 vanuit het waterstadje Giethoorn: ‘Ieder keer als ik iets moois zie en dat gebeurt om een haverklap, denk ik, ik wou dat je dat ook zag. Ik kom net van buiten de zon is al lang onder, hier bij huis is ‘t ‘s avonds zoo mooi, je moet toch vooral komen om die prachtige! landschappen te zien. Er is veel te veel moois hier! vanmiddag riep ik in wanhoop uit dat ik hier niet terug wil komen ieder stap die ik deed een nieuw schil-



Jan Hendrik
Weissenbruch
(Den Haag 1824 -
Den Haag 1903)
Landschap met molens
1902
Olieverf op doek
103 x 128,8 cm
Ede, collectie Simonis
& Buunk



Jan Hendrik
Weissenbruch
Landschap met boerderij
Aquarel
30,5 x 50,5 cm
Rijksdienst voor het
Cultureel Erfgoed

derij het eene nog mooier dan 't ander en zoo'n verscheidenheid. Om een beetje van 't mooie thuis te kunnen brengen moest ik minstens zes lichamen hebben en een zevende om alléén mede te zien en tusschen beide mee in 't gras of aan een slootkant te zitten.'²⁸

Bij een overzicht van de belangrijkste landschapschilders van de Haagse School, of 'Haagsche Schildersbent' zoals een tijdgenoot deze noemde,²⁹ behoren bovenal de bekende namen Weissenbruch, Mauve en Maris.

J.H. (Jan Hendrik) Weissenbruch (1824-1903) lag tijdens zijn leven lange tijd duidelijk minder goed in de markt dan sommige van zijn collega-landschapschilders, en hij kreeg ook pas op zijn 75ste een eerste grote solotentoonstelling, bij een Haagse kunsthandel. De eenvoud en verstillig in veel van zijn werken is pas laat herkend als zijn eigenlijke grote kracht. In zijn latere levensjaren vond zijn werk wél gretig aftrek: vele aquarellen en doeken 'verdwenen' zo naar met name Amerika en Canada. Inspiratiebronnen voor hem waren de schilders uit de Hollandse Gouden Eeuw, maar ook Franse landschapschilders. De basis voor zijn schildersloopbaan werd gelegd door Bart van Hove op de Haagse academie en op diens toneeldecor-atelier. Na enkele oriënterende bezoeken aan Schelfhout zag hij af van het leerlingenschap bij deze invloedrijke laat-romanticus, op advies van collega Johannes Bosboom: 'Je moet uit je eigen lens blijven zien', adviseerde die hem.³⁰ Bovenal zou het de natuur zelf zijn die de schilder tot voorbeeld strekte.³¹ (afb. p.26-29)

Net als vrijwel alle andere grote schilders uit de Haagse School was Weissenbruch geen theoreticus of bevolgen schrijver – dit in tegenstelling tot sommige van hun landschappen schilderende collega's uit de romantiek.³² Toch is er een bijzonder document bewaard gebleven vol uitlatingen van Weissenbruch over zijn opvattingen: een voor die tijd uniek interview, dat in 1899 met de toen nog vitale en volop werkzame schilder in diens atelier werd afgenomen door een zekere 'H.' ter gelegenheid van Weissenbruchs overzichtstentoonstelling in Den Haag. Er komt niet alleen uit naar voren hoe dicht de schilder telkens weer bij de natuur wilde staan, maar ook dat het zijn atelier was waar het eigenlijke, definitieve schilderwerk plaatsvond, waaronder correcties van en aanpassingen aan werken die soms al decennia oud waren.

Een fragment uit het interview: 'Schilderij of waterverftekening, ze zijn alle patiënten van me. Ik ben hier dokter, die zijn morgenvisite brengt. Ik voel ze allen den pols.



Jan Hendrik
Weissenbruch
*Landschap met
boerenhoeve*
Olieverf op doek op
paneel
21,1 x 16,1 cm
Den Haag, Gemeente-
museum Den Haag

Tegen den een zeg ik: wacht ik zal voor jou een zalfje maken, daar je heelemaal van opknapt. Tegen den ander: vrind, jij hebt lucht nodig en nog meer licht". Licht en lucht, dat is de kunst! Ik kan in m'n schilderijen, vooral in de luchten, nooit licht genoeg brengen. Soms lukt het me, soms niet. Dan schei ik er uit, steek een pijpje op en ga wat lummelen of in mijn tuin wandelen. Of ik ga lezen van het weeshuismannetje, of een ander kapittelje in Hildebrand's "Camera Obscura". Ik ken de "Camera" van buiten, maar ik lees er altijd weer in, en telkens met meer plezier. Het blijft altijd frisch. Het is natuur! ... Natuur! ... Kom ik terug, dan probeer ik weer, en nog



Jan Hendrik Weissenbruch
Rustende koeien bij een hooiberg
 Aquarel en gouache op papier
 22,3 x 36,8 cm
 Particuliere collectie,
 voorheen collectie Simonis
 & Buunk, Ede

eens, tot ik het heb. De lucht op een schilderij, dat is een ding! Een hoofdzaak! Lucht en licht zijn de groote toevenaars. De lucht bepaalt de schilderij. Schilders kunnen nooit genoeg naar de lucht kijken. Wij moeten het van boven hebben. Wij leven van regen en zonneschijn en gaan met ons palet door de droge buien. Want de natuurr ... de natuurr ... de natuurr is mijn prrecepteur! [= leermeester] Als het stormt en regent, als het dondert en bliksemt ben ik in mijn element. De natuur moet men in werking zien. Dan buiten, trek ik mijn jekker aan, steek mijn voeten in klompen, zet een soort hoed op en ga op marsch. Als de buien bedaren, met houtskool of zwartkrijt een krabbel gemaakt, om vast te houden wat je ziet. Bij het uitwerken komt toon en kleur vanzelf in herinnering. In een roeibootje door het polderland varen, of vissen, dat is ook zoo'n kostelijke natuurstudie. In een

schuitje zitten schilderen, het water in een oude klomp, een lekker pijpje in de mond, dat is schildersheerlijkheid.' Elders stelt hij nog: 'De natuur heeft me altijd geweldig aangegrepen. Geweldig! Ik [...] maakte graag groote wandelingen om en in Den Haag. Als ik mooie hoekjes, mooi strand, mooie vaarten, mooie luchten zag, of op het duin naar de zee tuurde, ging ik in het schoone, in de natuur op. Ik kreeg soms een klap van de natuur. Als ik later die klap [weer] had, kon ik teekenen en schilderen wat ik zag en gezien had. In een paar houtskoolkrabbels lag ik het vast. Thuis tooverde ik het in verw. Tooveren zeg ik. Zoo gaat het niet. Alle kunstwerk heeft z'n barenswееn, en bij het scheppen van het schoone wordt veel geleden. Zoo was het en zoo is het.'³³

Gouda, Katwijk en Rijnsburg, Noorden en Nieuwkoop, Gelderland, Haarlem (waar hij naar eigen zeggen ten-

Jan Hendrik
 Weissenbruch
Landschap
 Waterverf op papier
 19,4 x 31,2 cm
 Haarlem,
 Frans Hals Museum |
 De Hallen Haarlem



minste een zestal weken werkzaam was samen met collega Destrée): op meerdere plaatsen heeft Weissenbruch gewerkt, maar bovenal in en rond zijn geliefde Den Haag. Daar was hij vooral veel te vinden in het gebied Dekkersduin, een inmiddels afgegraven en bebouwd, ooit bij meer schilders geliefd groot duingebied ten westen van de (toen nog korte) Laan van Meerdervoort: 'wij vinden

Weis nog eens dood op Dekkersduin', moeten vrienden wel eens hebben opgemerkt.³⁴ Weissenbruch gaf zijn ervaring en inzichten door aan Victor Bauffe (zie hierna), Theophile de Bock en Jan Heppener. (afb. p.29)

Het genoemde Dekkersduin was evenzeer jarenlang een favoriete plek van Weissenbruchs generatiegenoot Anton Mauve (1838-1888). Mauve is vooral bekend ge-

Johannes Jacobus
 (Jan) Heppener
 (Den Haag 1826 -
 Den Haag 1898)
*Op weg naar huis in
 zonnig landschap*
 Olieverf op paneel
 40,8 x 52,2 cm
 Ede, collectie Simonis
 & Buunk





Anton Mauve
(Zaandam
(Zaanstad) 1838 -
Arnhem 1888)
De melkbocht
Olieverf op doek
171 x 115 cm
Amsterdam,
Rijksmuseum,
schenking van
mevrouw
M.C. van Lynden-
van Pallandt

worden door zijn Larense tijd, waarin hij vele heidevel- den en bosgezichten schilderde met schaapskuddes en koeien, maar in dat dorp woonde hij slechts in zijn laatste drie levensjaren. De in Zaandam geboren kunstenaar heeft aanvankelijk twintig jaar in Haarlem gewoond. Daar raakte hij bevriend met de iets oudere P.J.C. Gabriel met wie hij schildertripjes maakte naar de landschap- pelijk gelegen ruïne van Brederode, en hij verkeerde er ook met de eerder genoemde Hendrik Savrij. Vervolgens verbleef hij korte tijd in Amsterdam en met name in Oosterbeek, waar hij met onder anderen Gerard Bilders en Gabriël samen was, en waar hij ook in later jaren nog regelmatig terugkeerde. Daarna woonde en werkte hij liefst zo'n elf jaren in Den Haag. In de Hofstad werd hij lid van Pulchri, en deelde hij een grote atelierwoning aan de Juf- vrouw Idastraat met Willem Maris en enkele anderen.

Het vaak zeer stemmingsvolle, in de toonnuances ge- woonlijk subtiel uitgebalanceerde werk van de gevoelige domineeszoon Mauve ontstond vanuit een grote natuur- liefde. 'Goddelijk heerlijk schoon dat Wolfhezerland met zijne beekje en dennen', schreef hij in 1863 aan Willem Maris.³⁵ Dieren genoten reeds vanaf zijn jongste jaren Mauves belangstelling: met name koeien (bijvoorbeeld in een 'melkbocht', een omheinde melk-plaats (afb. p.30)) en schapen, maar ook paarden. (afb. p.32) Ook stallen en boerenhoeves intrigeerden hem, als materiaal voor men- ige 'goed eenvoudig waar dingetje' zoals Mauve zelf kleine studies respectvol kon noemen.³⁶ (afb. p.31) Mau- ves leerlinge Arina Hugenholtz herinnerde zich later hoe Mauve de koeien in Oosterbeek dagelijks volgde: 'soms waren ze weg eer hij begon en soms zoo stil en onbewe- gelijk dat hij moest schreeuwen om er beweging in te krijgen, anders liet zijn geweten het niet toe de studie voor geëindigd te verklaren.'³⁷ Studies, getekende of in waterverf, vormden, zoals bij al deze schilders, het uit- gangspunt voor de grotere schilderijen en uitgewerkte aquarellen: 'ik schilder al mijn doeken naar schetsen' merkte hij ooit op.³⁸ Interessant is in dit verband ook een herinnering van een andere leerling, Philip Zilcken, uit 1895: 'Wie Mauve van nabij gekend heeft weet hoeveel wandelingen en studies er noodig waren om zijn indruk te vernieuwen en te condenseeren, en hoe moeielijk hij besloot van zulk een doek te scheiden, zóó zelf[s] dat, wanneer het uit zijn huis gedragen werd, hij er in den gang nog aan werkte.'³⁹



Anton Mauve
*Boerenwoning aan
de heidezoom*
ca. 1884/87
Olieverf op paneel
33 x 26,5 cm
Haarlem, collectie
Ruud van der Neut

Mauve kon lyrisch schrijven over de schoonheid van de natuur: 'het is hier zo mooi met dat vriesende weer. o je moest thans de verschieten eens zien, en die akkers met zijn zwarte aarde en vlakken schaduwen dat zou je frap- peren, heerlijk schijnt de zon in de betuwe', schreef hij in de jaren 1860 aan Willem Maris. Maar ook de donker- der kant van de natuur ontging de – soms aan depressies lijdende – Mauve niet. In een andere brief aan Maris schreef hij over een stemming bij Wolfheze: 'zoo iets waar droevigs heb ik nimmer gezien. Een diepbedroefde moeder over het verlies van haar eenige kind is er niets bij. Een breede streep of strook vóór u, welke naar de horizon toe langer hoe zwarter wordt. een geheimzinnig getik en gesis van regendroppels welke halverwege de



Anton Mauve
Paarden bij het hek
 1878
 Olieverf op doek
 42,5 x 25 cm
 Amsterdam,
 Rijksmuseum,
 legaat van de heer
 J.B.A.M. Westerwoudt,
 Haarlem

hei plant aan elk takje en uitspreitseltje blijft hangen'.⁴⁰ Toch was Mauve niet een stemmingsschilder zonder meer, maar iemand die een degelijk-ambachtelijke basis belangrijk vond en ook bleef vinden, zodat hij nog in zijn latere jaren opnieuw figuurstudies ging maken. Aan leerlinge Arina Hugenholtz schreef hij vanuit Laren in 1885: 'denk daar goed om, niet eerst het sentiment, daar eindigt een kunststuk mede maar goed en juist teekenen is het goede begin'.⁴¹

Inspirerend was Mauve voor diverse kunstenaars in zijn tijd en omgeving, onder wie ook Geo Poggenbeek (1853-1903). (afb. p.33) Deze had samen met collega Nicolaas Bastert (1854-1939) in de jaren 1880 een atelier in Breukelen, waar vanuit de twee ook naar Laren gingen en daar Mauve ontmoetten. Vooral Bastert maakte vaak lange wandeltochten met Mauve.⁴² Een briefpassage van Bastert over zijn vriend Poggenbeek, geschreven in 1903 kort na Poggenbeeks overlijden, is een van de vele bewijzen hoezeer samen naar buiten trekken om daar te schilderen tot de geliefde gewoontes van deze landschapsschilders behoorde, zoals we al eerder bij diverse schilders zagen: 'Nu de allerlaatste droevige periode van zijn lijden al eenige maanden achter mij ligt, komen mij zooveel goede jaren voor den geest, waarin wij naast elkaar

gezeten, buiten schilderden en teekenden; als ge zoovele studies van hem en van mij naast elkaar zaagt zoudt ge onze geestverwantschap daaruit waarnemen. [Ook met Hein Kever werd samen gewerkt:] Wij gevoelden ons alle 3 volkomen gelijk in ons streven en in ons oordeel, zodat de invloed over en weer ook even groot of even sterk was. De liefde tot de natuur en de ernst waarmee wij ons werk opvatten hielden ons alle drie bijeen'.⁴³

Een van de allerbekendste Haagse School-schilders, en een veelvuldig uitbeelder van het Hollandse landschap, is de bij zijn leven al internationaal vermaarde Jacob Maris (1837-1899). Hij was de oudste van de drie broers Maris, zoals ze zich noemden (volgens de burgerlijke stand heetten ze 'Marris').⁴⁴ Jacob (of Jaap) werd geschoold aan de Haagse academie, kreeg schilderles van Huib van Hove in zijn geboortestad Den Haag, en vervolgde zijn studie aan de Antwerpse academie. Hij werkte ook enige tijd in Oosterbeek, reisde met broer Matthijs naar Zwitserland waar hij het Meer van Genève en Lausanne bezocht, en verbleef zelfs een vijftal jaren in Parijs (1865-1871). Ondanks al deze buitenlandse indrukken keerde Jacob telkens weer terug naar Den Haag, alwaar hij uiteindelijk de laatste drie decennia van zijn niet al te lange leven, met zijn zeer kinderrijke gezin, zou blijven wonen



Geo Poggenbeek
 (Amsterdam 1853 -
 Amsterdam 1903)
Aan de plas
 Olieverf op doek
 27 x 38,5 cm
 Den Haag, Gemeentemuseum Den Haag

en werken. In totaal maakte hij een kleine 600 schilderijen en zo'n 200 aquarellen en tekeningen, zo leerde althans een telling vlak na zijn overlijden.⁴⁵ Naast landschappen (afb. p.34, 35) maakte hij ook figuurstukken en – in de handel zeer gewilde – stadsgezichten. Deze stadsgezichten zelf, maar ook uitlatingen van Jacob als 'Waarom zou ik zelf mijn eigen steden niet mogen bouwen?', laten zien dat hij de eigen fantasie daarbij niet schuwde.⁴⁶ Ditzelfde geldt voor zijn Hollandse landschappen, die net als de stadsgezichten veelal zeer doorwerkt zijn, zo niet 'geboetseerd' – een term die tijdgenoot Jan Veth al bezigde, de schilder/criticus die Maris prees om zijn 'doordringen van het Hollandse buiten'. 'Ik denk in mijn materie', moet Jacobs credo zijn geweest.⁴⁷ Dat hij het landschap in zijn atelier naar zijn hand zette – ook al gebruikte hij natuurstudies – wordt aardig geïllustreerd door de volgende overlevering. Jacob werd ergens op straat aangesproken door een kennis die opmerkte: 'Wat 'n mooie lucht hè!' Waarop de schilder opmerkte: 'Och wat! ik schilder 'm beter.'⁴⁸ Maris schijnt na de jaren 1870 niet veel meer buiten te hebben gewerkt, althans volgens zijn vroege biograaf Grada Marius. Net als bij zijn collega's ontstonden de belangrijke werken voor de verkoop in klassiek ingerichte, nogal donkere salon-ateliers, waarbij het zelfs niet ongebruikelijk was dat schilderijen in de lijst werden geschilderd.

Het Hollandse landschap, met z'n molens, vaarten en groene weides – en met welbewuste weglating van moderne toevoegingen als telegraafpalen en spoorlijnen -, is een van Maris' hoofdthema's geweest. Een landschap dat deze Haagse School-meester toen nog naast de deur kon aantreffen. Broer Willem vertelde later: 'Zijn eerste molens schilderde hij zóó maar van uit 't raam op den Z.W. Binnensingel' [in Den Haag].⁴⁹ Maar hij vond het ook elders, bijvoorbeeld op wandelingen over het jaagpad naar Delft. Topografie deed er echter, net als bij de stadsgezichten, niet echt toe voor Maris.

Alhoewel Jacob Maris een degelijke academische opleiding achter de rug had en in de traditie van de gladde fijnschilderkunst had gewerkt, zou hij gaandeweg steeds robuuster en pasteuzer gaan schilderen: een artistieke aanpak waaraan men toen gewend moest raken. In 1888 merkte hij daar zelf over op: 'Daarentegen wordt mij verweten dat mijn schilderijen niet af zijn, hoe ik mijn lucht ook doorwerkt heb. Nu, 'af' in de gewone beteekenis van het woord is mijn werk zeker niet. Door in dien zin het af te maken, zou ik er het leven uithalen.'⁵⁰ Echt nieuw was deze opvatting natuurlijk niet: reeds de schilder/theoreticus Karel van Mander had rond 1600 zijn collega-schilders gewaarschuwd dat te veel 'zorgvuldigheid' al gauw leidt tot een gebrek aan 'geest' – en zijn (waarschijnlijke) leerling Frans Hals had als een der eersten laten zien



Jacob Maris
(Den Haag 1837 -
Karlsbad (Karlovy Vary,
Tsjechië) 1899)
De vijf molens
1878
Olieverf op doek
82 x 129,5 cm
Utrecht,
Centraal Museum



Jacob Maris
*Landschap in
de omgeving van
Den Haag*
1891
Olieverf op doek
45 x 47,5 cm
Amsterdam,
Rijksmuseum,
schenking van heer
en mevrouw Drucker-
Fraser, Montreux

waartoe zo'n benadering, althans in figuurstukken, kon leiden.⁵¹ Anders dan Hals – wiens werk Maris overigens ook kende en tenminste eenmaal navolgde⁵² – was Maris gewoonlijk een op het doek zoekende, verf 'stapelende' schilder, wiens eindresultaten dan ook nogal eens zwaar pasteus werden zoals het latere werk van de door hem zeer bewonderde – en ook gekopieerde – Rembrandt (ook al was diens werkwijze deels anders). Overigens moet men bij de werken van Maris rekening houden met soms sterke verdonkering en verkleuring ten opzichte van de oorspronkelijke staat, iets wat niet enkel voor zijn werk geldt. Daardoor komt wellicht te weinig tot uiting dat deze Maris niet enkel tonalist was maar ook – vooral in later tijd – een doordacht colorist, die met kleurcontrasten kon spelen. Maar dat wel op een terughoudende manier: 'Bijna alle nieuwe Fransche kunst heeft voor mij een plat, leeg karakter zonder afstand en diepte in de kleur. De schilderijen lijken witte velletjes papier met kleurtjes erop.', aldus de kunstenaar.⁵³

Maris' vroege biograaf Marius schreef kort na het overlijden van de schilder: 'Wat hij ons bracht [...] was de glorie van het licht [...] Niemand in dezen tijd heeft ons zoozeer de openbaring gegeven van Hollands heerlijkheid'.⁵⁴

In het oeuvre van de middelste van de Maris-broers, de 'mystieke' Matthijs, speelt het Hollandse landschap slechts een heel bescheiden rol.⁵⁵ In dat van de jongste broer **Willem Maris** (1844-1910) speelt het juist de hoofdrol, en men kan bijna wel zeggen de enige rol. Sfeervolle, in de loop der jaren steeds breder geschilderde landschap-

pen met koeien en/of eenden, niet zelden van groot formaat, werden zijn handelsmerk. (afb. p.36,37) 'Voor zo ver ik mij herinneren kan, was ik voor mijn twaalfde jaar 's Morgens voor, en 's middags na schooltijd al in de weilanden aan 't teekenen van koeien en daar mijn broers 4 en 6 jaar ouder waren als ik – genoot ik natuurlijk van hen het eerste onderwijs in het teekenen en later in het schilderen', zo schreef Willem Maris in 1901 in een brief.⁵⁶ Ook aan de Haagse academie volgde Maris nog een tijdje tekenlessen. Werkreizen maakte hij onder meer, in zijn jonge jaren, naar Oosterbeek en Noorwegen. Met zijn schildervriend Bernard Blommers beklom hij ooit, in 1865, de Drachenfels aan de Rijn en probeerde hij ook te voet Trier te bereiken (dit laatste mislukte omdat de twee, terwijl ze ergens een slot zaten na te tekenen, werden gearresteerd op verdenking van spionage en terug naar Nederland werden gestuurd).⁵⁷ Nadien heeft hij echter nauwelijks meer gereisd: Den Haag was en bleef voor hem, en zijn twee achtereenvolgende gezinnen, de vaste stek, waarbij hij wel nu en dan tripjes maakte naar landschappen met polders en plassen in de omgeving (Reeuwijk, Gouda).

Net als de andere Haagse School-schilders, stuitte ook Willem aanvankelijk op enig onbegrip bij meer traditioneel gerichte collega's, onder wie de Haagse academiedirecteur J.P. Koelman. 'Realistische zwijnerij' zou deze bepaalde Franse kunst hebben genoemd die voor de Marissen en hun geestverwanten zo belangrijk was. Willem herinnerde zich hierover later: 'Bij Heyser [een café in Den Haag] kwamen de eerbiedwaardige ouden:



Willem Maris
(Den Haag 1844 -
Den Haag 1910)
*Koeien in een drassig
weiland*
Olieverf op doek
48,5 x 100 cm
Amsterdam,
Rijksmuseum,
schenking van mevrouw
M.C. van Lynden-van
Pallandt



Willem Maris
Koeien aan de plas
1891
Olieverf op doek
125 x 206 cm
Dordrecht,
Dordrechts Museum

Smit-Cranz, Coelman e.a. Dat waren de hooge oomes, zie je. Wij waren de revolutionairen. En tegenwerking dat we hebben gehad! – In 't Kurhaus heeft tijdens onze eerste tentoonstelling een pamflet gelegen tegen ons. We werden uitgescholden voor "modderschilders". De oude [landschapschilder J.G.] Vogel toornde in een Pulchrivergadering: "ze moeten uitgeroeid worden!"⁵⁸ Niet minder scherp was ooit kunstcriticus Joseph Alberdingk Thijm, de vader van schrijver Lodewijk van Deysse, die in 1883 schreef naar aanleiding van een tentoonstelling van Haagse School-werk: 'Men is, uit eene verzameling impressionistische schilderijen naar buiten tredend, blij in Gods vrije, heldere natuur weer eens frisch te kunnen ademhalen, en wenscht zich geluk, bij de gedachte aan zelfmoord niet verder stil te staan.'⁵⁹ Toch was dit een

vrij kortstondige tegenstand: de Haagse School genoot al spoedig serieuze belangstelling, aanvankelijk zelfs vooral vanuit het buitenland, en de groten onder hen verkochten hun werk op den duur soms aan de lopende band. Dit gold zeker ook voor Willem Maris.

De bekendste uitspraak van deze Maris over zijn schilderwerk is veelzeggend: 'Ik schilder geen koeien, ik schilder het licht.'⁶⁰ We weten nog wat meer over zijn opvattingen dankzij een curieus boekje, 'Willem Maris' herinneringen', dat kort na het overlijden van de schilder het licht zag. De herinneringen waren bij bezoeken aan de vertellende schilder, onder het genot van een sigaar, opgetekend door een zekere C. Harms Tjepens (die overigens later nog het blad 'De Stijl' van Mondriaan c.s. zou uitgeven), die ze eerder al eens verspreid in tijdschriftjes

had gepubliceerd en in 1910 tot een kleine boekuitgave overging.⁶¹

Dat Maris' atelierwerken naar buitenstudies ontstonden, blijkt onder meer uit de volgende observatie van Harms Tiepen: 'En soms nog even poozend tusschen 't praten in, zagen we naar de enkele doeken die met 't opengeslagen schetsboek ervoor de hand van den Meester wachtten.'⁶² Dat wachten kon overigens lang duren, hoe vlot Maris' doeken ook gepenseeld kunnen lijken: 'er heeft bij voorbeeld wel een jaar of twee een heel groot eendenstuk gestaan dat maar niet vlotten wou', citeert Harms Tiepen een getuige.⁶³ Toch was Willem Maris, ondanks zijn specialisme, geen fanatiek buitenmens; hij bleef Hagenaar: 'werkelijk, ik vind buitenwonen niet goed voor een schilder. Weet je waartoe dat immer er in zitten je brengt? Tot... copieeren. Je ziet 't zoo niet meer. Wij woonden nooit buiten. Deze dagen ondervond 'k 't nog. Veertien dagen ben ik in 't Gooi geweest. Na 'n week was 't al grauw, grijs – 't ontroerde me niet meer. Maar als je in de stad woont en je komt eens een enkele keer buiten... Weiss' zei dat altijd zoo goed: "*als je buitenkomt, dan is 't alsof je een stomp tegen je borst krijgt... hè... verdomme, da's mooi!*"⁶⁴

Dit hoofdstuk over 'realistische' verbeeldingen van het Hollandse landschap – realisme met toch altijd een zweem romantiek – is verre van volledig: vele namen zijn achterwege gebleven. Sinds het midden van de 19de eeuw zijn nog tal van andere realistisch of impressionistisch werkende landschapschilders actief geweest, niet alleen rond Den Haag maar in heel Nederland, en dat eigenlijk tot op heden toe. Kort zij hier wel nog aandacht besteed aan een paar markante figuren vanwege hun bijzondere specialismes.

Louis Apol (1850-1936), opnieuw een Haagse schilder en een paar jaar jonger dan de hierboven besproken Willem Maris, is wel de 'sneeuwschilder' genoemd, zoals Hendrik Mesdag 'zeeschilder' was. (afb. p.39) Apol studeerde aan de Haagse academie en in de, eveneens Haagse, ateliers van J. Hoppenbrouwers en P. Stortenkoper. Rond zijn 30ste nam hij deel aan een wetenschappelijke poolreis, met het scheepje Willem Barendsz, vanuit IJmuiden naar Nova Zembla: een tocht die de bemanning overigens bijna noodlottig werd toen het schip vastvroor en beschadigd raakte. Een vijftiental jaren later ontstond Apols reusachtige 'Nova Zembla'-panorama (Amsterdam, 1896; later door brand verwoest), geba-

seerd op de circa 250 studies die hij tijdens de poolreis had gemaakt.⁶⁵ Vóór en na dit Panoramaproject was Apol zeer in trek met zijn besneeuwde Hollandse landschappen, waaronder veel bosgezichten, die van een heel andere orde zijn dan de romantische, verhalende wintertaferelen van Schelfhout en de vroege Jongkind. Reeds in zijn jonge jaren mocht Apol meemaken dat zijn schilderijen werden aangeschaft door het Rijksmuseum en andere Nederlandse musea.

Ondanks zijn aanvankelijk vernieuwende werk was Apol een groot vereerder van 17de-eeuwse schilders als Ruysdael en Hobbema, die hij ook kopieerde: 'Die lui gingen maar zoo kalmpjes en leuk hun gang, dat is nu in onzen tijd van stoom en electriciteit heel anders', stelde hij in een soort interview uit 1909. Zijn gesprekspartner bij dat interview, Aty Brunt, hoorde Apol tevens klagen over vervalsingen: 'Ieder oogenblik komt er iemand bij mij om te vragen zijn schilderij te keuren. En steeds is het antwoord: Namaak, dit werk heeft nooit mijn atelier gezien'. Verder tekende Brunt tijdens dit gesprek op: 'Wat Apol's methode van werken betreft, soms is hij dagen achtereen bezig en dan weer gaan er tijden voorbij, dat hij niets uitvoert. In den zomer bij voorbeeld wil het nooit zoo goed vlotten. Hij moet dan natuurlijk alles uit zijne herinnering hebben [...] Wel schildert Apol meestal niet direct naar de natuur, want gewoonlijk duurt de sneeuw en bijvoorbeeld een zonsondergang in den winter te kort dan dat er sprake van zou zijn het geheel op het doek te brengen. Hij maakt dan ook zijne studies en schetsen en werkt die thuis liefst zoo gauw mogelijk uit, als de indruk nog niet verslapt is, maar nog versch in het geheugen ligt. Van invloeden is hij volgens zijne eigen meening geheel vrij gebleven, zoowel van voorgangers als tijdgenooten.'⁶⁶

Terwijl de hiervoor besproken schilders 's zomers buiten studeerden en 's winters hun veelal zomerse landschappen schilderden, viel Apol dus juist in de zomer stil en werkte hij in de winter aan winterlandschappen. Helemaal klopt dit beeld echter niet: tot Apols oeuvre behoren ook wel andersoortige landschappen, waaronder zomerse. Inspiratiebronnen voor zijn werk vond hij overigens niet enkel rond Den Haag; hij heeft tevens gewerkt op de Veluwe, in Noord-Brabant, bij het IJsselmeer en elders.

Het meer traditionele Hollandse winterlandschap met schaatsers op het ijs bleef, na Schelfhout en diens leerlin-



Louis Apol
(Den Haag 1850 - Den Haag 1936)
Besneeuwd landschap met wandelaars langs een vaart
1875
Olieverf op paneel
25 x 44,5 cm
Particuliere verzameling,
voorheen Mark Smit Kunsthandel,
Ommen

gen Jongkind en Charles Leickert, in de 'moderne' tijd niet onbeproefd. Willem Tholen maakte diverse fraaie werken met dit thema, waaronder het befaamde 'Schaatsenrijders in het Haagse Bos' (1891; Haags Gemeentemuseum) dat portretten bevat van menige Haagse School-schilder. Een ander sprekend voorbeeld is het fraaie, impressionistisch aandoende 'Ijsvreugde op Holland's vaarten' van **Johan Hendrik van Mastenbroek** (1875-1945). (afb. p.40) Een interessant toeval is nog dat Van Mastenbroeks vader, amateurschilder en kunsthedelaar, een tijdlang vriendschappelijk met Jongkind optrok. Dit ijsstafereel ontstond vanuit een persoonlijke passie: Van Mastenbroek was actief schaatser, naast roeier en zeiler: 'ik heb dikwijls schaatsen gereden op de plas-

sen en tochten heb ik natuurlijk ook gemaakt door het besneeuwde Zuid-Hollandsche polderlandschap', memoreerde hij later in zijn autobiografische 'Herinneringen'.⁶⁷

De talentvolle Van Mastenbroek werd op voordracht van Jacob Maris in 1898 lid van de Haagse kunstenaarsvereniging Pulchri Studio, later trad hij toe tot de modernere Haagsche Kunstkring, en hij woonde ook, vanaf 1910, decennialang met zijn gezin in Den Haag (Scheveningen). Niettemin was Mastenbroek bij uitstek de schilder van het havengebied bij de Maasstad Rotterdam, de stad waar hij was geboren en ook zou sterven. Als een virtuoos laat-impressionist vereeuwigde hij in een lange stroom water- en olieverfwerken de sfeer en ook de moderne bedrijvigheid aldaar. Ook elders legde hij wel



Johan H. van Mastenbroek
(Rotterdam 1875 -
Rotterdam 1945)
*Ijsvreugde op Holland's
vaarten*
1933
Olieverf op doek
47,2 x 71,2 cm
Ede, collectie Simonis
& Buunk

stadsgezichten vast. Zoals de schilders vóór hem, was Van Mastenbroek in hoofdzaak een atelierschilder, die zijn buitenstudies binnen – veelal vrijelijk – uitwerkte. In zijn 'Herinneringen' merkt hij op: 'Ik genoot altijd dubbel: eerst wanneer ik het buiten zag en teekende en naderhand thuis, wanneer ik het schilderij of de tekening uitwerkte.' 's Avonds krabbelde ik wat ik overdag had gezien, hetgeen aanleiding is geweest tot vele schilderijen en aquarellen. [...] ik kon zoo gelukkig zijn waneer ik buiten een machtige impressie had opgedaan; ik kon staan smullen van de heerlijke wolkenformaties en van

den aan kleuren zoo rijken strijd tusschen zon en wolken. Ik ging dan ook altijd uit teekenen wanneer het buig weer was want dan had men de mooiste luchten en de schitterendste kleuren. De aarde was dan doorweekt dus zwaar van kleur en dat deed zoo smeug aan en het waren de aangewezen dagen om buiten te gaan werken. Daarna had ik geen rust voor ik zulke indrukken in een schilderij had verwerkt.'⁶⁸ Een aardig gegeven is nog door een tijdgenoot opgetekend: 'De leuke, praktische schilder draagt, als hij gaat schetsen, behalve die verf, altijd een fleschje bij zich, dat hij, als hij water wil hebben,



Anton Koster
(Terneuzen 1859 -
Haarlem 1937)
*Boeren aan het werk in
een bollenveld*
Olieverf op doek
60 x 73,2 cm
Ede, collectie Simonis
& Buunk

even met een lang touw van de kade of de brug, waar hij staat, laat afzakken, en het gevuld uit den grooten voorraad ophaalt.'⁶⁹

Bijzonder is in het verband van dit overzicht een project dat Mastenbroek in de jaren 1930, in opdracht, op zich nam: de vastlegging van de Zuiderzeewerken, met de inpoldering en de aanleg van de Afsluitdijk. Eerder, in 1916 en in 1926, had hij watersnoodrampen bij Broek in Waterland en in het land van Maas en Waal ter plekke met tekeningen vastgelegd; reproducties daarvan op kaarten werden verkocht ten bate van slachtoffers.⁷⁰

Een geheel ander specialisme werd gekozen door **Anton Koster** (1859-1937): kleurrijke bloembollenvelden. (afb. p. 41, 42) In Terneuzen geboren, zou deze schilder een paar jaren in Den Haag verblijven, waar hij enig onderricht kreeg van Hendrik Mesdag en vooral van de etsers Philip Zilcken. Koster was in die stad ook tekenleeraar op een HBS en voor korte tijd docent aan de academie aldaar. Verder maakte hij een studiereis naar de Pyreneeën. De tweede helft van zijn leven woonde en werkte hij echter in Haarlem en Heemstede, waar hij zich ontwikkelde tot bollenveldenschilder bij uitstek (ook al



Anton Koster
Bloembollenvelden
Olieverf op doek
30,4 x 44,9 cm
Particuliere collectie,
voorheen Simonis
& Buunk, Ede



**Gerrit Willem
Dijsselhof**
(Zwollerkerspel
(hist., Zwolle) 1866 -
Overveen (Bloemendaal)
1924)
Tulpenvelden
Olieverf op paneel
20 x 35 cm
Assen, Drents Museum
(bruikleen van het Rijks-
museum, Amsterdam)



**Gerrit Willem
Dijsselhof**
*Weidelandschap aan het
Spaarne*
Olieverf op paneel
17,5 x 29 cm
Assen, Drents Museum
(bruikleen van het Rijks-
museum, Amsterdam)

Kees Verwey
(Amsterdam 1900 -
Haarlem 1995)
*Landschap met
boerderijen*
Olieverf op doek
60,2 x 70,4 cm
De molen
Houtskool op papier
42 x 29,5 cm
Stichting Kees Verwey



maakte hij tevens wel ander werk). Zijn werken tonen het Hollandse landschap op zijn kleurrijkst. Dit unieke genre werd overigens tevens door menige andere schilder beproefd (zelfs al door Van Gogh in de jaren 1880), veelal incidenteel gezien de tijdelijkheid van dit fenomeen. Een voorbeeld is **Gerrit Willem Dijsselhof** (1866-1924), die in Den Haag en Amsterdam werd opgeleid maar de laatste vijfentwintig jaar net als Koster in Haarlem en (later) Bloemendaal woonde, dus dicht bij de bol-

len. (afb. p.42) In die periode ontstond ook de studie van een weidelandschap aan het Spaarne. (afb. p.42) Overigens is Dijsselhof vooral bekend geworden door de in zijn jongere jaren gemaakte kunstnijverheid (men denke aan de 'Dijsselhof-kamer' in het Haags Gemeentemuseum) en als schilder van vissen in aquaria, een uniek genre.

Kees Verwey (1900-1995) en **Jaap Ploos van Amstel** (1926) behoren tot een latere generatie min of meer impressionistisch werkende schilders in wier oeuvres men

Jaap Ploos van Amstel
(Bussum 1926)
*Noord-Hollands
Slagenlandschap*
2006
Olieverf op doek
100 x 150 cm
Collectie Provinciaal
Bestuur Noord-Holland





Piet Mondriaan
(Amersfoort 1872 -
New York 1944)
*Wilgenbomen aan
het Gein*
1903
Olieverf op doek
24 x 28,5 cm
Haarlem,
Frans Hals Museum |
De Hallen Haarlem

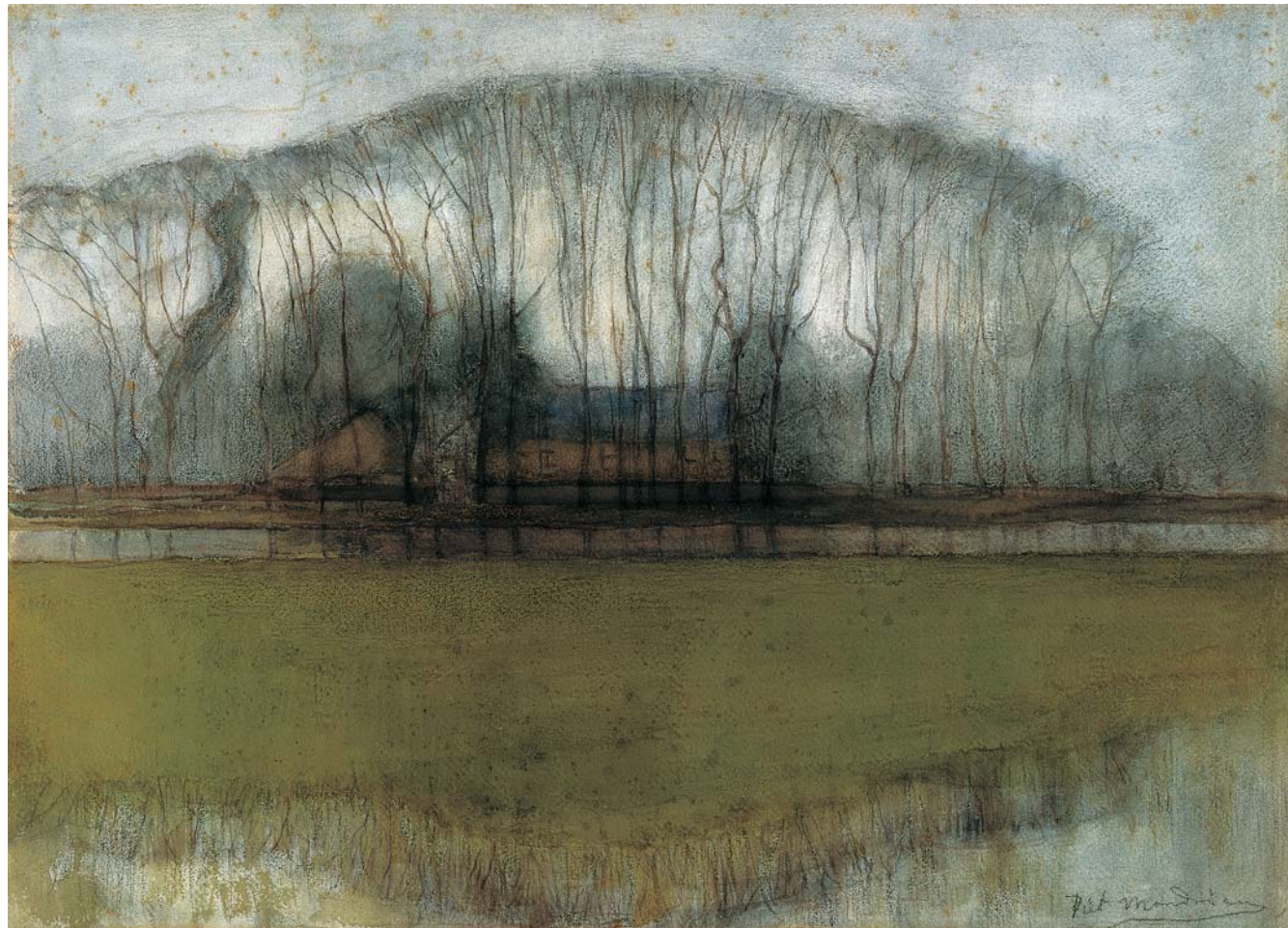


Piet Mondriaan
*Sloot met jonge
knotwilg,*
olieverfschets II
1900
Olieverf op doek
23,5 x 37,5 cm
Den Haag, Gemeente-
museum Den Haag

indrukken van het Hollandse landschap tegenkomt of opmerkelijke verwerkingen daarvan (afb. p.43), alhoewel ook zij geen specialisten in dit genre waren.

Eén naam is hier nog niet gevallen: die van **Piet Mondriaan** (1872-1944). Mondriaans vroege oeuvre bevat tal van veelal op het oog vlot neergepenseelde studie-impressies van het Hollandse landschap, met name van het gebied rond de rivier het Gein waar hij vaak met zijn materialen verbleef. De knotwilg, die voor het Hollandse landschap zo typerende boom, werd door Mondriaan menigmaal in studies verwerkt. (afb. p.44, 45) Ook ontstonden meer doorwerkte aquarellen van landschappen, waarbij bepaalde thema's diverse malen werden her-

haald. (afb.p.46,47) Molens intrigeerden Mondriaan kennelijk bijzonder (afb.p.48): hij heeft zelfs enige tijd een molen bij Amsterdam bewoond. Dit thema inspireerde hem tot diverse qua kleurgebruik en vormbehandeling voor die tijd zeer experimentele werken. Vooral met zijn sfeervolle, in opzet grotendeels traditionele landschappen vormde Mondriaan een waardig voortzetter van de Hollandse landschapschool. Die was hem goed bekend: via zijn oom Frits Mondriaan, maar ook door eigen kopieerwerk naar P.J.C. Gabriël (die eerder ook al aan het Gein had gewerkt, net als Roelofs). Toch is in dit vroegere werk vaak al wel een eigen zoektocht merkbaar naar de essentie van het geziene. Gaandeweg



Piet Mondriaan
*Bomenrij in drassig
 landschap*
 1905/06
 Waterverf en krijt op
 papier
 48,5 x 67,5 cm
 Haarlem,
 Frans Hals Museum |
 De Hallen Haarlem

zou Mondriaan zijn landschappen en molens abstrahe-
 ren, om min of meer vloeiend over te gaan tot de ‘nieuwe
 beelding’ die hem wereldberoemd zou maken.

In dat latere werk lijkt niets meer te bespeuren van de
 natuurliefde die uit zijn vroege werk spreekt, en Mondriaan
 wekte in zijn latere jaren soms ook de indruk dat na-
 tuur hem zelfs tegenstond. De mens van de toekomst be-
 hoorde in zijn optiek thuis in de grote stad, zoals hij uit-
 eindelijk zelf demonstreerde door in New York te gaan
 wonen (ook al was dit op suggestie van anderen). Toch
 kan men in zijn geschriften lezen dat hij met zijn geab-
 straherde werk dezelfde bedoelingen koesterde als in
 zijn ‘naturalistische’ werk: het uitbeelden van het ‘onver-
 anderlijke’ en ‘het eigenlijke van alles’ – zoals hij het for-
 muleert in zijn ‘Dialoog en Trialoog over de Nieuwe
 Beelding’ (1919-1920). Mondriaans liefde voor het land-
 schap spreekt sterk uit de ‘Trialoog’ zoals die gevoerd

wordt tussen – zoals hij ze noemt – een naturalistisch
 schilder, een leek en een abstract-realistisch schilder. De
 laatste merkt daarin op: ‘de natuur ontroert mij diep; ik
 schilder de natuur slechts op een andere wijze’.⁷¹ Maar
 meer dan Mondriaans niet altijd even heldere kunst-
 theoretische geschriften spreken zijn landschappelijke
 werken duidelijke taal. De hier afgebeelde werken beho-
 ren in hoofdzaak nog tot de traditionele richting. Met
 zijn divisionistische en anderszins moderne, expressieve
 en kleurrijke experimenten uit de jaren 1908-1910, toen
 ook de met hem exposerende en verkerende Jan Toorop
 en Jan Sluijters met zulk werk bezig waren (en hun land-
 genoot Van Gogh was dat al eerder), zat Mondriaan in
 een overgangsfase. Hij was, mede geïnspireerd door theo-
 sofische ideeën, op weg naar zijn eigenlijke werk dat ver-
 der buiten het bestek van ons onderwerp valt.



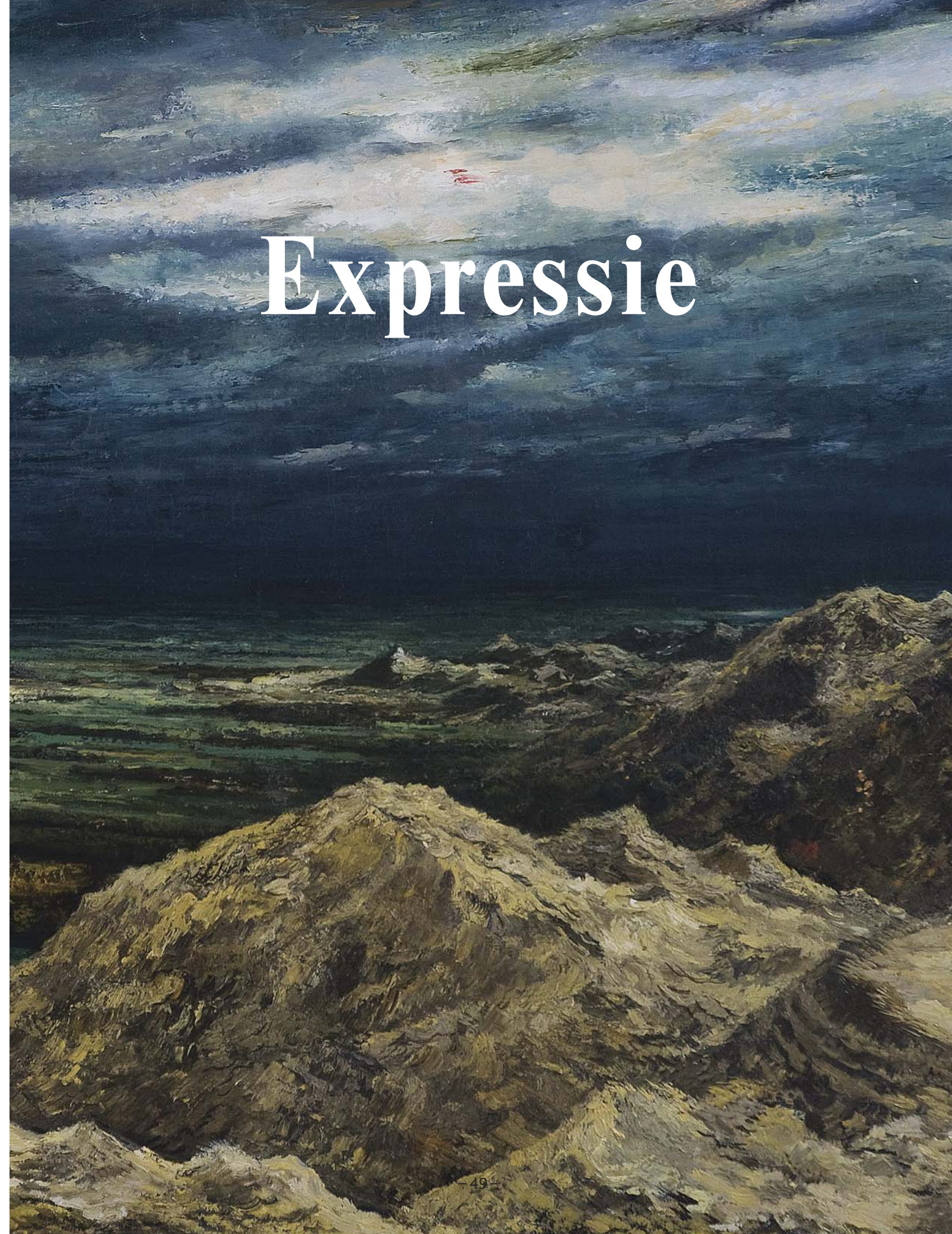
Piet Mondriaan
*Boerderij in
 weidelandschap bij
 Duivendrecht*
 ca. 1905
 Waterverf, potlood en
 krijt op papier
 48,5 x 63,2 cm
 Haarlem,
 Frans Hals Museum |
 De Hallen Haarlem



Piet Mondriaan
Oostzijdse molen
(stroomafwaarts gezien
met blauw en geel
gestreepte lucht)
ca. 1906/07
Olieverf op doek op
paneel
34,5 x 44,5 cm
Den Haag, Gemeente-
museum Den Haag



Piet Mondriaan
*Oostzijdsemolen aan het
Gein bij maanlicht*
ca. 1903
Olieverf op doek
63 x 75,5 cm
Amsterdam,
Rijksmuseum



Het gevoel van de kunstenaar en de uitdrukingskracht van het werk



Jan Voerman
(Kampen 1857 -
Hattem 1941)
*Vee langs de IJssel voor
Hattem*
Watervarf op papier
61 x 81 cm
Heino/Wijhe en Zwolle,
Museum De Fundatie
(collectie Provincie
Overijssel)

Gevoelsuitdrukking speelde zeker een grote rol in de periode en richting die in het voorgaande onder de noemer 'Impressie' werden besproken. De schilders voelden het landschap en werkten vanuit hun gevoel voor het landschap en de natuur – zo getuigen zij zelf en de mensen die hen hebben meegemaakt. Toch verschoven de accenten op dit gebied in het Nederland van rond de vorige eeuwwisseling aanzienlijk. Menige kunstenaar trachtte die gevoelsmatige beleving als belangrijkste uitgangspunt te nemen, met aandacht ook voor soms extreme of duistere gevoelens. Ook streefden steeds meer kunstenaars naar het verhogen van de expressie van hun werk, en wel door compositie, vormen en vooral kleuren anders te behandelen dan voorheen: zo kon hun 'sensatie' – gevoelsmatige gewaarwording – van het landschap beter worden uitgedrukt. Het neo-impressionistische ('pointillistische') werk van Paul Signac en anderen, en de expressieve schilderwijze van Van Gogh, waren daarbij belangrijke inspiratiebronnen. Zo ontstond een grote hoeveelheid werken die men in z'n algemeenheid expressionistisch kan noemen – de term stamt uit de tijd zelf en werd ook door de kunstenaars zelf gebezigd –, en waarvoor de Nederlanders weliswaar aanvankelijk leunden

op buitenlandse voorbeelden maar waaraan zij toch ook spoedig ieder een persoonlijke invulling wisten te geven. Groot is in elk geval, sinds deze omwenteling in de kunstgeschiedenis, de diversiteit geworden, en groter dan ooit werd de vrijheid van de kunstenaar. Voor veel moderne en hedendaagse kunst met een sterk persoonlijk karakter werd in deze vroeg-moderne periode – circa 1890-1920 – het fundament gelegd. Ook sterk geabstraheerde verbeeldingen van het landschap vonden in deze periode hun basis.

Tal van kunstenaars moet men beschouwen als overgangfiguren. Dit geldt bijvoorbeeld voor Jan Voerman (1857-1941), de 'Ijsselschilder' uit Hattem. Aanvankelijk verkeerde hij in het Amsterdamse kunstenaarsmilieu met impressionistisch werkende figuren als Isaac Israëls, Jacobus van Looy en Willem Tholen. Hij werd ook buitenlid van het Haagse Pulchri. Vanaf 1890 echter trok hij zich met zijn gezin, en wat eigen koeien, definitief terug in het dorpje Hattem, en gaf zich daar over aan uiteenlopende experimenten. 'Ik begreep hoe langer hoe meer dat het werk van de gezamenlijke Hollandse schilders niet zuiver genoeg van kleur was', stelde hij.¹ Hij probeerde met olieverf aquarelachtige effecten te bereiken, en maakte



Jan Voerman
De IJssel
ca. 1911/14
Olieverf op paneel
45,8 x 75 cm
Den Haag, Gemeentemuseum Den Haag



Jacobus van Looy
(Haarlem 1855 -
Haarlem 1930)
*Weidelandschap met stad
in de verte*
Gekleurd krijt op papier
25 x 41,5 cm
Haarlem, Stichting
Jacobus van Looy

expressieve landschappelijke taferelen: soms heel strak gestileerd en in sprekende, heldere kleuren, maar in andere gevallen juist van een eigenaardige tonaliteit. Zijn leerling en zwager Jan Verkade bracht hem in contact met het spirituele gedachtegoed van de Franse 'Nabis' rond Gauguin en Sérusier; met de laatste vond zelfs een ontmoeting plaats. Die spirituele kant is in Voermans kunstopvatting zeker aanwezig. Zo merkte hij ooit op: 'Is er iemand 'godsdienstiger' dan ik? Die bewondering voor de schepping van wat ze dan God noemen, nu ja, 't grote Beest dat alles gemaakt heeft. Dat hebben trou-

wens ook anderen die geen kunstenaar zijn, het voortdurend in bewondering zijn voor alles om je heen, maar wij hebben dit er nog bij. Het kunnen uitdrukken in kleur.'²

Ook Voerman klaagde reeds, in een gesprekje dat werd afgedrukt in 1909 in een catalogus, over aantasting van zijn schilderachtige omgeving, zoals het verdwijnen van een molen. "Maar" – voegde hij er zichzelf troostend bij – 'aan de lucht kunnen ze goddank niet raken en de lucht, die moet het tenslotte doen!'³ Maar Voerman keek niet alleen naar de buitenwereld. Toen hij eens aan een vriend een nieuw schilderij met een wolkenlucht toonde,



Floris Verster
(Leiden 1861 -
Leiden 1927)
Sneeuw
1895
Olieverf op doek
30 x 50,5 cm
Otterlo,
Kröller-Müller Museum

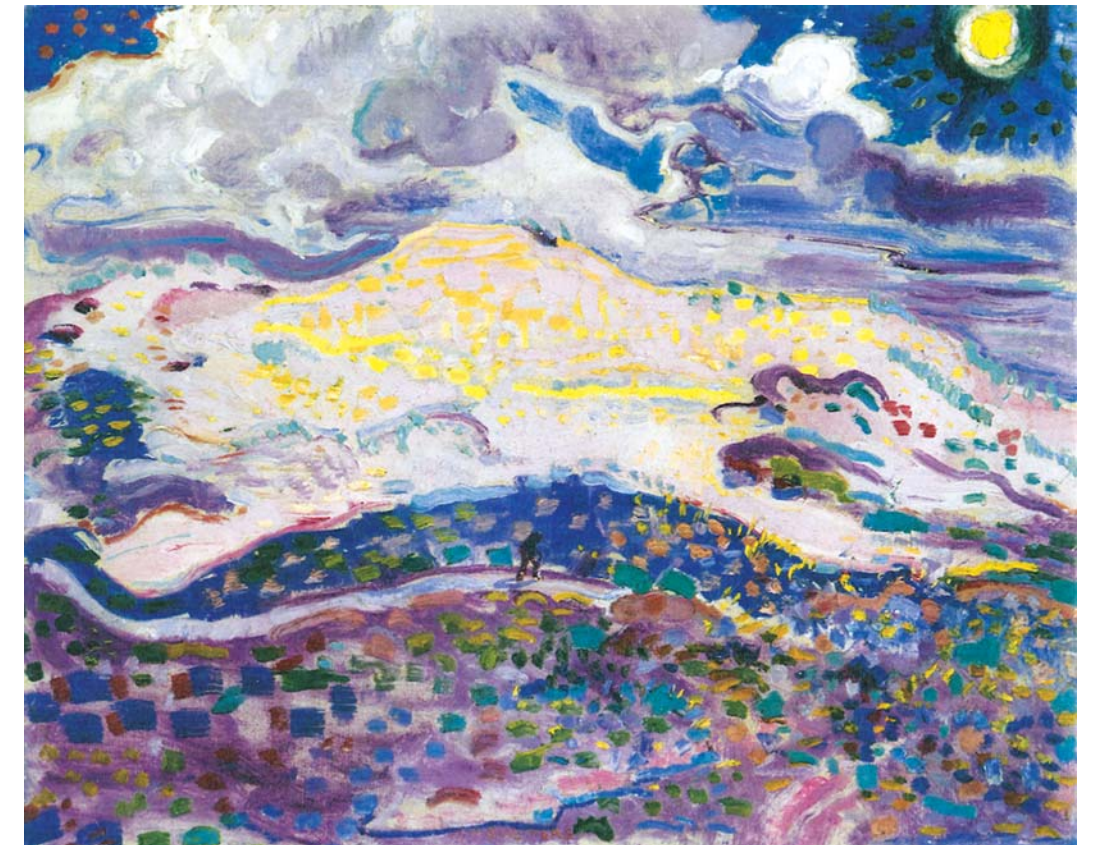
gaf hij als commentaar: 'Ach weet je, die wolken zijn in werkelijkheid niet zo, zo ben ik van binnen.'⁴ Tot Voermans meest expressieve werken behoort de reeks visioenachtige schilderijen die de schilder maakte na de 'ramp van Borculo' in 1925, toen een cycloon het Gelderse stadje Borculo verwoestte en onheilspellend gekleurde lichten veroorzaakte.⁵ Voermans oeuvre is niet vanuit één stijlopvatting gemaakt: de werken vormen het resultaat van een heel persoonlijke zoektocht, en zijn in geen stroming echt in te delen. Herkenbaar als echte 'Voermannen' zijn ze in elk geval meestal wel. (afb. p. 50-51)

Ook Voermans generatiegenoot **Jacobus van Looy** (1855-1930), met wie hij nog enige tijd in Amsterdam samenwoonde, en de Leidse schilder **Floris Verster** (1861-1927) maakten soms landschappelijke werken die een oorspronkelijke, moderne kijk verraden en een gedurfde omgang met vormen, lijnen en kleuren laten zien. (afb. p. 52) Zo zijn er meer voorbeelden te geven.

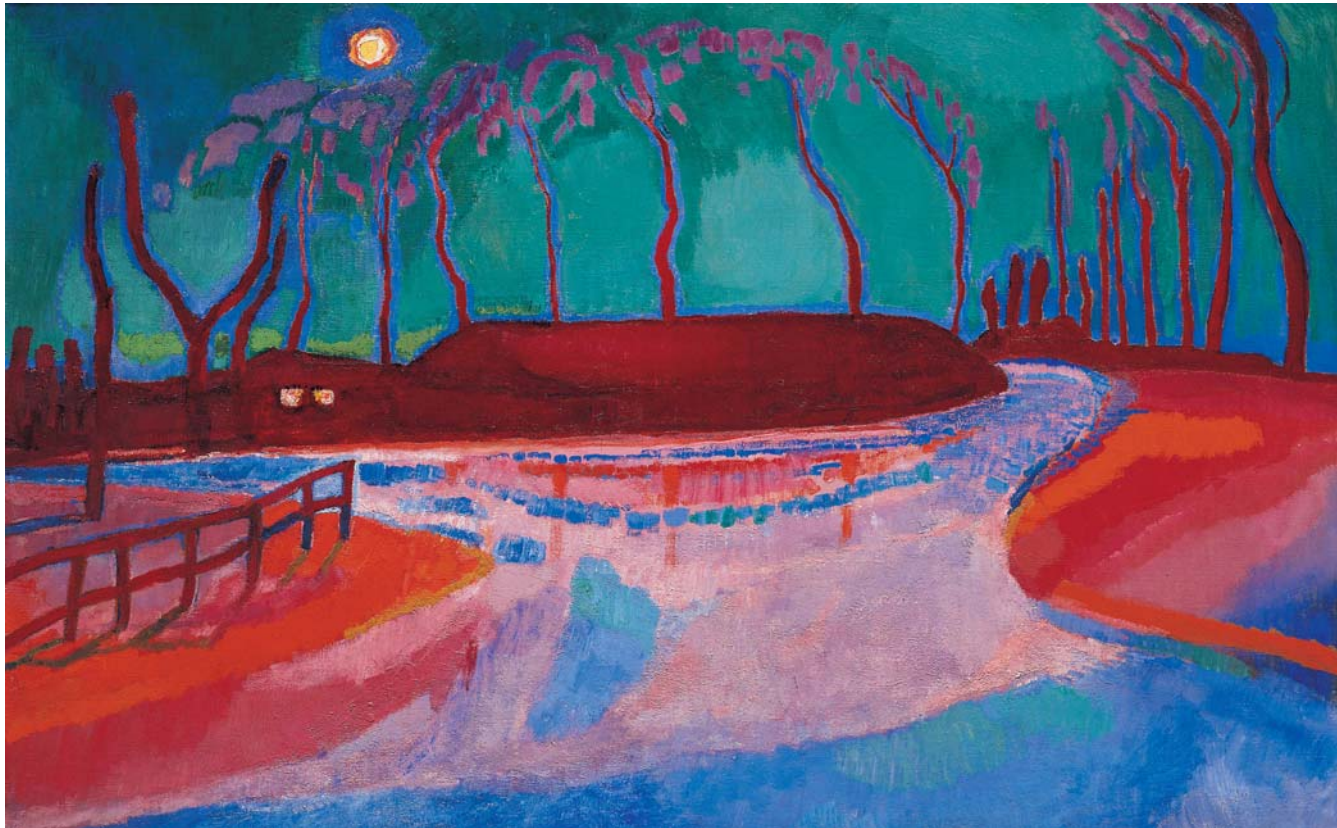
Ver gaand in zijn verbeeldingen van het Hollandse landschap was **Jan Sluijters** (1881-1957) – die weliswaar zeer veel meer dan enkel landschappen schilderde en te-

kende, maar in dit overzicht niet mag ontbreken. Tot zijn indringendste werken behoort een reeks 'Maannachten' uit omstreeks 1910. (afb. p. 54) Maar zijn oeuvre bevat ook een bont duinlandschap (afb. p. 53) en een niet minder kleurrijk, door en door luministisch werk, 'Octoberzon, Laren' (afb. p. 55): werken waarin het licht – 'lumen' – als bron van kleuren centraal staat en deze kleuren, conform het principe van het luminisme (zoals men in die tijd de Hollandse variant van het divisionisme noemde) zoveel mogelijk in stippen of streken los van elkaar zijn geplaatst. De werken, die alle uit ongeveer dezelfde tijd stammen, zijn tamelijk bescheiden van formaat, maar wel zo spectaculair in hun kleuren- en vormtaal. Abstracter is Sluijters werk niet geworden.

Sluijters volgde een opleiding tot tekenleraar en vervolgde zijn studie aan de Rijksacademie te Amsterdam alwaar hij in 1904 de belangrijke Prix de Rome won. Zijn daarna ontwikkelde modernistische aanpak, mede gevoed door een verblijf te Parijs waar hij kennismakte met de neo-impressionistische en expressionistische (fauvistische) avant-garde van toen, stuitte al spoedig op verzet en on-



Jan Sluijters
('s-Hertogenbosch 1881 -
Amsterdam 1957)
Duinlandschap
1909
Olieverf op doek
40,5 x 50,5 cm
Ommen, collectie
Mark Smit Kunsthandel



Jan Sluijters
Maanacht
 1912
 Olieverf op doek
 80 x 126 cm
 Rotterdam,
 Caldic Collectie

begrip, zoals ook menige andere collega in deze tijd moest ervaren. Sluijters merkte hierover in zijn nadagen in een interview op: 'Natuurlijk begon ik nogal traditioneel, maar al gauw nadat ik de Prix de Rome had gekregen begon ik eigen wegen te gaan. Nu was het in die tijd nog zo, dat aan de Academie de naam Van Gogh als een vloek klonk, en zijn werk als een soort artistiek anarchisme werd beschouwd. Het was dus niet zo'n wonder, dat ze me de toelage [van de Prix de Rome] na een jaar hebben afgenomen, omdat ze meenden dat ik mijn talenten misbruikte.'⁶

Het in 1906 opgestelde rapport van de jury, die bestond uit Willem Maris, Jacobus van Looy en de hoogleraren Allebé en Van der Waaij, liet er wat dat betreft geen misverstand over bestaan: het vond in de ingezon-

den werken van Sluijters 'eene, naar haar oordeel, zeer te misprijzen neiging om, los van alle gezonde kunstprincipes, het valsche vernuft der nieuwste Fransche richting te huldigen door groote minachting voor de schoonheden der techniek van het schilderen en door een valsch streven naar gewild nieuwe kleurstemmingen en naar ruwe hartstochtelijkheid'; ook ervoer de jury 'quasi-schitterende, maar pijndoende kleurenwreedheid' en gaf deze af op de 'vulgairen valschen smaak bij de ultra-moderne schilders.'⁷

Sluijters echter zou zijn weg als pionier van het modernisme strijdbaar vervolgen, en stelde in zijn latere terugblik: 'Ik heb altijd het gevoel gehad, dat de "stijl" waarin iemand werkt, niet zo belangrijk is: het schoonheidsresultaat is altijd een kwestie van lijn- en kleurverhoudin-



Jan Sluijters
Octoberzon, Laren
 1910
 Olieverf op doek
 48,2 x 52,5 cm
 Haarlem,
 Frans Hals Museum |
 De Hallen Haarlem

gen, en die laten zich op vele manieren realiseren.⁸ Sluijters' afwijzing van de totale abstractie verwoordde hij aldus: 'Maar één ding heb ik nooit kunnen missen: het contact met de natuur, met de herkenbare natuurlijke vorm zelfs. Ook al schilder ik vaak uit het hoofd, toch moet ik mij voortdurend op de natuur inspireren; ik geloof, dat degenen die de natuurlijke vorm niet willen erkennen, zich daarmee op gevaarlijke paden begeven en maar al te gauw in zekere mate steriel zullen worden.'⁹

In brieven en interviews uit de periode rond 1910/1915 verwoordde de kunstenaar hoe het werken op basis van die natuur zoals hijzelf en geestverwanten als Mondriaan dat toen deden niet zoets was als 'het zoeken naar effect, door met kleuren te fratsen' of 'exentriek onrealistisch visionair te willen schijnen', maar dat hun kunst 'een gevolg is van een *heviger voelen*, van een superioriteit van geest, die ontroerd wordt door de dingen, die *boven het gewoon optisch waarneembare* staan'. Sluijters was er zich zeer van bewust, een nieuwe richting te hebben gevonden: 'Het groote verschil tusschen mij en de oudere generatie is dit, dat ik bij mijn schilderen uitga van de innerlijkheid en zóó wil komen tot een uiterlijken vorm, terwijl de oudere generatie de uiterlijkheid schildert en dan als toegift tracht er de innerlijkheid in te brengen. Als ik b.v. de zon zou willen schilderen op het landschap, zou ik dit landschap eerst wel mijn rug willen toekeeren, om daarna, wanneer ik de sensatie, welke het glanzen der zon op het landschap in mij opwekte, voel, te gaan componeeren in gelen en blauwen en groenen,

waaruit dan 't landschap te voorschijn zou komen. Waar thans door de fotografie en kino de uiterlijkheid zoo ruimschoots mogelijk te krijgen is, ligt het voor de hand dat een steeds groter behoefte gaat ontstaan aan geestelijke schildering.' Wat niet betekende dat Sluijters de realiteit wilde loslaten: het ging hem om een 'subjectief hoger opgevoerde realiteit [...] De schilderkunst is voor mij niets anders dan een middel om mijne gevoelsaandoeningen aan anderen te openbaren en mijn bedoelen is alléén, een fotografisch beeld mijner aandoeningen van de natuur en niet een fotografisch beeld van de natuur zelve te krijgen.'¹⁰ 'ik schilder mijn ontroering', zou hij elders schrijven.¹¹ Realist in ruime zin zou Sluijters in elk geval altijd blijven, vooral zelfs in zijn latere werk.

De strekking van Sluijters' woorden is zonder meer van toepassing op de meeste van zijn moderne tijdgenoten, ook al vond eenieder weer andere vormen om zijn 'heviger' of 'dieper' voelen van de realiteit uit te drukken en kon lang niet iedereen zich verbaal zo goed uiten als Sluijters (hoewel deze bepaald geen theoreticus was). Maar Sluijters schreef ook (in een brief uit 1934): 'Het werk moet het doen en het werk blijft om voor den kunstenaar te getuigen.'¹² Dat geldt zeker voor iemand als **Herman Kruyder** (1881-1935), een leeftijdgenoot van Sluijters, die niet bepaald een schrijver genoemd kan worden maar schilder- en tekenwerk heeft nagelaten – landschappen, figuurstukken, stillevens – dat onmiskenbaar van een origineel, modern kunstenaarschap getuigt. (afb. p.56, 57, 58)

Herman Kruyder
Landschap met molens
Potlood en conté op papier
24,3 x 29,3 cm
Haarlem,
Frans Hals Museum |
De Hallen Haarlem



Herman Kruyder
(Lage-Vuursche (Baarn)
1881 - Amsterdam 1935)
Bollenveldjes
ca. 1920
Olieverf op doek
41,9 x 56 cm
Particuliere collectie,
voorheen collectie
Simonis & Buunk, Ede



Herman Kruyder
De Meent
1928-1935
Olieverf op doek
45,8 x 48,8 cm
Haarlem,
Frans Hals Museum |
De Hallen Haarlem

Alvorens Kruyder tot zijn geheel eigen interpretaties van het Hollandse (maar ook van het Limburgse) landschap kwam, was hij een knap naturalistisch werker zoals studies laten zien. (afb. p.59) Zijn opleiding had hij vooral genoten aan de School voor Kunstnijverheid te Haarlem, maar ook was zijn werkzaamheid van enige jaren op een Delfts glas-in-loodatelier vormend (en ongetwijfeld medebepalend voor zijn kleurgebruik). Hij zou ook jarenlang in Haarlem en omstreken woonachtig zijn (Heemstede, Bennebroek), een periode waarin hij zich actief met de toenmalige avantgarde inliet (Theo van Doesburg, Dada, Amsterdamse contacten). Vanaf zijn verblijf in Bennebroek (sinds 1922) en vooral ook na de verhuizing van de schilder met zijn vrouw naar Blaricum in 1927, was Kruyder regelmatig ernstig geestesziek en werd hij zeer regelmatig opgenomen in klinieken. Niettemin bleef Kruyder verder schilderen en exposeren: 'Ik vind mij een stoere bergbeklimmer die steeds als hij de

top in zicht heeft er weer afgestoten wordt, maar eens lukt het... Toch moet ik, ik kan niet anders.', schreef hij in 1930.¹³

Of zijn ziektes enige invloed van betekenis hadden op de aard van zijn kunst, valt moeilijk vast te stellen maar lijkt weinig aannemelijk. Eerder kan gesteld worden, dat het schilderen en tekenen, net als bij de instabiele Van Gogh, een tegenwicht vormde tegen de ziekteaanvallen, en niet dat deze er het product van was.¹⁴ Kruyder was en bleef een serieus, zoekend kunstenaar die zich verdiepte in de artistieke uitdrukkingmogelijkheden van zijn werk en die trachtte aan te scherpen. Ook onderhield hij contact met diverse modern werkende tijdgenoten, onder wie Leo Gestel (zie hierna) en de hem positief gezinde moderne kunst-criticus Plasschaert. Nog vanaf 1931 liet hij zich inspireren door de visie van de Vlaamse expressionist Constant Permeke, van wie hij een expositie had bezocht.

Het landschap als thema bleef hem zijn leven lang boeien. Nog in 1930 ging hij met zijn vrouw aan de slag in Limburg: 'Wij zijn vertrokken toen het nog geen lente was juist om hier alles te zien uitkomen tegen die schone heuvellanden. Dat land van Bemelen is toch zoo mooi, ik heb er notities opgenomen.'¹⁵ En kort hierna schreef hij hoe zijn aandacht als schilder uitging naar het vlak en naar de toets: 'Het is mijn bedoeling, nooit er van uit te gaan direct te modeleeren. Mijns inziens is dit de taak van den beeldhouwer. Ik modeleer "de vlakken".' Daarin probeerde hij 'de fijnste nuanceeringen' te krijgen: 'Uiterlijke effecten laten mij koud.' Om te besluiten met de zin: 'De toets rythmeert het licht.'¹⁶

Een paar jaar later verlieten Kruyder en zijn vrouw toch nog het Gooi nadat zij in Amsterdam een nieuwe atelierwoning toegewezen hadden gekregen. Reeds na enkele maanden echter overleed Kruyder op 53-jarige leeftijd.¹⁷

De expressionistische mogelijkheden van schilder- en tekenkunst, maar dan met behoud van een naturalistisch uitgangspunt, werden in de eerste helft van de 20ste eeuw door velen geëxploreerd. Een van die velen is de in Rotterdam geboren en getogen **Quirijn van Tiel** (1900-1967), die in zijn latere leven in het nabij gelegen dijkdorp Rhoon leefde en werkte maar ook in Zeeland (Zoutelande) en elders werk maakte. Zijn 'Dorp op het platteland' getuigt van die zoektocht: een werk vol expliciete dreiging dat ontstond in het oorlogsjaar 1942. (afb. p.59) Een jaar later zou Van Tiel schrijven: 'men moet altijd blijven experimenteren, willen wij het nieuwe vinden en te vinden is 't leven! [...] De kunst dienen, is werken en experimenteren, dat is haar vooruitbrengen!'¹⁸ Die instelling voerde hem behalve langs expressionistische paden ook tot surrealistisch en uiteindelijk zelfs abstract werk.

Wel zeer nadrukkelijk geldt de zoektocht naar een steeds expressievere landschapsverbeelding voor wat al vroeg de 'Bergense School' is gaan heten. De nestor van deze 'groep', Leo Gestel, zou de naam zelf al eens hebben laten vallen. Het begrip staat echter al lang ter discussie. Mogelijk kan beter gesproken worden van 'Noord-Hollands expressionisme': de kunstenaars die gewoonlijk tot de 'Bergense School' worden gerekend, verbleven lang niet allen langdurig in deze kustplaats; ze werkten daar ook niet allen en altijd in dezelfde stijl (ook al was een mengvorm van donker expressionisme met kubisme, naar het voorbeeld van Henri Le Fauconnier en anderen, bij diversen van hen een tijdlang favoriet);



Herman Kruyder
Koeien op het land
1910-1919
Pastelkrijt en conté op
karton
25,3 x 43 cm
Haarlem,
Frans Hals Museum |
De Hallen Haarlem



Quirijn Martinus
Adrianus van Tiel
(Rotterdam 1900 -
Rhoon 1967)
Dorp op het platteland
1942
Olieverf op doek
64,2 x 75 cm
Particuliere verzameling,
voorheen collectie
Simonis & Buunk, Ede



Arnout Colnot
(Amsterdam 1887 -
Bergen (N-H) 1983)
Schermersmolens
ca. 1932
Gouache op papier
82 x 102 cm
Bergen, in langdurig
bruikleen bij Museum
Kranenburgh, ter
nagedachtenis aan
D.L. Daalder en H.H.
Daalder-Oversteegen

van een program of een 'leider' was geen sprake; en de stad Amsterdam, waar veel kunstenaars vandaan kwamen, speelt evenzeer een belangrijke rol in het Bergense verhaal.¹⁹ Dit staat het hanteren van de naam 'Bergense School' als verzamelbegrip niet volledig in de weg, maar vermoedelijk is het toch zinvoller de diverse kunstenaars vooral ook als aparte figuren te beschouwen.

Het Hollandse landschap, overigens niet meer dan één van de thema's van de Bergense kunstenaars, werd met name veel geschilderd door Arnout Colnot (1887-1983). (afb. p. 60, 61), en dat gewoonlijk met forse, brede streken en deels met het paletmes. Opgeleid in zijn geboortestad Amsterdam aan de Teekenschool voor Kunstambachten, trok hij in 1908 naar Bergen alwaar hij zo'n 20 jaar zou wonen. Na een lange tussenperiode in Amsterdam woonde hij in zijn laatste vijftien levensjaren opnieuw in Bergen. Molens en het polderland bij Alkmaar, Warmenhuizen, Monnikendam, Kortenhoef en elders vormden voor hem belangrijke onderwerpen. In 1931 kreeg hij zelfs een opdracht van het polderbestuur van de Schermer om de 49 daar nog bestaande molens en hun omgeving uit te schilderen – dit in het licht van de geïntroduceerde elektrische bemaling en van de wetenschap dat daardoor met het verdwijnen van windmolens de schoonheid van het landschap zou worden aangetast. Overigens werkte Colnot ook wel in Friesland en in het buitenland (België; Frankrijk, dat hij onder meer per fiets aandeed) en exposeerde hij regelmatig internationaal, waaronder op de Biënnale van Venetië.

Over Colnot weten we onder meer een en ander dankzij zijn vroege biograaf Dirk Klomp, een Bergense journalist die vrijwel alle Bergense kunstenaars persoonlijk goed heeft gekend en over hen in 1943 zijn boeiende boek 'In en om de Bergensche School' liet uitgeven. Colnot woonde in dat jaar al weer geruime tijd in Amsterdam. Klomp: 'Met Willem Maris had hij gemeen, dat hij nooit een buitenman is geworden. [...] Eens zeide hij mij, dat een langdurig verblijf op het land een beletsel is, om de schoonheid van het landschap te zien. Als je in de stad woont en je komt eens een enkele keer buiten, dan zie je, hoe mooi het is.' Willem Maris, die eenzelfde mening was toegedaan (zie pagina 38), werd overigens zeer door Colnot bewonderd, ook lang nadat hij gekozen had voor zijn expressieve schilderij: Colnot 'gaat uit van de innerlijke stemming, die het zien van de vormen bij hem wekt', aldus Klomp.²⁰



Arnout Colnot
Polder bij Schermersloot
1930
Olieverf op doek
91 x 111,8 cm
Bergen, Museum
Kranenburgh, in
langdurig bruikleen van
een particuliere collectie

Niettemin heeft Colnot veelvuldig buiten gewerkt. Reeds als jongeman in de jaren waarin hij overdag bij een decorschilderatelier werkte: 'Mijn schilderkist nam ik mee naar het atelier en 's zomers trok ik, voorzien van een boterham, ook na atelier-tijd naar Amstelveen en langs den Amstel, om te schilderen, want dat was mijn lust en mijn leven.' Maar ook in andere seizoenen zou hij buiten werken. Klomp: 'Meermalen heb ik Colnot, die thuis gaarne het liefst dicht bij de kachel zit, des winters in de barre kou zien staan schilderen en mij erover verwonderd, hoe het mogelijk was, dat hij dit uithield. Hij was dan echter zoo door de hartstocht van het schilderen gegrepen, dat hij geen kou gevoelde, al was hij vaak door en door verkleumd.'²¹ Buiten schilderen was in Colnots tijd nog lang niet zo'n zeldzame bezigheid als tegenwoordig, maar toch kon een kunstenaar daarbij op moeilijkheden stuiten – zeker de meer experimenteel ingestelden. Colnot: 'Aan den Amstelveenschen weg zat ik eens ijverig op mijn stoeltje te schilderen. Een troep jongens maakte voortdurend hinderlijke opmerkingen. Utdrukkingen als "Mijn oom schildert beter" en "Zoo kan

ik het ook wel” waren niet van de lucht. Herhaaldelijk moest ik ze weggagen. Opeens werd het verdacht stil, tot ik plotseling rookwolkjes onder mijn stoeltje zag wegdrijven. De belhamels hadden in alle stilte onder mijn stoeltje een vuurtje aangelegd en stonden mij op een afstand uit te lachen. Ik ben toen maar opgestapt.’ Een andere maal – hij was toen al in de vijftig – werd hij bij Uithoorn door een politieagent aangehouden omdat hij verdacht werd van spionage (‘omdat ik een weg was ingegaan, waar fortten stonden en bovendien had de caféhouder gezegd, dat ik vreemde talen had gesproken’). Curieus is nog een ander avontuurtje dat Colnot beleefde toen hij ergens buiten Amsterdam aan het schilderen was: ‘Toen ik er eens met mijn schilderkist naast mij zat te schilderen, hoorde ik plotseling het geknor van een varken en ontdekte ik tot mijn grooten schrik, dat het varken de verf uit mijn schilderkist, w.o. een groote tube chromaat-geel, had opgegeten. Uit angst, dat het varken eraan gestorven was, durfde ik vooreerst niet meer op die boerderij komen. Een paar jaar later schilderde ik er weer. De boer kwam achter mij staan, keek op mijn palet, zag daar een klodder chromaat-geel en zei: “Nou me-

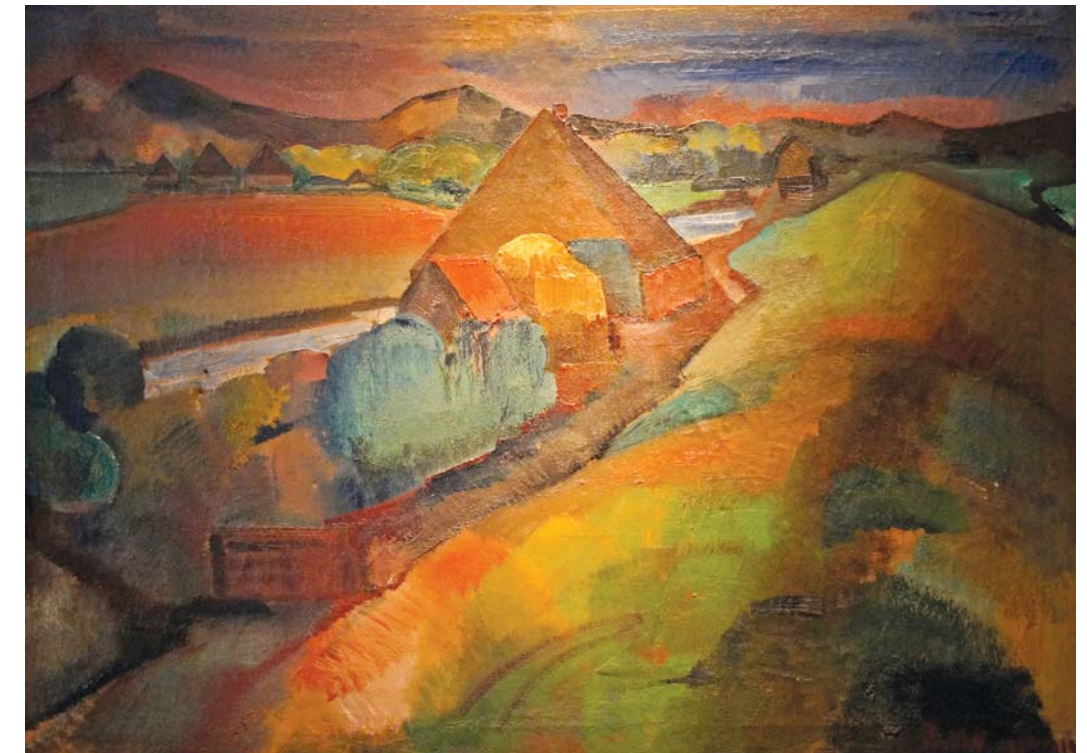
neer, lesten eb ik ’n varken slacht en dat spek was net zoo geel as u op dat plankie het liggen.’”²²

Colnot was actief in allerlei kunstenaarsverenigingen, zoals Arti in Amsterdam, en daarnaast trok hij ook naar buiten met collega’s om samen in het landschap te werken. Een van hen was zijn generatiegenoot **Dirk Filarski** (1885-1964), die hij kende uit Amsterdam en met wie hij in 1908 samen naar Bergen trok. Filarski, opgeleid aan de Kunstnijverheidsschool te Amsterdam, zou naar vele landen werkreizen maken, waaronder Italië, Spanje en Algerije. Toch neemt ook het Hollandse landschap een duidelijke plaats in binnen zijn oeuvre: Bergen, Giethoorn, Koedijk, maar ook het Geuldal en Staphorst behoorden tot zijn inspiratiebronnen. (afb.p.62) Filarski: ‘Om mijn werk frisch te houden, is het voor mij nu eenmaal noodzakelijk, dat ik veel reis en zelfs niet te lang op één plaats blijf, want anders electriseert het landschap mij niet meer.’²³

Een leeftijdgenoot van Filarski, en vriend van Colnot, was autodidact **Piet Wiegman** (1885-1963), die onder meer een kubistisch aandoend duinlandschap bij Hargervaart schilderde. (afb.p.63) Ook deze kunstenaar ver-



Dirk Filarski
(Amsterdam 1885 -
Zeist 1964)
Bootje in een poldersloot
1911
Olieverf op doek
15 x 19 cm
Collectie Smithuis



Piet Wiegman
(Zwolle 1885 -
Alkmaar 1963)
*Duinlandschap bij de
Hargervaart*
1916
Olieverf op doek
69 x 94 cm
Bergen,
Museum Kranenburgh
(bruikleen van Stedelijk
Museum, Amsterdam)

bleef geruime tijd in Zuid-Limburg, maar woonde ervoor en erna vele jaren in Schoorl (Groet). Het platteland met zijn oorspronkelijke inwoners was hem dierbaar: ‘Van mijnheeren en mevrouwen is Piet Wiegman afkeerig; hij zoekt mensen en meent, dat hij die alleen onder zijn boeren moet zoeken’, aldus noteerde biograaf Klomp over de schilder, die overigens ook zelf lange tijd in een boerenhoeve heeft gewoond.²⁴

Ook Piets iets jongere, aan de Rijksacademie te Amsterdam opgeleide broer **Matthieu Wiegman** (1886-1971) heeft menig Hollands landschap geschilderd, zij het dat dit lang niet diens enige thema was. (afb.p.64) Matthieu reisde ook soms voor langere tijd naar Frankrijk of Italië, maar woonde in hoofdzaak in Bergen. Rond 1943 merkte de kunstenaar op: ‘Als jonge man heb ik verlangd naar de Romeinen; dat zit me in mijn bloed; maar nu pas begin ik het grootsche van Holland en vooral van Noord-Holland te begrijpen. In Frankrijk is het rythme levendiger; hier is het zwaarder, maar geweldig mooi. Dat komt door de wonderlijke vorming van het land, de luchten, het water en de zee, die het sombere landschap zoo rijk maken.’²⁵ Matthieu Wiegman maakte ook werk met bijbelse thema’s, maar hij stelde: ‘Kunst is voor mij altijd religieus.’ Wiegman was al in 1911 voor

het eerst in Bergen neergestreken, direct na zijn academieperiode: ‘Wij jongeren waren vol geestdriftige bewondering voor Van Gogh en Cézanne. Men noemde ons de idiote schilders. [...] Door [Leo] Gestel was ik in Bergen in contact gekomen met den heer [Piet] Boendermaker. Gestel toonde veel belangstelling voor mijn werk. Hij bezocht mij met Boendermaker, vlak na mijn luministische periode. Ik had juist alles verbrand, tot groote verwondering van hen beiden en nog hoor ik Gestel zeggen: “Je hebt een vermogen verbrand, want Piet had alles willen koopen.” Ik had dit echter gedaan, omdat ik dan weer vooruit kon zien. Zoo iets doe je nu niet meer. Een boertje, dat naar het verbranden had staan kijken, vroeg mij: “Waarom verbrand je dat nou allemaal?, het is toch zonde van dat linnen.” Als je wat ouder wordt, begrijp je pas, dat het boertje gelijk had. Je begrijpt dit vooral, nu het linnen zoo moeilijk is te krijgen en je beseft, dat het toch beter is, om het over te schilderen, als het werk je niet meer verantwoord voorkomt. Het nieuwe greep mij echter zoo, dat ik het oude niet meer zien wilde en het nieuwe was toen voor mij het expressionisme. Nu houd ik niet meer van eenig isme. Ik houd van de natuur als voorbeeld, maar teruggedrongen tot een nieuwe schepping.”²⁶



Matthieu Wiegman
(Zwolle 1886 -
Bergen 1971)
*Bos rond 't Oude Hof,
Bergen*
1920
Olieverf op doek
115 x 131 cm
Haarlem,
Frans Hals Museum |
De Hallen Haarlem

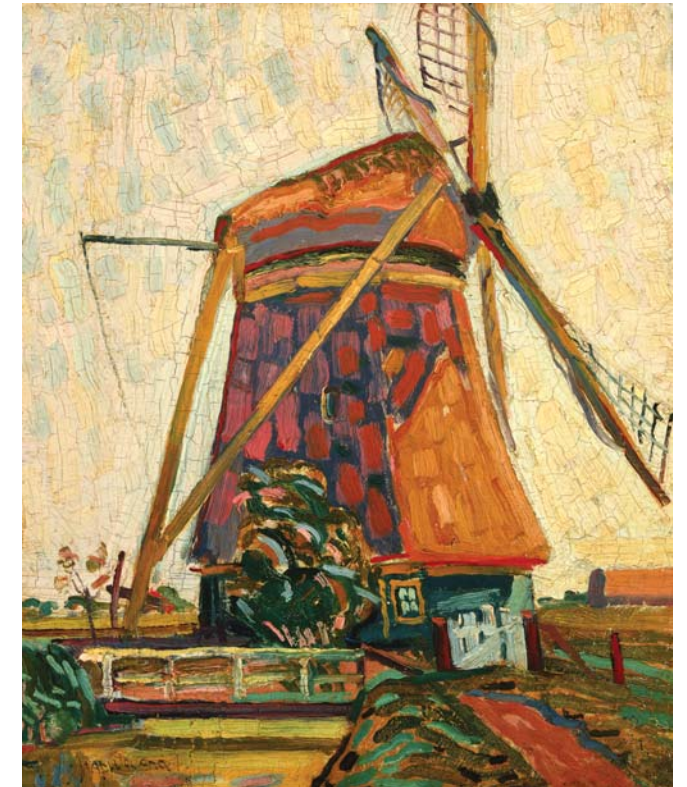


Adriaan Lubbers
(Amsterdam 1892 -
New York 1954)
*Winter over de Voert
in Bergen*
1936
Olieverf op doek
65 x 81 cm
Collectie Smithuis

Een zwager en leeftijdgenoot van Matthieu Wiegman was Jaap Weyand (1886-1960), die net als hij aan de Rijksacademie studeerde. Tot het oeuvre van Weyand behoren portretten en glas-in-loodramen (Kennemer Lyceum, Overveen; Gemeenlandshuis, Alkmaar), maar evenzeer Hollandse landschappen met molens en duinen in uiteenlopende stijlen. (afb.p.65) Vanaf ongeveer 1910, na een maandenlang Parijsverblijf, woonde Weyand te Bergen, tot aan zijn dood 50 jaar later. Moderne benaderingen in de kunst beïnvloedden hem wel, maar waren niet beslissend: zoals meer kunstenaars uit de 'Bergense School' ging hij vooral zijn eigen gang.

Dit laatste geldt ook voor bijvoorbeeld Adriaan Lubbers (1892-1954), een als MTS-werktuigbouwkundige opgeleide, autodidact-schilder die al vroeg een intensieve vriendschap sloot met de (elf jaar oudere) Leo Gestel en met hem, en onder diens artistieke hoede, onder meer in Duitsland en Italië werkte. Lubbers werd in hoofdzaak bekend door het werk dat hij in, en geïnspireerd door, New York maakte, een stad waar hij ook jarenlang woonachtig was. Een andere markante episode in zijn loopbaan is zijn vrij intensieve contact met Piet Mondriaan, die hij in Parijs meemaakte alwaar hij hem ook portretteerde. Invloed van Mondriaan op Lubbers' werk is aanneemelijk.²⁷ Op zijn beurt zou Lubbers met zijn New York-passie een voorbeeld zijn geweest voor Mondriaan, die hem in 1938 schreef: 'Leuk dat je zoo'n tijd in New York was. Ik zou er ook graag gaan wonen maar durf 't niet zo'.²⁸

Voor ons onderwerp interessant zijn de Hollandse landschappen die Lubbers in de loop van zijn leven maakte, zoals zijn expressieve 'Winter over de Voert in Bergen' uit 1936: centraal is de lange weg 'de Voert' afgebeeld, leidend naar de lage horizon in het door en door vlakke, in dit geval witte polderland. (afb.p.64) Lubbers en zijn vrouw waren in 1919 of 1920 vanuit New York in Bergen terecht gekomen, door bemiddeling van Gestel, en het echtpaar zou er een drietal jaren blijven. Na vele omzwervingen vestigde Lubbers zich in 1932 min of meer definitief in Laren, nabij zijn oude vriend Gestel die toen in Blaricum woonde. Een paar jaar later schreef Mondriaan, die eerder in het kunstenaarsdorp Laren had gewoond, vanuit Parijs aan het echtpaar Lubbers: 'Ik begrijp niet dat M. [Miep Lubbers] blij is weer in de country terug te zijn. 't lijkt me toch niet leuk tusschen de hooibergen. Ik hoop dat Lub weer aarden kan in 't modderland



Jaap Weyand
(Amsterdam 1886 -
Bakkum (Castricum)
1960)
Damlander molen
1909
Olieverf op doek
35 x 30 cm
Collectie Smithuis

en weer veel mooie dingen maakt.²⁹ Lubbers raakte in deze laatste periode opnieuw geïnteresseerd in het Hollandse landschap, dat hij rond Laren schilderde maar ook bij het IJsselmeer (Urk, Spakenburg) en tijdens een onderduikperiode tijdens de oorlog in de Achterhoek. Maar ook Amerika bleef hem nog trekken: 'Ik houd van extremen: ofwel bossen ver weg en stadjes van twee huizen, ofwel een echte stad zoals New York', had hij in 1928 gesteld.³⁰ Lubbers overleed uiteindelijk tijdens een laatste reis naar New York in 1954.³¹

Een door en door Bergense schilder die bovendien het Noord-Hollandse landschap tot een van de hoofdthema's van zijn werk maakte, was Jaap Min (1914-1987). (afb.p.66) Werkend bijna een generatie ná figuren als

Gestel, Colnot en de broers Wiegman, sloot hij in zijn benadering deels aan bij hun artistieke opvattingen. Anderzijds zocht hij meer abstractie, en vormen de talloze – veelal donker aangezette – gouaches, aquarellen, olieverfwerken en tekeningen waarin hij op zijn geliefde landschap reageerde, onmiskenbaar een eigen oeuvre. Min, geboren in Bergen, werd in zijn jonge jaren door Matthieu Wiegman aangemoedigd om zijn duidelijke talent verder te ontwikkelen. Hij studeerde aan de Rijks-academie, en maakte vervolgens tal van wandschilderingen en glas-in-loodramen voor kerken en openbare gebouwen. Vanaf 1955 was hij een zestal jaren hoogleraar aan de Jan van Eyck-academie in Maastricht. Het Limburgse land was echter niet zo aan hem besteed: 'Ik heb aan enkele vierkante kilometers genoeg. Die dekking in de rug van die zee. Midden in Limburg voel ik me verloren.'³² En alhoewel hij ook wel in Brabant, Friesland en Drenthe heeft gewerkt, wendde Min zijn schildersogen toch bij voorkeur naar het gebied rond zijn eigen woonplaats, met zijn polders en dijken, bomen en boerderijen, en niet te vergeten de koeien: 'Koeien geven licht in het land. Vooral 's avonds. Dan denk je: wat ligt daar nou?

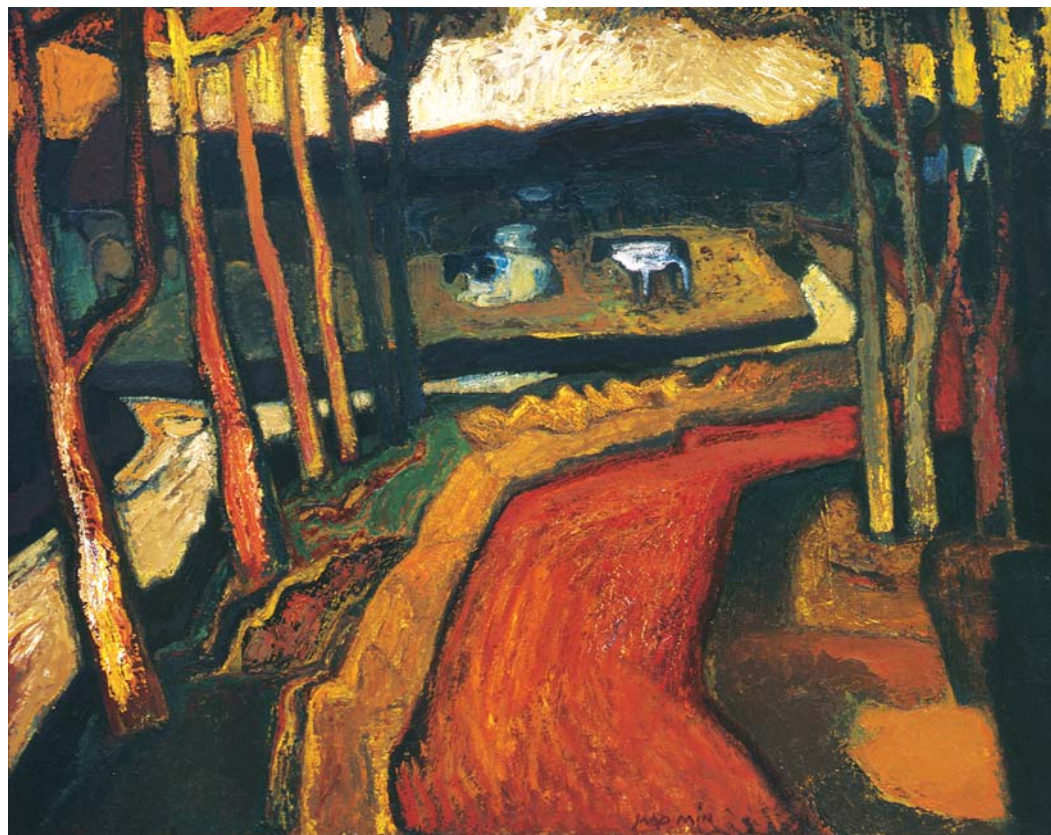
Een vlek. De materie – haren – glanst.'³³ Net als bij Willem Maris ging het Min maar ten dele om de koeien zelf wanneer hij ze schilderde: 'Ik schilder eigenlijk ook geen koe, maar een lijn in een compositie en dan moet het wel weer een koe worden.'³⁴ Wat Min dreef tot zijn landschapschilderen, formuleerde hij ooit als volgt: 'Het raadsel, het geheimzinnige, het niet-weten vormt de grootste bekoring en de grootste stuwkracht tot werken; het met de dingen geen raad weten en daarom alleen maar willen schilderen.'³⁵

Een naam, tenslotte, die in dit Bergense verhaal nog niet gevallen is, is die van **Charley Toorop** (1891-1955). Deze dochter van de veelzijdige Jan Toorop leefde vanaf 1921 hoofdzakelijk in Bergen en Schoorl, waar zij als vrijwel enige vrouwelijke kunstenaar, zonder noemenswaardige artistieke scholing, een uitgesproken en enige tijd vrij centrale positie wist te verwerven. Naam maakte zij vooral met haar expressief-realistische figuurstukken en portretten, met hun grote nadruk op de ogen. Maar ook maakte zij stillevens, en verder behoren Hollandse landschappen, kleurrijke bloesembomen en boerenscènes tot haar oeuvre. (afb.p.67) Ongetwijfeld inspireerde

haar vader haar mede tot zulk werk: hij schilderde zelf regelmatig landschappen (zie hierna) en werkte ook wel met zijn dochter buiten (zoals een bewaard gebleven foto laat zien). Onmiskenbaar werd de kunstenaar verder beïnvloed door Van Gogh – over wiens werk ze zich lyrisch uitliet –, door de haar persoonlijk goed bekende Mondriaan en Sluïjters, alsook door buitenlandse eigentijdse voorbeelden. Maar ook zelf was zij met haar op den duur zelfstandige persoonlijkheid een inspirerend iemand, die vele contacten legde in het artistieke milieu van haar tijd, ook in het buitenland (Parijs). Ze ging in dat milieu ook diverse verhoudingen aan, onder meer met de dichters Adriaan Roland Holst en Hendrik Marsman (van 'Als ik denk aan Holland'). Behalve rond Bergen was het landschap van Walcheren haar dierbaar: reeds als kind kwam ze er vaak.³⁶ Haar artistieke 'credo' formuleerde Toorop in 1930 kort en bondig: 'Vooral geen principes – werken – en onze eigen opvattingen verzuiveren.'³⁷ Kunsttheorieën heeft ze niet geschreven, wel stelde ze in 1917 als nog jonge kunstenaar, in een reactie op het eerste nummer van 'De Stijl', dat 'het beeldende zien' niet moest worden losgekoppeld van het 'natuurlij-

ke zien'. Zij bepleitte 'het natuurlijke beeldend te zien': 'Deel hebben aan het kosmische, sluit in: de erkenning van het natuurlijke element, dat voert tot bezielend zien.'³⁸

Charley's vader **Jan Toorop** (1858-1928), die wat ouder was dan de hierboven behandelde Bergense kunstenaars, mag hier niet ontbreken vanwege zijn Hollandse en Zeeuwse landschappen in divisionistische stijl. (afb.p.12, 68, 69) Jan Toorop, in tegenstelling tot zijn dochter professioneel opgeleid aan de Amsterdamse en de Brusselse academie, was allesbehalve een gespecialiseerde landschapschilder. Vermaard werden vooral zijn portretten en zijn latere rooms-katholieke werk. Toch maakte hij in Katwijk, bij Domburg en elders diverse doorwrochte landschappen volgens de toentertijd moderne, van oorsprong Franse benadering. Het landschap is in die werken tot een kleurrijke, stralende verschijning geworden. Toorop was uiterst wendbaar als kunstenaar en internationaal georiënteerd: hij schakelde tijdens zijn leven schijnbaar moeiteloos van de ene stijl over op de andere; zijn grote oeuvre is er even gevarieerd als ondefiniceerbaar door geworden. Telkens echter treft zijn vakkundigheid en grote toewijding.



Jaap Min
(Bergen 1914 -
Bergen 1987)
Wiertdijkje te Bergen
Olieverf op doek
80 x 100 cm
Collectie Provinciaal
Bestuur van Noord-
Holland



Charley Toorop
(Katwijk-aan-Zee
(Katwijk) 1891 -
Bergen (N-H) 1955)
*Landschap met
hooioppers bij duinen*
1924
Olieverf op doek
80 x 100 cm
Collectie Smithuis



Jan Toorop
(Poerworedjo
(Indonesië) 1858 -
Den Haag 1928)
*Laag water,
kanaal te Veere*
1910
Olieverf op karton
37,5 x 44,5 cm
Haarlem,
Frans Hals Museum |
De Hallen Haarlem

Het genre van de hier afgebeelde landschappen volgens de divisionistische methode werd door Toorop rond de jaren 1885-1910 vervaardigd. Hij staat zelfs te boek als de eerste pointillist in Nederland. Met zijn experimenten in deze richting, waarbij kleuren los naast elkaar worden geplaatst in streken of punten ('pointillistisch') teneinde hun kracht te verhogen, was hij een voorbeeld voor onder anderen Piet Mondriaan. Tot Toorops onderwerpen in het zuiver pointillistische genre behoren Broek in Waterland, bollenvelden bij Oegstgeest, een vaart, duinen en de zee. Toorop in 1899: 'Nu ben ik eindelijk weer aan het pointilleren begonnen. Men moet nog meer met de zee alleen zijn om de schoonheid ervan te begrijpen'.³⁹ In beginsel maakte Toorop zijn pointillistische werken op een geheel voorbereekte ondergrond: 'Voor dat ik het doek begin te beschilderen, moet ik eerst allerlei noodzakelijke voorbereidingen treffen op dat doek en ik moet de hele compositie al in mijn hoofd hebben. Ik ben zo een week met dat doek bezig alvorens ik er kleur op aanbreng.', schreef Toorop in 1892.⁴⁰ Eerder en later werkte Toorop met nog andere moderne stijlen, daarbij gedreven door hooggestemde idealen. Zo stelde hij in 1909: 'Hoogere psychische expressie moeten wij streven – de vergeestelijking in gezonde en sterke vormen. Weg, weg dat merkantiel gedoe van kleine sentimentige hollandsche binnenhuisjes, kippetjes en melkemmertjes'.⁴¹

Vergelijkbaar met Jan Toorop voor wat betreft zijn intense belangstelling voor de allernieuwste benaderingen en wegen in de kunst, was Leo Gestel (1881-1941). Vooral in het werk uit zijn vroege jaren is zijn experimenteerlust af te lezen, hoewel hij sindsdien altijd 'modern' is gebleven. In hun begintijd in Bergen, zo schreef collega Matthieu Wiegman aan Gestel, hadden zij 'de bodem gehad voor onze eerste stappen op 't glanzende glibberig pad van de Kunst de moderne kunst'.⁴² Daarna zou Gestel blijven geloven in moderniteit, daarbij gedreven door – zoals hij het in 1932 noemde – 'schoonheidsverlangen'.⁴³ Zijn divisionistisch, of zo men wil luministisch, opgezette 'Zomerdag bij Montfoort' uit 1909 is een voorbeeld van zijn vroegste werk, waarvoor het vlakke polderland ten zuiden van Woerden uitgangspunt was. (afb. p. 70) Kort hierop verbleef Gestel voor het eerst in Bergen, alwaar hij in de jaren erna met vele collega's zou verkeren. Met diversen maakte hij ook buitenlandse studiereizen: met Sluijters naar Parijs, met Else Berg en Mommie Schwarz naar Mallorca, met Lubbers naar Ita-



Jan Toorop
In de duinen
1903
Olieverf op doek
55,5 x 61 cm
Otterlo,
Kröller-Müller Museum

lië. Ook de reeds besproken Herman Kruyder werd, in de jaren 1930, voor hem een vriend, wiens 'diep gevoel en sprankelende geest' en 'onbevangen kinderlijk' zijn hij bewonderde.⁴⁴

Verwerkingen van uiteenlopende 'ismes' (of aspecten of mengvormen daarvan) kan men in heel Gestels oeuvre aantreffen, zij het dat Gestel net als de meeste andere in het voorgaande behandelde 'kunstenaars van de expressie' de pure abstractie meed: de zichtbare natuur bleef leidraad, Mondriaans uiteindelijke weg vond hij 'steriel', zo schreef hij in 1934.⁴⁵ Herkenbare Hollandse landschappen treft men er nogal wat aan in zijn oeuvre, gemaakt aan de Amstel, bij Bergen, Koedijk, Sloterdijk, de Beemster en elders. Er zal ongetwijfeld meer geweest zijn, maar door een atelierbrand in 1929 zijn helaas honderden werken van Gestel verloren gegaan. Duidelijk is in elk geval dat Gestel aanvankelijk nog min of meer impressionistisch georiënteerd was en zelfs (zoals hij het noemde) 'decoratief' bezig is geweest. Gaandeweg echter ging het hem steeds meer om de uitdrukking van 'diep gevoel' en zelfs van zijn hele mens-zijn.



Leo Gestel
(Woerden 1881 -
Hilversum 1941)
Zaterdag bij Montfoort
1909
Olieverf op doek
70,6 x 55,5 cm
Ede, collectie Simonis
& Buunk

Gestel, terugblikkend in 1934 op een stukje kunstgeschiedenis: 'Van de Haagse scholers kun je dan Thijs Maris aanstippen en de oude Weissenbruch, tot ineens Van Gogh daar was... en er meer kwamen die meer te vertellen hadden dan hoe schoon een weiland met zombespatte koeien en sloten, of dito in fijne grijsheden er door een schildersbril kan uitzien.' Rond dezelfde tijd schreef hij: 'Als ik eens wat in de natuur maak, brengt het me soms

danig in de war, omdat ik waarschijnlijk nog niet voldoende er in getraind ben om het zichtbare, "de materie" apart te zetten van de beleving'. Dat kunst 'tot beeld gestolde ontroering' zou (moeten) zijn, zoals een collega-schilder hem ooit schreef, vond hij echter een betwistbare formulering: 'dit gold meer voor de impressionist die onder de indruk van het momenteel waargenomen aan het werk slaat. We zijn echter geen impressionisten, maar



Hendricus Petrus
Bremmer
(Leiden 1871 -
Den Haag 1956)
Landschap met molen
1894
Olieverf op doek
55 x 65 cm
Leiden,
Museum De Lakenhal

de kunstenaars van heden voelen vollediger. Ja, kunst zou men in beeld of klank gebrachte ontroering kunnen noemen – ik noem het liever de uitspraak van ons hele mens zijn.⁴⁶ 'Kleur-vorm-rythme enz. 't Zijn allen middelen tot bereiken van 't grote doel', en geen doelen op zich, zo noteerde hij in 1932.⁴⁷

Terugkerend naar het divisionisme en in het bijzonder het pointillisme: dit laatste werd, op meer of minder vrije manieren, vanaf de jaren 1890 door heel wat meer schilders gepraktiseerd voor landschapsvoorstellingen – onder meer door Johan Thorn Prikker, Jan Vijlbrief en Jan Aarts. Interessant is ook een aantal werken in deze stijl van **H.P. Bremmer** (1871-1956), zoals diens 'Landschap met molen' uit 1894. (afb. p.71) Bremmer werd door zijn vele educatieve lezingen, beschouwingen en publicaties over kunst bekend als gedreven 'kunstpaus': tijdgenoten als Charley Toorop en Bart van der Leek, maar ook (postuum) Van Gogh, promoveerde hij succesvol. Oorspronkelijk echter manifesteerde hij zichzelf nog, korte tijd, als kunstschilder, daartoe ondersteund door een teken-

lerarenopleiding aan de Haagse Academie. Contacten met Jan Toorop en Johan Thorn Prikker brachten hem tot het pointillisme. In een artikel uit 1894 over Jan Toorops pointillistische werk ging hij in op het principe ervan: 'landschappen die met het oog op kleuren-divistie [sic] geschilderd zijn met puntjes verf in plaats van met toetsen. Deze manier van schilderen berust op een geheel wetenschappelijk systeem, in hoofdzaak daarop neerkomend, dat men om de kracht van een kleur te doen uitkomen men er zijn complementaire kleur naast zet'.⁴⁸

Ambitieuze werken op dit gebied maakte **Ferdinand Hart Nibbrig** (1866-1915), onder meer op Walcheren. (afb. p.72, 73) In het oeuvre van deze tamelijk jong gestorven kunstenaar neemt dergelijk pointillistisch werk een zeer belangrijke plaats in – overigens zonder zwaartheoretische fundering, en niet rigoureuus op één manier: niet zelden combineerde hij het pointillisme zelfs met vloeiend verfgebruik. Hart Nibbrig was in Nederland, na Toorop, een pionier met zijn pointillisme, nadat hij in Parijs bij kunsthandelaar Theo van Gogh, in Brussel en



Ferdinand Hart Nibbrig
(Amsterdam 1866 -
Laren (N-H) 1915)
*Gezicht op het dorp
Zoutelande op
Walcheren*
Olieverf op doek
80 x 159,5 cm
Amsterdam,
Rijksmuseum

elders kennis had gemaakt met gelijksoortig werk van Franse en Belgische schilders (Camille en Lucien Pissarro (die hij beiden ook ontmoette), Seurat, Van Rijsselberghe, Segantini). Ook met het werk van Bremmer, die hem iets voor was, maakte hij kennis. Rond 1895 ontstond zijn eerste 'pointille', twintig jaar later zijn laatste.

Hart Nibbrig was opgeleid in zijn geboortestad Amsterdam, met name aan de Rijksacademie, en woonde nadien in hoofdzaak, samen met zijn gezin, in Laren (NH). Zijn oeuvre zou gaan bestaan uit portretten, figuurstukken en landschappen. Voor zijn landschappen waren reizen naar het buitenland (Eifel, Algerije) inspirerend, maar vooral die in het eigen land: het Gooi, Vlieland, Zuid-Limburg. Ook de kleurrijke bollenvelden tussen Bennebroek en Hillegom trokken zijn aandacht: nadat hij ze in 1892 op een fietstocht had ontdekt, zou de

kleur in zijn werk zijn gekomen.⁴⁹ (afb.p.73) Het Hollandse landschap werd hoe dan ook zijn hoofdmotief, zoals het gebied rond Laren waarheen hij vlak na zijn Amsterdamse jaren rond 1890 heen fietste met oud-medestudent Simon Moulijn. Moulijn: 'Nooit zal ik de opgetogenheid van Nibbrig vergeten toen hij daar, eigenlijk voor het eerst in zijn leven, dat mooie zonnige land zag'.⁵⁰ Op het Zeeuwse eiland Walcheren, waar Hart Nibbrig in zijn laatste vijf levensjaren de zomers doorbracht in een eigen vakantiehuis, ontstonden zijn laatste 'pointilles'. In het nabijgelegen Domburg verkeerde en exposeerde hij met onder anderen Jan Toorop en Piet Mondriaan.

Toen Hart Nibbrig in 1910 in Laren vruchteloze pogingen deed om met collega Simon Moulijn zoiets als een 'Larensche Kunstschool' op te zetten, dichtte een zekere

Joop Siedenburg schertsend: 'S. Moulijn zal er doceren / Met penseel en met vet krijt / En Hart Nibbrig zal er leren / Hoe men met confetti smijt'.⁵¹ Ondanks onbegrip en kritiek nu en dan, bouwde Hart Nibbrig in de loop van zijn leven een degelijke reputatie op en was zijn werk zeer in trek. 'Het laaien der zomersche zon' en 'de tinteling van licht' was wat hij trachtte uit te beelden, in veelal panoramische, oneindig lijkende landschappen vol diepte, gewoonlijk zonder mens- of dierfiguren, die vibreren van licht en kleur. Hart Nibbrigs voorkeur ging duidelijk uit naar zonnige lente- en zomerlandschappen. Tenminste een aantal van de werken ontstond buiten. Daarbij zorgde Hart Nibbrig gewoonlijk voor een heldere ondertekening in potlood. De kunstenaar werkte er met grote ijver en concentratie aan: 'Is 't niet de ernst waarmee wij iets doen dat er de waarde aan geeft, stellig meer dan 't slagen. [...] Ernstig studeren dat ons zelf rijker en dieper maakt kan toch nooit een vergissing zijn', schreef hij aan een leerlinge.⁵² Alhoewel sinds ongeveer 1908 lid van de Theosofische Vereniging, lijkt zijn landschappelijke werk geen symbolische of religieus-mystieke lading te hebben.

Ook al is het – meer of minder zuiver beoefende – pointillisme een typisch *fin de siècle*-fenomeen, toch is het idee erachter nooit echt verdwenen. Daarvan getuigt het werk van twee kunstenaars die zo'n 70 jaar na Hart Nibbrigs dood een deels vergelijkbare techniek inzetten om een eveneens vergelijkbaar doel te bereiken: een ode aan het licht. Het gaat hier om Jaap Hillenius en Jan Wolkers.

Jaap Hillenius (1934-1999) vond 'zijn' Hollandse landschap bovenal bij Loenen aan de Vecht, de schilderachtige omgeving waar eerder reeds de Haagse School schilder Nicolaas Bastert (1854-1939) zijn stek had gevonden.⁵³ Daar werkte Hillenius vanaf de jaren 1960 in een ruim en stil eigen atelier-met-tuin: een vroegere buitenloods die hij huurde van het ernaast wonende architectenechtpaar Aldo en Hannie van Eyck. Aan hen dankte hij ook een van zijn vele opdrachten voor openbare gebouwen: kleurtoevoegingen aan hun gebouw van de Algemene Rekenkamer te Den Haag. In Loenen zat Hillenius, die in Amsterdam was opgeleid en daar ook woonde, dicht bij 'het natuurlijke ritme van de dingen'.⁵⁴

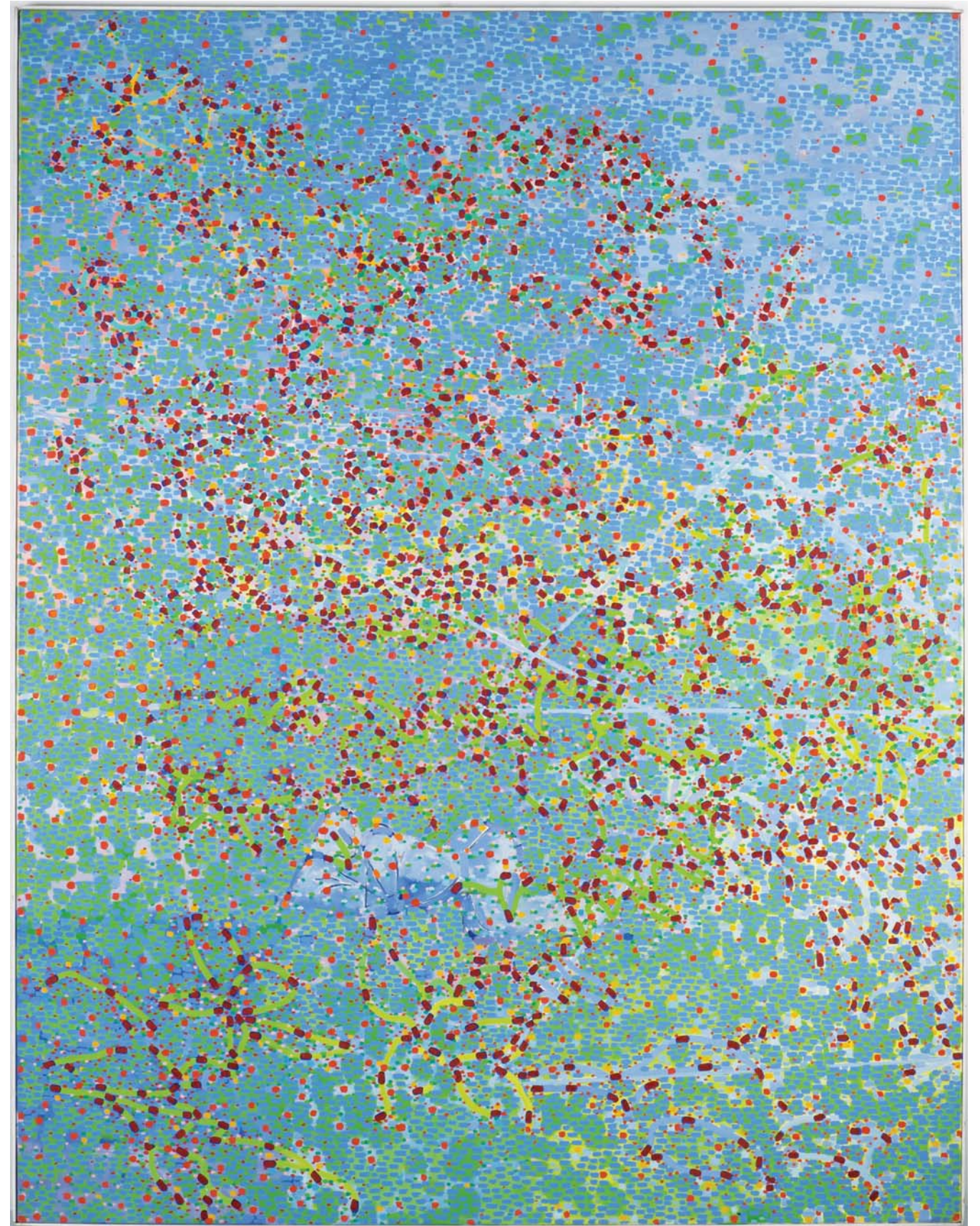
Het atelier was de uitvalsbasis voor een groot project waarmee de aanvankelijk min of meer realistisch werkende Hillenius in 1970 begon: 'Mij staat een droom voor ogen: een landschap in het zonlicht, met mensen



Ferdinand Hart Nibbrig
Gezicht op Zoutelande
ca. 1910-1915
Olieverf op doek
104 x 119 cm
Laren,
Singer Laren



Ferdinand Hart Nibbrig
Bollenvelden
ca. 1893
Olieverf op doek
40 x 61 cm
Amsterdam,
Stedelijk Museum





Jaap Hillenius
(Amsterdam 1934 -
Amsterdam 1999)
Groot landschap II
1982 (tweeluik)
Olieverf op doek
180 x 140 cm (2x)
Nijmegen,
Museum Het Valkhof
(zie ook p.74-75)

onder bomen aan het water'.⁵⁵ Dit te realiseren 'meesterwerk' zoals hij het wel noemde, moest de natuur tonen zoals waargenomen met een compleet onbevengden blik: 'Ik wil de waarheid schilderen, niet esthetisch maar eerlijk: de waarheid van het zien.' En: 'Ik wil laten zien hoe mooi de wereld is' middels schilderijen waar 'de mensen met een glimlach voor stil blijven staan'.⁵⁶ Een tot op zekere hoogte klassiek ideaal dus, mede geïnspireerd door de door Hillenius bewonderde Franse schilders Georges Seurat en Robert Delaunay, die beiden in hun werk evenzeer onderzoek verrichtten naar optische processen, mede op basis van wetenschappelijk onderzoek van anderen. Vooral het begrip 'simultaancontrasten' speelde hierbij een rol: kort gezegd het voor schilders interessante gegeven dat kleuren sprekender worden wanneer men ze naast complementaire kleuren plaatst (rood naast groen enz.), en dat een donkere toon donkerder wordt door deze te combineren met een lichte toon (en omgekeerd). Op basis van deze en nog andere gegevens experimenteerden Seurat en Delaunay, en Hillenius ging in hun kielzog.

Toch goot Hillenius die zoektocht in een eigen, duidelijk nieuwe vorm die onmiskenbaar niet laat-19de-eeuws of vroeg-20ste-eeuws is. Zijn 'kijkstudie' werd een project waaraan hij tot zijn overlijden doorwerkte. Hillenius observeerde en studeerde zo'n dertig jaar lang in de natuur, bij alle mogelijke tijdstippen: aan de Vecht, maar

ook aan de Amstel (samen met Rudi Koegler), de Waver, en op diverse plaatsen in het buitenland (zoals de woestijn van Arizona en het regenwoud van Guatemala). Alleen al van de uiteenlopende en wisselende kleuren van gras maakte hij honderden studies. Het nog tijdens Hillenius' leven naar het lijkt min of meer afgeronde project leverde, naast tal van studies en tussentijdse schilderstukken, uiteindelijk zes grote doeken op, een getal waarmee hij eer betoonde aan Seurat die ook zes grote landschappen had gemaakt: viermaal een 'Groot Harmonisch Landschap', een tweeluik 'Spiegeling' en een 'Laatste schilderij'. Hillenius' sterk geabstraheerde 'landschappen' met hun stippen, strepen, vlakjes en andere beeldende middelen, zinderen van licht en kleur. (afb.p.74-76) Het ideaal van de compleet onbevengden blik, het 'kijken zonder geheugen' zoals hij het noemde, was misschien niet geheel bereikbaar, maar de 'poging om dichterbij te komen' wilde hij wel zover mogelijk doorvoeren.⁵⁷ Zijn schilderijen vol expressie vloeiden mede voort uit een romantisch verlangen naar het 'opgaan in de natuur'. In een dagboekantekening registreerde hij zo'n ervaring, in een Frans landschap: 'Een dal met hoog gras, waarin ik, liggend, onzichtbaar voor de anderen. Warmte, geur. Ik bleef liggen, loste op, kwam tot stilstand. Na lange tijd door insecten verdreven. Een deel van de vakantie vol rode bulten rondgelopen'.⁵⁸

Evenals Hillenius verkoos ook **Jan Wolkers** (1925-

Jan Wolkers
(Oegstgeest 1925 -
Wetermient (Texel)
2007)
Zonder titel
2002
Drieluik
Olieverf op doek
300 x 600 cm
Collectie kunstenaar
(zie ook p.78-79)



2007) – toevallig jarenlang (tot 1981) diens benedenbuurman in het ateliercomplex aan de Amsterdamse Zomerdijkstraat – voor zijn late, op het landschap geïnspireerde schilderijen een min of meer pointillistisch uitgangspunt. Wolkers was een drievoudig talent. Oorspronkelijk werd hij als beeldhouwer opgeleid aan de Haagse kunstacademie en aan de Rijksacademie, waarna hij aanvankelijk figuratief en later abstract zou werken. Vanaf 1962 ('Kort Amerikaans') trad hij naar buiten als schrijver. En tot slot heeft hij veel geschilderd. Vanaf het eind van de jaren 1980 ontstonden tal van abstract ogende, kleurrijke doeken van niet zelden forse formaten. (afb.p.77-79) Wolkers, in een interview uit 2002: 'Er is een sterke connectie tussen de glazen beelden en de schilderijen die ik nu maak. En dat is het licht. Dat heeft vooral ook te maken met de plaats waar ik zit. Het Texelse licht is bijzonder mooi.' Het weidse, door water omsloten Texelse (duin)landschap waar het gezin Wolkers sinds 1981 definitief woonde, vormde zijn inspiratiebron.

De Waddeneilanden, waarmee het Hollandse landschap in het noorden wordt afgesloten, waren eerder in de geschiedenis al ontdekt door onder anderen Willem Roelofs en pointillist Ferdinand Hart Nibbrig. Maar vermoedelijk heeft geen schilder zo lang en intensief in dit landschap verbleven en gewerkt als natuurliehebber Wolkers. Wolkers in hetzelfde interview: 'De schilderijen die hier ontstaan, hebben te maken met de structuren van de vegetatie in de duinen hier. Daarin heb je ook zo'n toetsachtige structuur, die ik ook schilder, met overheersende kleuren en daarin allerlei andere kleuren die

erdoorheen schemeren. Een maand geleden waren de duinhellingen nog wit van de duinrozen en nu zijn ze lichtgeel van de bloeiende kamperfoelie. En als je dieper in de dalen komt, zie je hele velden met dophei, van dat hele mooie roze. Struikhei is veel donkerder, paars. En al die blauwe grasklokjes en zandblauwtjes erdoorheen... Dat effect zoek ik ook in mijn schilderijen.' De grotere schilderijen zijn steeds samengesteld uit meerdere kleine doeken: 'Dat komt voort uit mijn behoefte om structuur aan te brengen in het geheel. Een doek moet voor mij zo'n geometrische opbouw hebben, van aan elkaar gemonteerde doeken. Juist als het vrij spontaan geschilderd is, zoals ik nu doe, wil ik zo'n structuur.' En: 'Ik zoek rust en evenwicht in mijn werk'.⁵⁹

Net als Hillenius en Wolkers is ook **Willem den Ouden** (1928) decennialang gefocust geweest op eenzelfde omgeving: in zijn geval het Waallandschap. En dat met veelsoortige, veelal heel expressieve werken als resultaat. Den Ouden, geboren en getogen Haarlemmer, studeerde in Amsterdam aan de Rijksacademie bij onder anderen de expressionist Jan Wieger en de hierna nog te behandelen Otto B. de Kat. Reeds in deze vroege jaren werkte Den Ouden regelmatig buiten, bijvoorbeeld aan de Amstel en op Ameland. Niettemin profileerde hij zich daarna geruime tijd vooral als portrettist, en doceerde hij zo'n twintig jaar figuurtekenen aan de Rijksacademie. Toch bleef hij altijd in het landschap werken. In 1963 aquarelleerde hij voor het eerst in de Betuwe. Vier jaar later verliet hij Amsterdam voor het dijkdorpje Varik, waar hij met zijn vrouw een oude boerderij betrok.





Willem den Ouden
(Haarlem 1928)
Zon boven de Waal
2006
Olieverf op doek
100 x 120 cm
Collectie Willem
den Ouden



Willem den Ouden
Plein-airstudie
1996
Olieverf op paneel
27 x 35 cm
Collectie Willem
den Ouden

Zijn Amsterdamse atelier aan de Tweede Jan Steenstraat – waarin ooit Leo Gestel nog had gewerkt – hield hij als *pied à terre* achter de hand. Sindsdien zijn zo'n vijftig jaren verstreken, en daarin heeft Den Ouden vrijwel onophoudelijk in het Waallandschap geschetst, geëst, gelithografeerd (met draagbare, voorbereekte, aluminiumplaatjes), gequarelleerd en met olieverf geschilderd. (afb. p.80-81) Diverse groot-formaat olieverfwerken ontstonden binnen op basis van buitenstudies. (afb. p.80) Steeds opnieuw was het schijnbaar eenvoudige, maar in werkelijkheid continu veranderende rivierlandschap het uitgangspunt. Alleen al in de zomer van 1990 ontstonden zo'n 700 tekeningen.

In het omvangrijke oeuvre van Den Ouden zijn velerlei benaderingen te vinden, variërend van (aanvankelijk) fijn-realistisch tot sterk geabstraheerd werk. Tot het meest oorspronkelijke deel behoren ongetwijfeld de tekeningen, prenten en schilderijen die met expressieve, losse lijnen en streken het vlakke rivierlandschap van de Waal – en soms ook de Lek – uitbeelden onder kolossale wolkenluchten en een stralende zon. Den Ouden: 'Je wint het nooit van het landschap, noch van de zon. Het is net als met de horizon, terwijl je ernaartoe loopt, schuift hij voor je uit.'⁶⁰ Dat het Hollandse rivierenlandschap zijn specialiteit zou worden, stond nog niet direct vast: 'Waar ik ook was, Spanje, Ierland of Frankrijk, ik liep altijd met mijn schilderspullen te sjouwen om uiteindelijk neer te strijken op een plek met de atmosfeer van dit rivierenlandschap. Toen ik me dat eenmaal realiseerde, heb ik besloten voortaan hier te blijven.'⁶¹ Hij constateert: 'In Nederland heb je 't allerprachtigste licht, en dat komt door de vochtige atmosfeer, door al het water in dit land. Dan krijg je dat zilveren licht. Bij Venetië heb ik dat ook gezien.'⁶²

In Den Oudens werk stond steeds de 'waarachtige waarneming' centraal. Maar dan wel gemengd met zijn gevoelsmatige beleving van het geziene: 'De visuele sensaties en emoties die je bij het waarnemen beleeft' vormden het uitgangspunt; 'je volgt je emoties' bij het tekenen; 'De wolken zeilen voorbij. Dat is belevens. Die emotie wordt uitgedrukt'; een tekening toont 'een haast expressionistische wolkenlucht' – aldus Den Ouden in toelichtingen op zijn werk.⁶³

Een belangrijke uitdaging voor Den Ouden is geworden om de stralende, 'exploderende' zon boven het vlakke landschap uit te beelden, een artistiek probleem dat



Schilderskist (ca.1920)
van Willem den Ouden,
met plein-airstudie
in de deksel
Collectie Willem
den Ouden

eerder door Turner en in Nederland door Van Gogh, Sluijters en Adriaan Gouwe werd opgepakt. Bijzonder aan een rivierlandschap is ook nog eens dat het zonlicht door het water wordt weerkaatst. Het bleek een bijna onmogelijke opgave: 'Dat gevoel heb ik dikwijls: het is godsonmogelijk om de zon te schilderen'.⁶⁴ Toch wijdde Den Ouden er vele jaren aan, en merkte daarbij dat het kijken naar de Waal onder stralend tegenlicht hem 'een gelukkig gevoel' geeft: 'Het is toch een mirakel dat die zon daar weer staat. Ik heb vroeger nooit zo nagedacht over dit wonder. Het begon me steeds meer te fascineren. En toen wist ik het zeker: voordat ik doodga, wil ik de zon geschilderd hebben.'⁶⁵

Een niet onbelangrijke inspirator voor Den Ouden is Gerrit Benner (1897-1981) geweest. Den Ouden: 'Zelf maakte ik vaak [als Rijksacademiëstudent] buitenstudies langs de Amstel. Onderweg ging ik dan altijd even langs bij Gerrit Benner, de landschapschilder. Wat een pracht-schilder! Benner zei een keer tegen me: 'Je moet werken

vanaf je voeten tot boven je hoofd.' Hij bedoelde, je moet de grote ruimte pakken. [...] Ik heb heel veel aan zijn opmerking gehad'.⁶⁶ De in Leeuwarden geboren en daar lang woonachtige Benner was een autodidact die pas rond zijn vijftigste met zijn schilder- en tekenkunst naar buiten kwam. (afb. p.82) Toen volgde echter al spoedig een lange reeks tentoonstellingen in binnen- en buitenland (waaronder biënnales in Sao Paulo en Venetië) en diverse nationale en internationale prijzen.

Kort na de Tweede Wereldoorlog bezochten de bijna een generatie jongere Karel Appel en Corneille de inmiddels al exposerende Benner, die met zijn zelf ontwikkelde 'naïeve' expressionisme duidelijk op hun lijn zat. 'Hij [Benner] dacht dat ze zijn werk wel aardig vonden, zegt hij nu tamelijk bescheiden', aldus de kunstenaar jaren later in een interview.⁶⁷ Er bleef een contact bestaan, want in 1954 verhuisde de kunstenaar naar Amsterdam waar hij een atelier van Karel Appel kon overnemen aan de Gijsbrecht van Amstelstraat. Friesland, en het open, weidse Hollandse kustlandschap in het algemeen, bleven daar zijn onderwerp, al dan niet met de erbij behorende koeien, boeren, boerderijen en duinen. Maar dan tot de kern teruggebracht. En dat in een expressionistisch idi-

oom dat toen al wel een zekere traditie had, maar een waarvan Benner lange tijd nauwelijks of geen weet had. Hij ging vooral zijn eigen weg: 'Je moet niet aan het resultaat denken. Je moet de gedachte aan kunst van je afzetten en dan jezelf zijn: rustig doorwandelen, in je eigen gebied.' – aldus de kunstenaar.⁶⁸ 'De wondere wereld' zoals Benner het landschap om zich heen placht te noemen, heeft hem geprikkeld tot elementaire landschapsverbeeldingen van een veelal hoge abstractiegraad zonder dat ze ooit het contact met de werkelijkheid verliezen.

Verwant aan Benner in zijn zoeken naar een uitdrukkingvolle 'samenvatting' van het Hollandse landschap, is de vijftien jaar jongere Eugène Brands (1913-2002) geweest, althans in het landschappelijk schilderwerk uit zijn latere 'kosmische' periode (vanaf eind jaren 1960). (afb. p.83) Met titels als 'De zomer', 'Polder' en 'Abstract landschap', maar ook 'Panta rhei', balanceren deze werken met hun 'wollige vervloeiende kleurvormen'⁶⁹ op de grens van figuratie en abstractie. Brands: 'Puur abstract is mijn werk in feite nooit geweest. 'Abstract landschap' was een veel voorkomend thema. Er was altijd wel sprake van een ruimte, een horizon waaronder een wereld in kleur en beweging. Titels als *Polder* geef ik wanneer ik



Gerrit Benner
(Leeuwarden 1897 -
Nijemirdum (Gaasterlân-
Sleat) 1981)
Landschap
1980
Olieverf op doek
50,3 x 65,4 cm
Utrecht,
Centraal Museum



Eugène Brands
(Amsterdam 1913 -
Amsterdam 2002)
Hollands landschap
1976
Olieverf op doek
198 x 234,5 cm
Rijksdienst voor het
Cultureel Erfgoed

het spannende zwart-wit dessin van koeien in het landschap als basis van de compositie gebruik. Welbeschouwd zie ik een in het weiland liggende groep koeien als een zwart-wit compositie die is ontsproten aan de geest van 'M', het Mysterie, dat de basis is van het heelaal. Of dacht u soms dat de boer het had bedacht en geschilderd?⁷⁰ Ook zijn eigen – in elk geval latere – schilderwerk ervoer Brands niet als eigen maaksel: 'ik maak geen schilderij, ik geef het slechts de gelegenheid te ontstaan.'⁷¹ Dat dit latere werk geladen is met een soort pantheïstische spiritualiteit heeft Brands ook in woorden duidelijk gemaakt: 'de vaste materie is een illusie' en 'Alles stroomt, alles beweegt, verandert'; 'Alleen de kleur die appelleert aan de intuïtie en het gevoel, rest mij als expressiemiddel. Daaraan is alles ondergeschikt [...] Het licht is een fantastische schepping en alles overheersend is de uitstraling in de kleur. Het element kleur moet puur kosmisch overkomen, als het ondoorgrondelijke mysterie van het licht!'⁷²

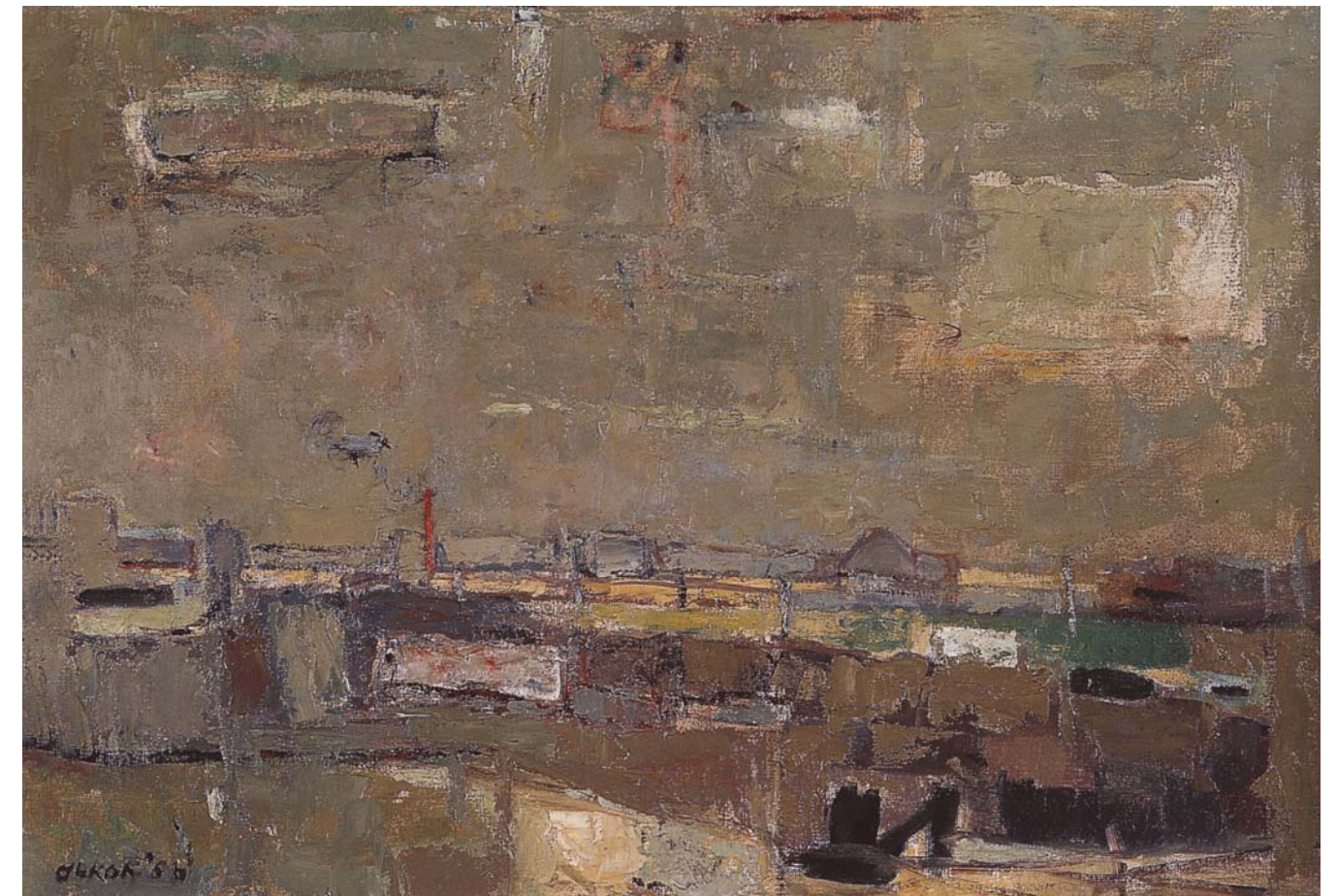
Parallel aan deze hooggestemdheid loopt een fascinatie voor een curieus detail in het Hollandse landschap, dat uitgangspunt werd voor nogal wat schilderwerk: de vlekken op de koeienhuid. Brands: 'Mijn hele leven was ik wars van koeien. Het associeerde mij aan typisch Hollands, aan roze uiers, rinkelende emmers, aan het ergste naturalisme van 'huisje, boompje, beestje'. Echter, sinds ik als bij 'ingeving' vanuit een rijdende trein er plotse-ling, boeiende abstracte schilderijen in zag, intrigeren deze uiterst spannende zwart-wit contrasten mij in hoge mate.'⁷³

Met dit landschappelijke werk sloot Brands een loopbaan af die was begonnen in Amsterdam met reclame-tekenen, een vak dat hij al snel achter zich had gelaten. Als vrij kunstenaar ontwikkelde hij zich autodidactisch. Hij maakte korte tijd surrealistisch werk, en werd vervolgens lid van de Nederlandse 'Experimentele Groep' die later opging in de expressionistisch georiënteerde internationale 'Cobra'. Daardoor verkeerde hij met collega-kunstenaars als Appel, Corneille en Constant. Brands stapte echter al na korte tijd (in 1949) uit deze groep – zonder te breken met zijn collega's op zich – en ging zijn eigen weg: aanvankelijk nog in Amsterdam, later in Nunspeet op de Veluwe en in Zuid-Frankrijk. Met zijn ruim tienduizend gouaches, vele olieverfschilderijen (die vaak op de gouaches zijn gebaseerd) en ander werk behoort hij tot de productiefste 20ste-eeuwse Nederlandse kunstenaars.

Abstrahering in dienst van de expressie speelt evenzeer een belangrijke rol in een aantal zeer Hollandse landschappen van **Otto B. de Kat** (1907-1995) uit diens latere levensjaren. (afb. p.85) De Kat gebruikte ook andere thema's (figuurstukken, stilleven) in zijn omvangrijke oeuvre van schilderijen, tekeningen en grafiek, dat gewoonlijk 'intimistisch' wordt genoemd (de term werd ook door hemzelf gebruikt): een meditatief soort post-impressionisme dat mede geïnspireerd is door werk van de Fransen Bonnard en Vuillard. Opmerkelijk in zijn artistieke loopbaan is daarbij een geleidelijke overgang naar grotere abstrahering, zonder dat De Kat ooit tot volledige abstractie overging. 'Abstraheren om te destilleren', verder ging hij niet: 'Ik maak geen abstracte schilderijen. Ik kan niet buiten de weerstand van het gegeven. Iets wat er niet is kan ik niet naar mijn wil veranderen.'⁷⁴ Alhoewel zijn werk soms gemakshalve 'impressionistisch' is genoemd, mede door een oppervlakkige verwantschap met dat van zijn Haarlemse vriend en tegelijk soms rivaal Kees Verwey, werkte De Kat in werkelijkheid langdurig en tastend door aan zijn werken. Kunst-historicus Jaffé noemde hem derhalve een 'secundair'.⁷⁵

Zijn eerste landschappen schilderde De Kat in een Parijs' jaar (1928/1929), kort na zijn studietijd in Haarlem (School voor Bouwkunde, Versierende Kunsten en Kunstambachten) en Amsterdam (een paar maanden Rijksacademie). Daarna zouden nog tal van andere Franse landschappen ontstaan: vele jaren hielden De Kat en zijn (tweede) vrouw er, naast hun Amsterdamse woning, een tweede huisje op na in Frankrijk waar volop geschilderd werd. Ook Hollandse landschappen echter duiken regelmatig op in het oeuvre. Op zijn 85ste merkte de schilder nog op: 'Ik ben toch een Hollandse jongen, ik moet lucht zien en een horizon, mijn palet is Hollands. Ik merk nu dat ik erg aan het wijdse [sic] Noordhollandse landschap gehecht ben.'⁷⁶

Een aantal werken ontstond aan de Lek bij Schoonhoven waarheen De Kat trok met studenten van de Rijks-academie waar hij vele jaren hoogleraar schilderen was. Qua stijl wendde De Kat zich overigens ooit nog even tot het pointillisme, rond 1935. Bijzonder is echter vooral de reeks polderlandschappen uit de jaren 1980 die de kunstenaar, deels met het paletmes en op basis van studies naar de natuur, schilderde naar aanleiding van het Noord-Hollandse landschap. In 1984 had hij zijn laatste Franse huis verruild voor een boerderij in het West-Friese dorp-



Otto B. de Kat
(Dordrecht 1907 -
Laren (N-H) 1995)
Polderlandschap
1986
Olieverf op doek
55 x 80 cm
Monnickendam,
particuliere verzameling



Edgar Fernhout
(Bergen 1912 -
Bergen 1974)
Polder
1959
Olieverf op doek
100 x 60 cm
Particuliere verzameling

je Twisk (bij Medemblik), en daar ontstond dit binnen zijn oeuvre nogal aparte werk.

Aanvankelijk was De Kat wat aarzelend over deze plek: 'Ik zie de schoonheid wel, het heel heldere licht, de architectuur van de stolpboerderijen [...] alleen ik kan er (nog) niets mee doen. 't Is dus afwachten. De heren kunstcritici hebben nu eenmaal éénparig uitgemaakt dat ik een secundaire geest heb die pas in tweede instantie op zijn indrukken kan reageren.'⁷⁷ Die reactie kwam, en leidde tot doorwrochte werken die De Kat's bewondering voor Cézanne en Nicolaes de Staël en ook enige invloed van Jaap Min laten zien – maar ondanks dat echte 'De Kats' zijn.⁷⁸ De schilder ging voor zijn doeken weliswaar uit van schetsen, en van een ondertekening en -schildering op het doek naar aanleiding van die studies, echter: 'Van dat voorbereidende stadium ga ik geleidelijk over naar een vrijere interpretatie. Ik ga dan meer vanuit het palet schilderen'.⁷⁹ De gevoelsmatige gewaarwording van de zichtbare werkelijkheid – 'ik word getroffen door een onderwerp'⁸⁰ – en de uitdrukkingmogelijkheden van kleur, vorm en compositie, bleven tot aan De Kats overlijden onderwerp van studie: teneinde in schilderkunst 'over te brengen wat ons beroert'.⁸¹

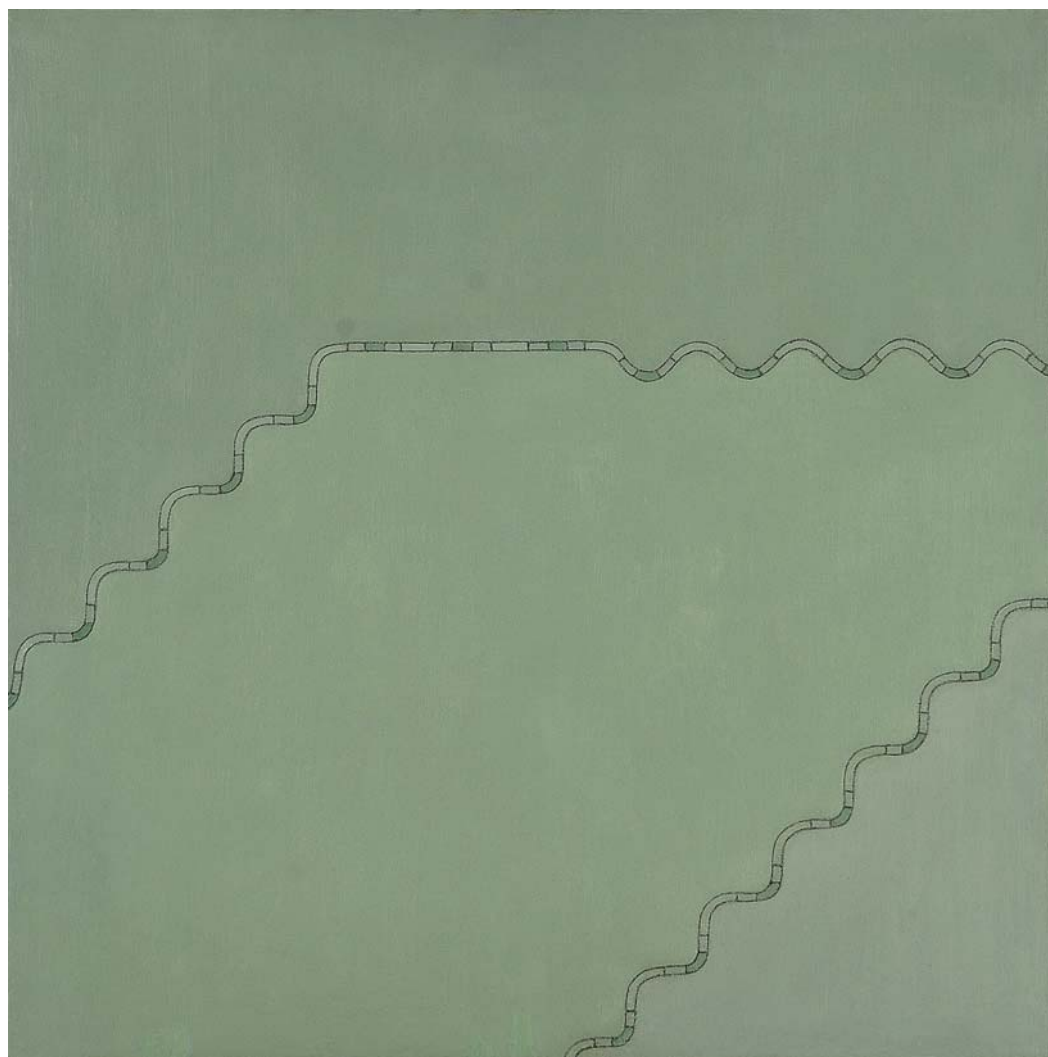
Een aantal stappen verder in het abstraheren ging Edgar Fernhout (1912-1974), ook al was deze zoon van Charley Toorop (die hem leerde schilderen) en kleinzoon van Jan Toorop ooit begonnen als een fijnschilderend realist onder de invloed van 17de-eeuwse landschapschilderkunst. (afb.p.86,87) Fernhout verkeerde ook enige tijd met de 'magisch realistische' landschapschilders Carel Willink en Wim Schuhmacher. Later zou onder anderen de – hierboven besproken – schilder Gerrit Benner een vriend worden.⁸² Uiteindelijk zou Fernhout, die met zijn gezin na de dood van zijn moeder in haar huis 'De Vlerken' te Bergen zou gaan wonen en werken, rond 1960 vrijwel abstracte interpretaties maken van zijn geliefde onderwerpen: het duinlandschap, de polder en de zee (eveneens reeds geliefde thema's bij zijn grootvader Jan Toorop). Ook seizoenen werden door Fernhout verbeeld. De meditatieve, met losse maar beheerst geplaatste toetsen opgezette werken drukken een intieme natuurbeleving uit. Fernhout leefde overigens niet als een kluisenaar in Bergen – hij exposeerde al vroeg op veel plaatsen en zou later doceren aan onder meer de Ateliers '63 te Haarlem en in Den Bosch – maar zijn werk heeft wel alles met verstillings te maken.



Edgar Fernhout
Voorjaar
1969
Olieverf op doek
90 x 90 cm
Collectie Manders,
voorheen collectie
Simonis & Buunk, Ede

Fernhouts abstracte verwerking van de motieven 'landschap' en 'zee' roept zekere herinneringen op aan de luministische middenperiode van Piet Mondriaan, uit de jaren rond 1910. Fernhout heeft de 40 jaar oudere Mondriaan persoonlijk meegemaakt, maar dan aan het eind van de jaren 1920 toen hij met zijn broer John (de latere cineast) en hun moeder Charley Toorop in Parijs woonde. Fernhout werkte toen zelf nog herkenbaar-realistisch, Mondriaan was reeds volop met zijn strakke composities in rood, geel en blauw bezig.⁸³ Ondanks dit voorbeeld zou Fernhout er dus nog vele decennia voor nodig hebben om zelf ook tot een hoge graad van abstrahering te komen. Ook een rond 1956 ontstaan contact met de Franse schilder Jean Bazaine werkte wat dat betreft stimulerend.

Fernhout prefereerde overigens de term 'vertaling' boven 'abstrahering'. Hij had niet het idee dat hij in de periode na de Tweede Wereldoorlog in de kern was veranderd, zo schreef hij in 1963: 'wezenlijke veranderingen zijn er



Ben Akkerman
(Enschede 1920 -
Enschede 2010)
*Landschap met golvende
horizon*
1973
Olieverf op doek,
gemonteerd op
meubelplaat
48 x 48 cm
Leiden, Museum
De Lakenhal (bruikleen
van de Rijksdienst voor
het Cultureel Erfgoed)

niet [...] In mijn eerste schilderijen zijn alle elementen van nu al aanwezig, zee, duinen, maar rechtstreeks herkenbaar. Wat niet wil zeggen dat ik nu abstraheer, ik maak een nieuw beeld van wat ik zie, ik vertaal het in kleur en ritme'. En: 'Ik heb zo weinig meer of beter niets meer waaraan ik mij kan vasthouden. Het is zo innerlijk, zo introvert, dat het bijna niet meer naar buiten te brengen, te verbeelden is. Wat ik wil, is een eenheid, de eenheid die er tussen alles is.'⁸⁴ Een 'verinnerlijkte schilderkunst' was het waar Fernhout – naar eigen zeggen – naar streefde: 'Ik moet helemaal "zee" worden of "dooi" of "winter", om zee, dooi en winter te kunnen schilderen. Die schilderen dan door middel van mij, zichzelf.'⁸⁵

In de geest verwant aan Fernhouts werk is dat van de iets jongere schilders Ben Akkerman en Kees Buurman, die zich beiden eveneens veel met het thema 'Hollands

landschap' hebben beziggehouden. **Ben Akkerman** (1920-2010) was autodidact: tot aan zijn pensioen was hij werkzaam als afdelingschef administratie Openbare Werken in zijn woonstad Enschede, het schilderen deed hij in zijn vrije tijd. Niettemin stelde hij zich, onder meer door museumbezoek, wel op de hoogte van oudere en eigentijdse kunst en liet zich daardoor inspireren. Reeds als jongen van twaalf, dertien, tekende hij graag buiten, en bewonderde hij werk van Ruisdael en Van Goyen in het Rijksmuseum Twenthe: 'Dat is de basis geweest van mijn leven. Daar heb ik geleerd hoe ik moest schilderen. Ik wist dat ik ook zoiets wilde, dat het landschap mijn wereld was. Ik ben van boerenafkomst. Ik was ook graag boer geworden.'⁸⁶

Al spoedig werd het landschap dan ook zijn thema. Vanaf omstreeks 1950 heeft hij opnieuw 'heel veel buiten



Ben Akkerman
Landschap (groen)
1972
Olieverf op triplex
50 x 50 cm
Utrecht, Centraal
Museum (bruikleen
van de Rijksdienst voor
het Cultureel Erfgoed)

getekend. Daar is langzamerhand iets uitgekomen wat van mijzelf was.'⁸⁷ Aanvankelijk was zijn werk duidelijk figuratief, met ook invloeden van bijvoorbeeld het 'Bergens expressionisme'. Gaandeweg werd Akkermans schilder- en tekenwerk abstracter, mede onder invloed van de door hem bewonderde Stijl-kunst: 'Vooral voor de oorlog is die invloed groot geweest', aldus Akkerman.⁸⁸ maar nog in 1996 bekende hij: 'Ik ben gek op het werk van Mondriaan. Niet dat je daarmee verder wilt, maar op de rust die hij bereikt, kan ik nog steeds jaloers zijn.'⁸⁹ De schilder specialiseerde zich in vierkante, betrekkelijk kleine beeldvlakken en in een sober spel van lijnen en kleuren. Zoekend en tastend, al overschillend en weer wegkrabbend, ontstond thuis – in een klein zijkamertje sinds de verhuizing in 1982 naar een appartement – zijn tamelijk bescheiden oeuvre: 'Mijn schilde-

rijen komen moeizaam tot stand. Ze nemen me volledig in beslag. Ik maak er vier tot vijf per jaar.'⁹⁰ Het landschap bleef zijn uitgangspunt, ook al is dat in het werk uit de laatste twee, drie decennia niet expliciet meer en werden de werken titelloos. 'Ik heb me tot het uiterste tegen de abstractie verzet, maar ik had uiteindelijk geen keus: dat was de weg die ik moest gaan.'⁹¹ Akkerman in 1996: 'Eigenlijk bestaat er geen wezenlijk verschil tussen het werk dat ik vroeger maakte en mijn recente werk. De voorstelling is weliswaar verdwenen, maar het landschap is nog steeds de basis voor abstracte composities die worden beheerst door dezelfde orde en overzichtelijkheid als mijn vroege werk.'⁹² (afb. p.88, 89)

Inspiratie deed Akkerman in zijn eigen leefomgeving op, tijdens dagelijkse wandelingen en fietstochten: 'Enschede is rustig, mooi. Je bent er snel buiten. Ik fiets veel,

in de veengebieden langs de grens. De leegte van dat gebied: ik zou het missen. Je bent er moederziel alleen. Mensen zijn er stipjes in de vlakke. En als de zon op een bepaalde manier het gras kleurt, waan ik me in Afrika.’⁹³ In zijn late, hoog-abstrakte werk ging het Akkerman niet enkel om een optisch spel: ‘de emotie is in het abstracte werk niet veranderd’, werk dat hij ziet ‘als een benadering van het paradijs. Een enkele keer heb ik het bereikt, denk ik. Maar meestal is het toch niet wat het had moeten zijn. Maar je moet een poging doen.’⁹⁴

De Leidse kunstenaar **Kees Buurman** (1933-1997) heeft het Hollandse landschap op een evenzeer fundamenteel-geabstraheerde manier verwerkt in schilder- en tekenwerk, maar met heel andere resultaten. Vooral de ‘Elementaire landschappen’ die hij in de jaren 1980 maakte, vormen een extreme uiting van zijn landschapsbeleving. (afb.p.90-91) Buurman: ‘Omstreeks 1981 begon ik met het tekenen van de z.g. ‘elementaire landschappen’. Ik koos daarvoor een maat papier die overeenkwam met het volle bereik van mijn arm, en het tekenmateriaal dat mij het meest eenvoudig, het meest elementair voorkwam, de grafietstift. Ik besloot om mijn arm te bewegen volgens een van te voren door mij vastgesteld patroon,

horizontaal of vertikaal. Ook met het gum dat ik daarbij gebruikte maakte ik bewegingen die ik van te voren met mijzelf afsprak. Deze ‘fundamentele’ handelingen leverden tekeningen op die een sterk landschappelijk element bevatten. Mijn autoritten door Friesland en de Flevopolder [Buurman reed jarenlang naar Groningen en Kampen, waar hij doceerde, en hij had een huisje in Friesland] gaven mij een landschapsbeleving die niet te maken had met een vast standpunt, maar met een ervaring van ruimte en omgeving die beleefd wordt als veel, in de zin van oneindig veel punten tegelijk.’⁹⁵

De ‘elementaire landschappen’ zijn het resultaat van een lange ontwikkelingsweg. Buurman, opgeleid aan een grafische school en (korte tijd) aan de Haagse kunstacademie, begon met realistische natuurschetsen in het landschap rond zijn geboortestad Leiden. In de jaren 1960 was hij een van de vele kunstenaars in Nederland die het terrein van de vergaande abstrahering en volledige abstractie exploreerden: een ‘modernistisch’ terrein dat toen nog sterk ter discussie stond. Leidse kunstgeschiedenisstudenten als Rudi Fuchs, Hans Locher en Kees Broos hielpen hem op het spoor van de abstractie.⁹⁶ Ook al volgde een korte periode van geometrische

abstractie, Buurman zou daarna zijn werk op ‘intuïtieve’ wijze maken, vanuit een, vanaf de jaren 1970 mede door het Japanse Zazen gevoede, religieuze belangstelling: ‘kunst en religie [zijn] uit dezelfde bron ontsproten’, aldus Buurman.⁹⁷ Zijn werk kwam niet in de eerste plaats voort uit formeel onderzoek of concepten en theorieën, maar uit een emotioneel geladen levensinstelling en een liefde voor het landschap, zoals hij die ook in poëzie heeft geuit. Het leven en kunst waren bij hem één, waarbij hij zijn leven lang streefde naar ‘een bewustwording van de dingen die mij bewegen’.⁹⁸

Het Hollandse landschap, waaronder ook dat op Terschelling, is Buurman altijd blijven boeien, op een intense manier. Buurman: ‘De meeste mensen staan tegenover het landschap, zijn subject tegenover het object. Dat is een schijnverdeling, voor het gemak. Ik ben er een deel van, de binnen- en buitenwereld vormen één geheel. Zo voel ik me als ik een wandeling maak.’⁹⁹

In zijn allerlaatste jaren verhief Buurman zich, letterlijk, boven het Hollandse landschap: hij wendde zich tot het ‘beschilderen van de lucht’, en wel door middel van zelf ontworpen en gebouwde, beschilderde vliegers.

Tot slot van dit hoofdstuk enkele voorbeelden van

ogenschijnlijk zeer realistisch werk waarin niettemin een heel apart soort expressie is gelegd. Twee ervan kunnen geschaard worden onder de categorie ‘magisch realisme’. Om te beginnen het grote doek ‘Schoorlse duinen in de schemering’ uit 1932-1933 van **Thé Lau** (1889-1958), dat een oneindig lijkend polderlandschap toont, gezien vanaf een hoge duin. (afb.p.92) Lau was geenszins enkel landschapschilder. Niet alleen was hij vanaf 1948 docent aan de Jan van Eyck Academie in Maastricht; in zijn latere leven manifesteerde hij zich, mede na inspirerend contact met zijn vriend de benedictijner monnik Pater Talma uit Oosterhout, als een actief katholiek kunstenaar die fresco’s en ramen maakte.

Iets van die spirituele belangstelling uitte zich, op andere wijze, reeds vanaf het eind van de jaren 1920, toen Lau, mede onder invloed van zijn zes jaar jongere Duitse vriend en collega-schilder Franz Radziwill (1895-1983), magisch-realistische landschappen ging maken. Uitgangspunt was het landschap rond Schoorl, zijn woonplaats. De mening huldigend dat ‘schilderen, werken met ziel en geest betekent’ – zoals Lau rond deze tijd in een brief aan Radziwill stelde¹⁰⁰ – kwam hij tot het schilderen van diverse weidse, ongestoffeerde landschappen



Kees Buurman
(Leiden 1933 -
Leiden 1997)
Elementair landschap
1980
Deel 1 en 2
Grafiet op papier
72 x 102 cm
Leiden,
Museum De Lakenhal



Mattheus Josephus
(Thé) Lau
(De Rijk (Graft-De Rijp)
1889 - Maastricht 1958)
*Schoorlse duinen in de
schemering*
1932
Olieverf op doek
92 x 142 cm
Amsterdam,
Kunstzalen A. Vecht

Carel Willink
(Amsterdam 1900 -
Amsterdam 1983)
Parkweide met koeien
1936
Olieverf op doek
61 x 91 cm
Den Haag, Gemeente-
museum Den Haag



met donkere lichten: 'Als mijn lichten soms donker zijn, komt dat wel omdat het landschap zich voor mij meer tegen de lucht als het ware afspeelt, en de lucht meer de achtergrond wordt van een soms pathetisch soms lyrisch gebeuren.'¹⁰¹ Inspiratiebronnen voor Lau waren niet alleen 17de-eeuwse Hollandse landschapsschilders, wier schildertechnieken hij grondig bestudeerde, maar ook de Duitse romantiek: 'Ik las brieven van [Caspar David] Friedrich en [Philip Otto] Runge, waarin ik tot mijn schrik letterlijk, maar dan ook letterlijk meeningen en uitspraken vond, die ik zelve wel gezegd heb. Ik heb verstomd gestaan van de analogie'.¹⁰²

In dezelfde periode waarin Lau zijn stemmingsvolle landschappen schilderde, maakte de ongetwijfeld bekendste Nederlandse 'magisch-realist' Carel Willink (1900-1983) zijn 'Parkweide met koeien'. (afb. p.93) Het Hollandse landschap speelt, curieus genoeg, vrijwel geen rol in Willinks oeuvre: berglandschappen hadden zijn absolute voorkeur. Tot de uitzonderingen behoren enkele vroege, realistische landschapstudies en een schilderij van het Tilburgse Galge-ven, maar ook dit merkwaardige park-met-koeien oogt zeer Hollands. Typerend voor Willink is ook dit een door mensen verlaten, 'stil gezet' landschap, dat geladen lijkt met iets onwezenlijks: een 'vervreemdingseffect' zoals hij het zelf noemde.¹⁰³

Foto's lagen gewoonlijk ten grondslag aan Willinks schilderijen. De 'echte natuur' was voor de Amsterdamse atelier-schilder Willink niet per se iets aangenaams om in te vertoeven: 'Ik verkeer niet met gretigheid in de natuur. Nooit zou ik erin willen wonen; ik moet er niet aan denken, na een dag reeds zou ik omgekomen zijn.'¹⁰⁴ Willinks hyperrealisme betekent niet dat de schilder buiten het indertijd moderne kunstleven stond: zijn vroege werk was uitgesproken expressionistisch, kubistisch, dan wel compleet abstract. Ook werkte hij twee jaar op het Parijse atelier van Le Fauconnier, inspirator van de 'Bergense School', en exposeerde hij nog samen met Charley Toorop en Piet Mondriaan. Toch verkoos hij vanaf ongeveer 1930, moe geraakt van 'al dat gepreoccupeerd getheoretiseer',¹⁰⁵ de zichtbare werkelijkheid als uitgangspunt en een realistische fijnschilderstijl. Net als Lau was hij sterk geïnspireerd door de Hollandse 17de eeuw en de Duitse 19de-eeuwse romantische landschapsschilderkunst.¹⁰⁶ Willink kan ook zelf romanticus genoemd worden, maar dan een van een relatief sombere soort: 'de wereld is niet alleen een blauwe lucht maar kan ook vol spanning zijn'.¹⁰⁷

Het stemmige 'Landschap na zonsondergang' uit ongeveer 1918 dat hierbij is afgebeeld, wordt toegeschreven aan de Utrechtse schilder Janus de Winter (1882-1951).



Janus de Winter
(Utrecht 1882 -
Den Helder 1951)
*Landschap na
zonsondergang*
ca. 1918
Pastelkrijt op papier
49,7 x 69,7 cm
Utrecht,
Centraal Museum



Co Westerik
(Den Haag 1924)
*Afdaling op klaarlichte
dag (3)*
1979
Olieverf en tempera op
hardboard
49,7 x 60,9 cm
Den Haag, Gemeente-
museum Den Haag



Co Westerik
Snijden aan gras (1)
1966
Olieverf en tempera
op paneel
60 x 75 cm
Amsterdam,
Stedelijk Museum

(afb. p. 94) De autodidactische De Winter was een kleurrijke figuur die met hoogdravende ideeën en geloof in spiritisme en reïncarnatie een tijdlang Theo van Doesburg en de psychiater/schrijver Frederik van Eeden wist te intrigeren. Ook verkeerde hij regelmatig met theosoof Piet Mondriaan. Vooral de volledig abstract ogende ‘sensitieve verbeeldingen’, zoals De Winter ze noemde, van aura’s, gevoelens en ‘gedachtevormen’ uit de jaren 1910 zijn bekend geraakt. Deze en andere voorstellingen zouden langs mediamieke en visionaire weg tot stand zijn gekomen. Dit geldt evenzeer voor zijn – soms symbo-

lisch geladen – kale, visionaire landschappen, terwijl ook de meer realistische landschappen gezien kunnen worden als een uiting van De Winters mystieke, door theosofie en boeddhisme geïnspireerde overtuiging dat ‘alles wat bestaat expressie [is] van dát wat het geschapen heeft’. Het omzetten in beelden van zijn ‘eigen innerlijk ondergaan der natuurverschijnselen’ was waar het De Winter om ging, zoals hij in 1918 in een brief schreef.¹⁰⁸

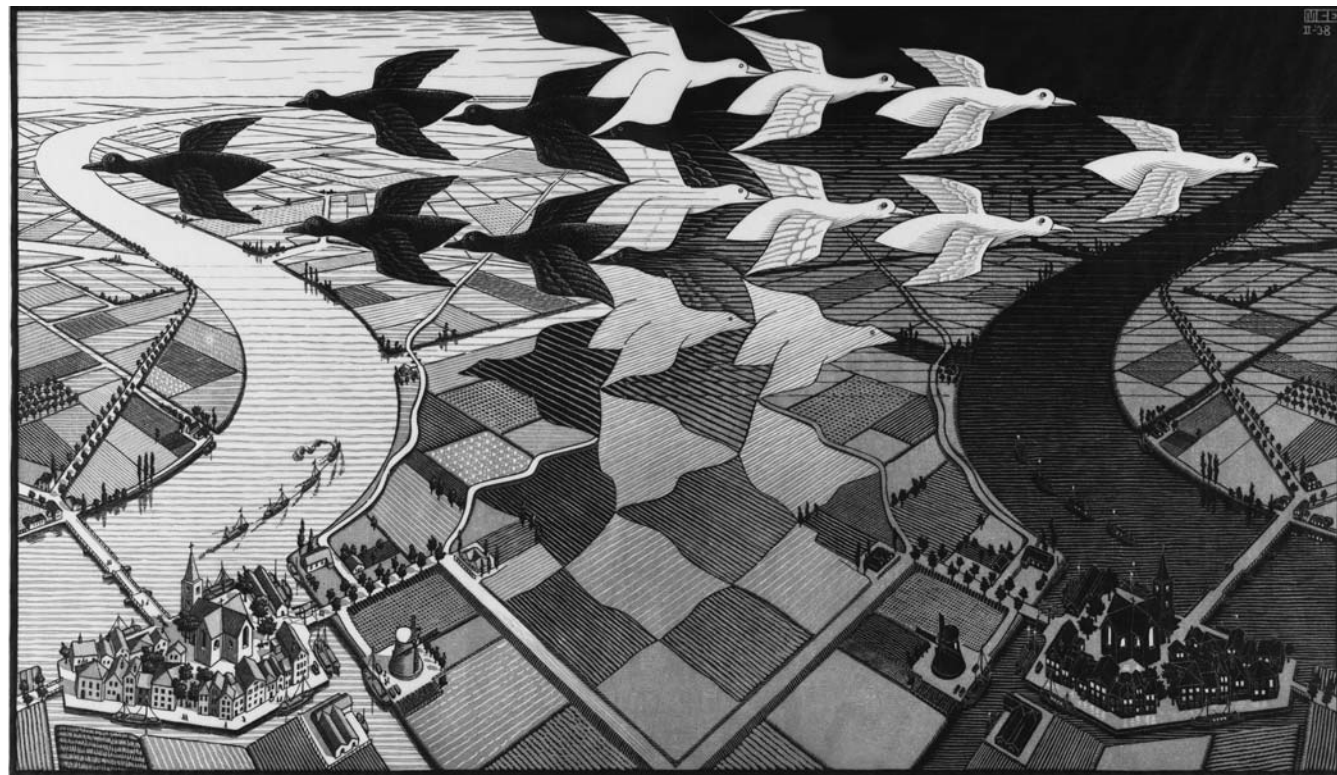
Tot slot van dit hoofdstuk een werk van de Haagse kunstenaar Co Westerik (1924), ‘Afdaling op klaarlichte dag (3)’ uit 1979. (afb. p. 95) Deze voorstelling van een typisch Hollands landschap met één menselijke figuur die in een sloot afdalt, is door de schilder in diverse varianten geschilderd. Deze behoren samen met de reeks ‘Snijden aan gras’ (afb. p. 96) tot het belangrijke landschappelijke deel van Westeriks oeuvre. Diens uiterst persoonlijke en onnavolgbare voorstellingen zijn veelal confronterend en verontrustend, en stellen onder meer de kwetsbare relatie tussen mens en natuur aan de orde.

Over zijn ‘Afdalingen’ verklaarde Westerik dat ze gaan over ‘het vertrekpunt uit het leven, een manier van sterven, het wegzinken in de poldergrond. Ik houd heel erg veel van weidelandschappen. Ik ben een echte Hollandse man, water en lucht, dat vind ik verrukkelijk, met de grassen en die zeiknatte aarde waar je in ligt. En ik dacht: als je nou dood gaat, dan is daar die polder. Vandaar dat ik dus dat beeld heb gekozen als het laatste terugkerende beeld uit je leven. Het is een afdalingsdaad voor het heengaan – en waar denk je aan op het moment dat je dood gaat? Dat kan een vrouw zijn of lekker eten, nou bij mij is het dat waanzinnige licht op die Hollandse polder. Het zou mooi zijn als je zo weg kon glijden in de aarde, als het ware erin gezogen, dan is het weer een reversie van de geboorte... floep weer terug. Door moeder aarde opgenomen.’¹⁰⁹

Manipulatie



Het Hollandse landschap als kunstenaarsmateriaal en de misleiding van de beschouwer



Maurits Cornelis
Escher
(Leeuwarden 1898 -
Hilversum 1972)
Dag en nacht
1938
Houtsnede
39,3 x 67,8 cm
Rotterdam, Museum
Boijmans Van Beuningen

Het Hollandse landschap was in de vorige twee hoofdstukken respectievelijk object van beleving en ‘realistische’ afbeelding (‘Impressie’), en aanleiding tot gevoelsuitdrukking en tot onderzoek naar nieuwe beeldende uitdrukkingmogelijkheden (‘Expressie’). In dit derde en laatste hoofdstuk staat ‘manipulatie’ centraal: enerzijds het gebruik van het fysieke Hollandse landschap als kunstenaarsmateriaal; anderzijds de manipulatie (in de zin van misleiding) van de beschouwer, en wel door het landschap zodanig te verbeelden dat verwarring en verwondering ontstaan.

Van dat laatste is Maurits C. Escher (1898-1972) een goed voorbeeld. Escher – jarenlang een goede vriend van de hierboven besproken schilder Otto B. de Kat – heeft in zijn omvangrijke getekende en grafische werk diverse malen het Hollandse polderland als uitgangspunt gekozen. In zijn houtsnede ‘Dag en nacht’ uit 1938 (afb. p.98) speelt Escher onder meer met het gegeven dat onze ogen niet in staat zijn om de herkenbare figuren van een ‘vlakverdelingsmotief’ – in deze prent in elkaar gevlochten lichte en donkere vogels – tegelijkertijd te zien: óf de lichte, óf de donkere zijn achtergrond. Escher: ‘Het idee om een prent te maken met ‘Dag en Nacht’ als onderwerp kwam logisch voort uit de associaties: licht = dag, en: donker = nacht. Rechthoekige akkers tussen twee kleine, typisch Hollandse stadjes, ontwikkelen zich geleidelijk, in opwaartse richting, tot de silhouetten van vogels die in tegengestelde richtingen vliegen: een zwarte vlucht naar links en een witte naar rechts, beide uit het midden voortgekomen. Links voegen de witte silhouetten zich samen tot een daghemel, rechts versmelten de zwarte zich tot ze een nachtelijke achtergrond vormen. De beide landschappen zijn elkanders spiegelbeeld en vloeien in elkaar over door middel van de akkers waaruit de vogels zich opnieuw ontwikkelen.’¹ Dit type optische ‘puzzelarijen’, zoals Escher ze zelf wel eens noemde², dat hij in talloze, wereldvermaard geworden prenten op allerlei manieren uitwerkte, intrigeerde hem reeds toen hij in Haarlem aan de School voor Bouwkunde, Versierende Kunsten en Kunstambachten studeerde. Later werd hij er verder in gestimuleerd toen hij in het Spaanse Alhambra kennismaakte met de complexe Moorse majolica-moza-

ieken. Enige mathematische studie zorgde voor meer verdieping. ‘Oneindigheid’, ‘metamorfose’ en ‘onmogelijkheid’ behoren tot de thema’s in Eschers intrigerende werk, dat inmiddels tot uiteenlopende studies en interpretaties heeft geleid (zoals ‘Gödel, Escher, Bach’ (1979) van Douglas Hofstadter).

Natuur en – al dan niet Hollands – landschap komen in diverse werken van Escher voor, en gaan terug op diens diepgaande verwondering daarover: ‘Het is mij overkomen op eenzame wandelingen door de Baarnse bossen, dat ik plotseling stokstijf bleef staan, bevangen door een beangstigend, onwerkelijk en tegelijkertijd gelukkig gevoel van te staan oog in oog met het onverklaarbare.’³ En als jongeman van 25 schreef hij eens aan zijn aanstaande vrouw, vanuit Italië, over zijn ‘heimwee naar de hollandse vlakte. O Jetta, ik houd niet van de Hollanders, maar ik houd van de eindeloze en trieste vlakte. [...] O wat een onuitsprekelijke schoonheid. Wat zijn alle bergen van de wereld, met hun gigantische toppen, in vergelijking met deze onmetelijke vlakte? [...] Weet je, Jetta, waarom die vlakte zo mooi is? Ik geloof omdat hij ons een idee van de eeuwigheid geeft, iets van dat wat jij God noemt en ik misschien óók God noem.’⁴ Later zou de altijd zoekende Escher overigens, voorzover bekend, eindigen als agnost.

Een typisch medium van de moderne tijd dat hier zeker ter sprake moet komen, is de fotografie. Het Hollandse landschap wordt al ruim een eeuw op de fotografische plaat vastgelegd, waarbij bekend geworden fotografen als Cas Oorthuys (‘De schoonheid van ons land’, 1948) gewoonlijk kozen voor evenwichtige, esthetisch verzorgde ‘platen’. Honderden, zo niet duizenden beroeps- en amateurfotografen voeren, tot op de dag van vandaag, in hun kielzog, en stortten hun oogst royaal uit in boeken, kranten en tijdschriften, en meer recent vooral op internet. Serieuze pogingen om fotografie op een meer creatieve en verrassende manier in te zetten als beeldend materiaal bij landschapsverbeeldingen, zijn aanzienlijk schaarser.

Een pionier op dit gebied was zonder twijfel Jan Dibbets (1941), die vanaf het eind van de jaren 1960 diverse fotowerken maakte naar aanleiding van het Hollandse landschap. (afb. p.100-101, 102, 103) Het bekendst werden zijn werken waarin hij meerdere opnames van eenzelfde

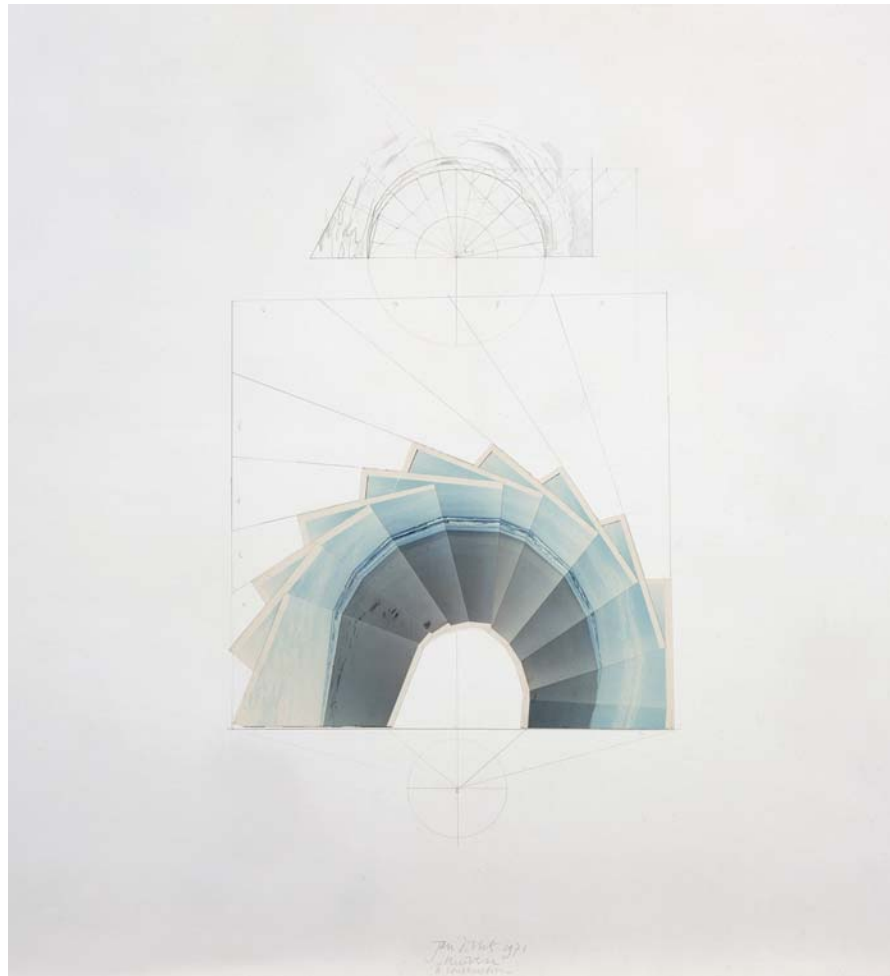


G.J.M. (Jan) Dibbets
 (Weert 1941)
Merwede
 1970
 Foto, inkt, landkaart,
 plakband, etiket
 75 x 225 cm
 Otterlo,
 Kröller-Müller Museum
 (voorheen collectie
 Visser)

landschap, steeds vanuit een iets andere blikrichting, samenvoegde tot een nieuw, panoramisch landschap met doorlopende horizon. Ook 'zeeschappen', en later nog architectuurfragmenten, verwerkte hij tot 'foto-constructies', al dan niet in combinatie met potlood en verf. 'Een camera had ik nog nooit in handen gehad. Een kunstschilder mocht niet fotograferen, leerde je op de academie. Dat was net als een tennisser die ging ping-pongen. Dan werd zijn slag bedorven. Ik hoor het de leeraar nog zeggen', aldus Dibbets later in een interview.⁵

Met dergelijke gemanipuleerde beelden onderzocht Dibbets waarnemingskwesties met betrekking tot ruim-

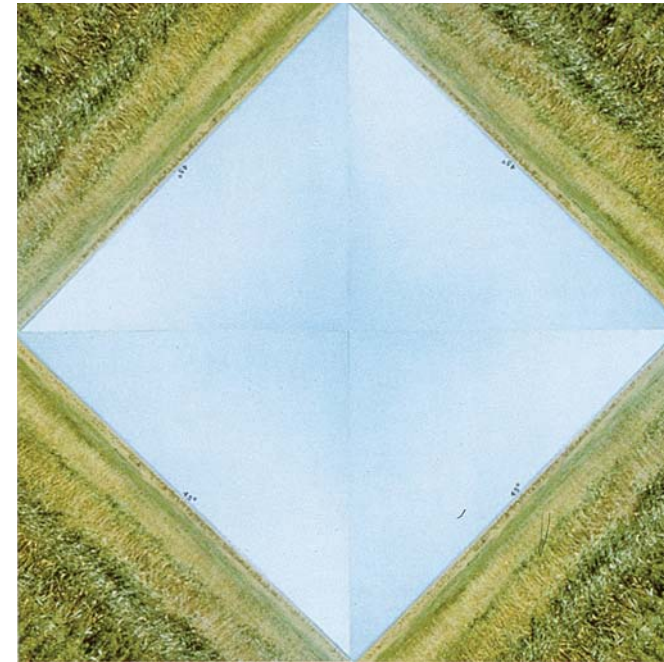
te en perspectief. Hij ging er zelfs toe over om het horizontaal ogende Hollandse landschap – dat niettemin op een bolle aarde ligt – om te buigen tot meer of minder gebogen vormen ('Dutch mountains'). Op deze panoramische werken ging Dibbets ook recent nog door, zoals met een nieuwe serie 'New Horizons / Land + Sea' die hij in 2010 toonde in Den Haag (Gemeentemuseum) en Parijs (Musée d'Art moderne): opnieuw samengevoegde foto-uitsneden die 'spelen' met de Hollandse horizontaliteit en met blikrichtingen. 'De foto is niks, zegt hij. Het zit in het werk dat daarna komt', aldus werd de kunstenaar ooit geciteerd.⁶



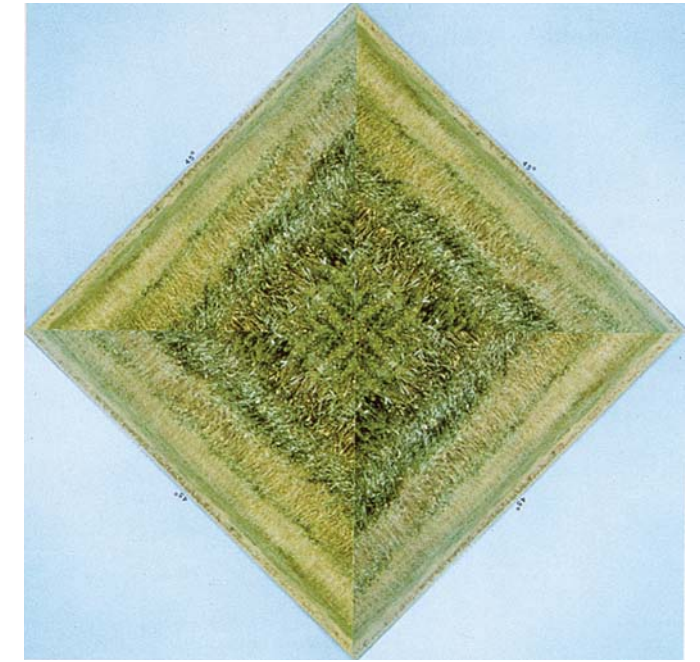
G.J.M. (Jan) Dibbets
Universe/A Construction
 1971
 Papier op paneel,
 perspex, potlood, collage
 en kleurendruk
 65,5 x 69,5 cm
 Amsterdam,
 Stedelijk Museum



G.J.M. (Jan) Dibbets
Untitled
 1974
 Kleurenfoto en potlood
 op papier
 115 x 149,5 cm
 Rotterdam, Museum
 Boijmans Van Beuningen



G.J.M. (Jan) Dibbets
Land/Horizon 45 graden
 1973
 Fotografie op papier
 75,3 x 102 cm
 Maastricht,
 Bonnefantenmuseum
 (bruikleen van de
 Rijksdienst voor het
 Cultureel Erfgoed)



Dibbets, aanvankelijk opgeleid tot tekenleraar maar later zelf docent bij Ateliers '63 in Haarlem (waar de eerder besproken schilder Edgar Fernhout zijn collega was) en professor in Düsseldorf, geniet internationale faam. Zijn oeuvre omvat aanzienlijk meer dan alleen de landschappelijke fotowerken: Dibbets schilderde, maakte conceptueel werk, en meer recent verwierf hij naam met glas-in-loodontwerpen voor diverse kerken (Amsterdam, Ransdaal, Blois, Egmond-Binnen). Licht en ruimte, typische aspecten van het Hollandse landschap, spelen ook in veel niet-landschappelijke werken een hoofdrol.⁷

Terwijl landschapsfoto's voor Dibbets in de eerste plaats te verwerken materiaal vormen voor eigen, nieuwe scheppingen, spelen ze een duidelijke, autonome hoofd-

rol in de landschappelijke werken die zijn wat oudere collega Ger Dekkers (1929) sinds omstreeks 1970 maakte. 'Horizons unlimited' heet een van de catalogi die zijn gewijd aan diens werk: een titel die een wezenlijk aspect van het vlakke Hollandse landschap aanduidt dat in Dekkers' werk centraal staat.

Dekkers, opgeleid aan de Enschedse AKI en woonachtig in Giethoorn – waar vóór hem zoveel landschapschilders al neerstreken –, fotografeerde decennialang het door de mens gemanipuleerde, nieuwste Hollandse landschap met een nadruk op de extreme vlakheid en de kunstmatige rechtlijnigheid. De menselijke figuur zelf is echter buitengesloten. Met een 'Hasselblad 6x6'-camera gefotografeerde, vierkante fragmenten uit dat landschap – in



Ger Dekkers
(Borne (Overijssel) 1929)
*Cycle-track near
Dronten*
7 foto's
1976
Kleurenfoto
13,5 x 97 cm
Haarlem,
Frans Hals Museum|
De Hallen Haarlem

Ger Dekkers
*Accretion of land near
Holwerd*
7 foto's
1976
Kleurenfoto
13,5 x 97 cm
Haarlem,
Frans Hals Museum|
De Hallen Haarlem

Flevoland, de Noordoostpolder, Zeeland – componeerde hij tot groepen: blokken van vier bij vier, of series van zeven op een rij. (afb.p.104-106) Die combinaties ogen meestal opmerkelijk abstract: door de strakke ordening en door de keuze voor lege landschappen. Bepaalde foto's ogen als doorkijkjes vanuit een vliegtuigraam: ze refereren aan Dekkers' fascinatie voor vliegen, een bezigheid die hij zelf, met een eigen vliegbrevet, ook heeft beoefend. Dekkers' fotogroepen zijn wel vergeleken met die van fotopionier Muybridge.⁸ De laatste legde bewegingen van mensen en dieren vast met zijn fotoseries. Ook in een aantal van Dekkers' series lijkt het landschap

te bewegen, of voelt de beschouwer zich door of over het landschap gaan. Dit gebeurt vooral daar waar Dekkers de beelden kantelt en de horizonhoogtes binnen de series varieert; de dan ontsane diagonalen en driehoeken versterken de dynamiek.

Dekkers: 'Mijn eigenlijke onderwerp is de beïnvloeding van het landschap door onze cultuur. Het Nederlandse landschap is met zijn inpolderingen daar een treffend voorbeeld van. Ik probeer met gebruikmaking van het medium fotografie een beeld te geven van onze veranderende omgeving en van sporen van ons bewegen en bezig zijn. [...] Mijn belangrijkste handeling, het vast-



Ger Dekkers
Serie bales of straw
Flevoland
 16 foto's
 1982
 Cibachrome
 200 x 200 cm
 Haarlem,
 Frans Hals Museum |
 De Hallen Haarlem



Ger van Elk
 (Amsterdam 1941)
*Zig Zag River (De Waver
 bij Ouderkerk)*
 1979
 Fotolinnen, multiplex,
 verf, messing scharnieren
 48 x 94 x 420 cm
 Otterlo,
 Kröller-Müller Museum

leggen van een aangetroffen situatie, ervaar ik zelf als een ingreep óp die situatie.⁹ Voor zijn artistieke werk – Dekkers maakte ook documentaire fotoboeken – nam de kunstenaar met zijn camera bewust afgekaderde grepen uit het strak gecultiveerde, nieuwste Hollandse landschap, en hergebruikte en manipuleerde die beelden binnen geheel eigen, tweedimensionale landschapswerken. En zoals gezegd: altijd met bijzondere aandacht voor de horizon.¹⁰

Fotografie speelt weer een geheel andere rol in landschappelijke werken van Ger van Elk (1941). Van Elk manifesteerde zich, na kunstacademische opleidingen te hebben gevolgd in Amsterdam en Los Angeles, in de jaren 1960 als een naar radicale vernieuwing en verandering zoekend, 'conceptueel' kunstenaar. Jan Dibbets en Marinus Boezem (zie hierna) waren geestverwanten, met wie hij toen ook wel samen exposeerde. Sindsdien is Van Elk, voortdurend experimenterend en zoekend, een



Ger van Elk
Gezicht op Haarlem
 2001
 Print op film, gevat in
 perspex
 66,5 x 106,5 cm
 Haarlem,
 Kennemer Gasthuis

eigen weg gegaan. Hij zou ook nog enige tijd kunstgeschiedenis studeren: hoe zich te verhouden tot de kunstgeschiedenis die achter ons ligt, werd een van de thema's in zijn overigens bijzonder gevarieerde oeuvre. Ook de landschapsverbeelding in het verleden interesseerde hem. Van Elk, in een interview in 1999: 'Ik kijk wel eens terug. Ik kijk terug naar die omgang met kunst in het zeventiende-eeuwse Holland. Mensen kochten op de markt een schilderijtje. Je kocht een raampje om door te kijken. [...] Wat je zag was spul, er waren lijntjes omheen, een lijstje. [...] Maar de overweldigende emoties binnen die lijntjes, van kunstenaars die naar het wijde land, naar het water en naar de wolkenluchten keken zijn me niet vreemd. Het Hollandse landschap levert bijzondere ervaringen op.'¹¹

De rivier De Waver, die slingert door het polder- en rivierengebied vlak onder Amsterdam waar eerder in de geschiedenis Jacob van Ruisdael, Willem Roelofs, Piet Mondriaan en anderen met hun schetsmateriaal waren neergestreken, inspireerde Van Elk tot diverse werken.

Voorbeelden daarvan zijn de bijna viereneenhalve meter lange, horizontale fotocollage op messing 'Langs de Waver' (Amsterdam, Stedelijk Museum), en het driedimensionale werk 'Zig Zag River (De Waver bij Ouderkerk)' (Otterlo, Kröller-Müller Museum), beide uit 1979. (afb. p.107) Ook dit tweede werk is samengesteld uit foto's, ditmaal met als ondergrond doek dat weer op multiplex is gemonteerd.

Ook in de jaren 1980 en de jaren 1990 ontstonden diverse landschappelijke werken, met name een groot aantal werken geïnspireerd door het Kinselmeer: een eeuwenoud meer ten noordoosten van Amsterdam, grenzend aan het IJsselmeer. Van Elk: 'Het is er zo oer-Hollands, het is alsof je midden in Bert Haanstra's *Fanfare* zit. Al dat water, die koeien en in de verte die stompe toren van Ransdorp: schitterend. Ik vind het ook als kunstenaar heel inspirerend.'¹² Een ander werk heeft de in de kunstgeschiedenis reeds vaak als motief geselecteerde omgeving van Haarlem als thema. (afb. p.108) Dit 'Gezicht op Haarlem' is, net als een aantal Kinselmeer-wer-

Han Singels
 (Brastagi (Indonesië)
 1942)
Gamerense Waard
 2006
 C-print
 118 x 139 cm
 Amsterdam,
 Huis Marseille



ken, het resultaat van een manipulatieve bewerking van foto-opnames. In het geval van het Haarlemse landschap is gefotografeerd, geverfd, opnieuw gefotografeerd, met de computer bewerkt, waarna de uiteindelijke afdruk ontstond.¹³ Bovendien bracht Van Elk in dit werk en in de Kinselmeer-werken een tweedeling, een 'breuk', aan, met de horizon als scheidslijn. Door de combinatie met plexiglazen platen, en de speciale positie daarvan in de ruimte, werd een derde dimensie toegevoegd.

De horizon speelt als thema een rol in meer werken van Van Elk, zoals in diens in 1999 gerealiseerde installatie 'Speurtocht naar een horizon' in Museum Boijmans van Beuningen, die toen nogal wat stof deed opwaaien. De kunstenaar liet daar een lange rij 17de-eeuwse landschapschilderijen lijst tegen lijst naast elkaar hangen waarbij de afgebeelde horizonnen op elkaar aansloten. Daar tegenover liet hij een rij 19de-eeuwse landschapschilderijen hangen, maar nu ondersteboven: lucht werd land of water, en omgekeerd. De installatie vormde nadien inspiratiebron voor nieuw Hollands-landschappelijk werk van Van Elk. Het onwerkelijke, denkbeeldige van de horizon intrigeert Van Elk: 'de horizon die erva-

ren wordt maar er niet is. Niet als een lijn maar wel als een breuk. En ook als een gleuf, een brievenbus, de toegang naar een ander terrein, daar waar je er van af zou kunnen vallen, zoals de Feniciërs dachten.'¹⁴ En elders stelde hij: 'Je kunt geen meter horizon kopen en inpakken en wegwezen. De horizon is immaterieel, wijkt als je er naar toe gaat, schuift steeds weer op, is een illusie.'¹⁵

Dat 'realistische' fotografie ook nog steeds tot zeer opmerkelijke resultaten kan leiden, bewezen recentelijk Han Singels en Gerco de Ruijter. **Han Singels** (1942), nota bene een generatiegenoot van Dibbets en Van Elk maar lange tijd werkzaam als politiek en reportage-fotograaf voor o.a. De Groene Amsterdammer, kwam pas recent naar buiten met zijn sinds 2000 gemaakte, inmiddels geroemde foto's van landschappen met koeien. Het gaat om groot afgedrukte, haarscherpe, en qua compositie en lichtval uiterst zorgvuldig gemaakte opnames van plekjes in polders en uiterwaarden in westelijk Nederland, Utrecht of Gelderland. Ze vormen het resultaat van talloze buitenexcursies. Singels: 'Als ik met mijn brommertje door de polder reed, stonden die koeien zelden zoals ik ze wou hebben! In zo'n foto moet alles op



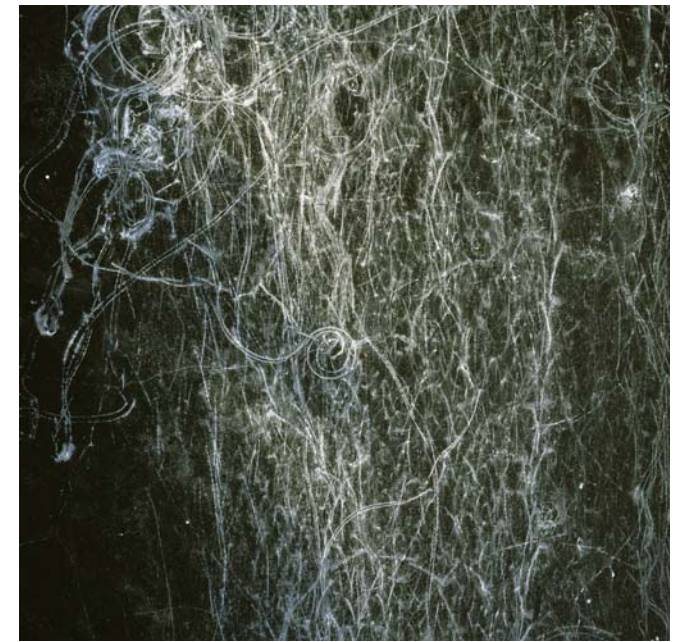
Gerco de Ruijter
(Vianen 1961)
Zonder titel
2009
Ultrachrome print
109 x 109 cm
Courtesy Gerco de
Ruijter

zijn plek vallen: het licht, de wind door de bomen, de wolken in de lucht, de koeien, de uitsnede van het landschap. Soms had ik mazzel, maar in de meeste gevallen moest ik wachten en wachten.' Voor een bepaalde foto lag hij zelfs 'als een kikker in de sloot' teneinde de horizon lager te krijgen dan de buik van de te fotograferen koeien.¹⁶

De foto's hebben iets onwezenlijks en verwarrend: is dit werkelijk – nog – ons Hollandse landschap? De werken lijken niet toevallig op 17de- of 19de-eeuwse landschapsschilderijen van figuren als Paulus Potter, Aelbert Cuyp, Gerard Bilders en Willem Roelofs. Singels: 'Kan ik met fotografie de romantiek van de zeventiende- en negentiende-eeuwse landschapsschilders oproepen? Dat is mijn onderwerp. Dat is niet regressief of ouderwets, en ook geen kopieerlust, ik pas de lessen van de schilderkunst toe op de fotografie.'¹⁷ En dat zonder te fotoshoppen. Ook al werd dergelijke 'picturale' fotografie ook reeds een eeuw geleden beoefend, toch zijn Singels' groot afgedrukte, sprankelend gekleurde werken onmiskenbaar van onze tijd. Uiteindelijk echter zijn deze beelden noch hedendaags, noch 17de- of 19de-eeuws: ze tonen bovenal een tijdloos Hollands landschap. Tijdgebonden menselijke toevoegingen zijn, sterker nog dan in het gemiddelde Haagse School-schilderij, bewust weggelaten.¹⁸ (afb. p.109)

Op een andere manier realistisch, maar even wonderlijk, zijn de opnames die Gerco de Ruijter (1961) maakte in de afgelopen jaren: Hollandse landschappen zonder horizon, want alle gemaakt met een camera die hing aan een vlieger op een hoogte van maximaal 80 à 100 meter. De kunstenaar stond zelf met beide benen op de aarde, van daaraf de camera bedienend zonder helemaal precies te weten wat er te zien was – en daarmee het toeval ook een rol gunnend. (afb. p.110-111) De door de Ruijter geselecteerde resultaten zijn altijd verrassend en soms zeer misleidend. Ze lijken dan volstrekt abstract – aantonend hoezeer realiteit en abstractie samen kunnen vallen -, ofwel ze doen aan iets heel anders denken dan wat ze letterlijk tonen. De Ruijter: 'Die opname van de gemaaide bollenvelden [afb. p.110] kan in eerste instantie bijvoorbeeld doen denken aan oud-Engels behang'.¹⁹

De Ruijters idee om het landschap van bovenaf te verbeelden, heeft zijn antecedenten in de kunstgeschiedenis. Waren panoramische 'vogelvlucht'-overzichten aanvankelijk enkel te maken vanaf hoge plaatsen zoals duinen (Jacob van Ruisdael, Thé Lau) of vanuit de fantasie



Gerco de Ruijter
Zonder titel
2009
Ultrachrome print
109 x 109 cm
Courtesy Gerco de
Ruijter

(16de- en 17de-eeuwse topografische gezichten op steden en hun omgeving), sinds de 19de eeuw worden ze werkelijk vanuit de lucht gemaakt. Reeds de Parijse tekenaar/fotograaf Nadar fotografeerde rond 1858 vanuit een luchtballon, en in de hedendaagse tijd maken ook tal van anderen meer of minder artistieke opnames vanuit de lucht. Bekendheid geniet bijvoorbeeld Nadars landgenoot Arthus-Bertrand (zie zijn website). De Italiaan Piero Golia wierp voor zijn filmpje 'Double Tumble' zelfs een werkende filmcamera uit een vliegtuig. In Nederland fotografeerde Siebe Swart veel vanuit de lucht, terwijl J.C.J. van der Heijden schilderijen maakte die zijn geïnspireerd op het zicht vanuit een vliegtuigraampje. Via Google Earth, overigens pas publiek geïntroduceerd nadat De Ruijter al een tijd met zijn luchtfotografie bezig was, kan iedereen inmiddels thuis op diverse hoogtes boven de aardbol vliegen.

De Ruijters met uiterst simpele technologie gemaakte beelden vormen binnen dit genre echter herkenbaar eigen, sprekend werk. Intiem en overzichtelijk werk ook,

waarin binnen het vierkante beeldvlak vooral de geometrie van het Hollandse landschap een boeiende rol krijgt toebedeeld. Door de gekozen optiek – opnames van bovenaf – wordt Hollands vlakheid extra benadrukt. En de kijker mag er boven vliegen. Hebben de opnames eigenlijk wel een boven- of onderzijde? De Ruijter: ‘Voor elk werk dat ik individueel toon, heb ik wel een voorkeur voor wat de bovenkant is, maar getoond in een verband, als groep of cluster, kan dat veranderen.’ Een aantal van De Ruijters foto’s is wel eens liggend op sokkels geëxposeerd: ‘Ik ben daar dubbel over. Op afstand bekijken kan dan niet: het is op deze manier wat te letterlijk van boven af.’²⁰

De oorsprong van De Ruijters werk ligt overigens in de tijd waarin hij schilderde: ‘Ik had die fotografie ontwikkeld ten behoeve van m’n semi-abstracte schilderkunst. Die heb ik achter me gelaten. Ik ben nu geïntrigeerd geraakt in de combinatie van fijne detaillering, zoals blaadjes of voetstappen, en de abstractie van grote vormen en textuur. Ik weet niet hoe je dat in de schilderkunst kunt bereiken, die combinatie.’²¹

Soms stuit De Ruijters fotografeerwerk op onverwachte problemen, zoals een keer op een aprildag in Friesland: ‘Terwijl ik bezig ben mijn vlieger op te laten boven een naastgelegen weide, komt er iemand over de weg aangelopen. Wat of ik aan het doen ben? Heb ik dan niet in de gaten dat ik de broedvogels verstoor? [...] Uiteindelijk druipt ik zonder foto af en ik neem mezelf voor: dit schaatshuisje verdient een foto in de winter.’²²

Heel vreemd doet een foto aan die **Barbara Visser** (1966) maakte in 2001, en die Japanse toeristen lijkt te tonen bij de Zaanse Schans of een vergelijkbaar Hollands landschap. (afb.p.113) Visser – opgeleid aan de Rietveld Academie en de Jan van Eyck Academie – bewoog zich tot nu toe op diverse terreinen (fotografie, videokunst, performances). Tot haar opmerkelijkste werken behoort zeker de fotoserie waarvan deze opname deel uitmaakt, en die getiteld is ‘A day in Holland / Holland in a day’. De gekozen locatie is in werkelijkheid de curieuze ‘Huis ten Bosch Stad’ bij Nagasaki, een kruising tussen de Keukenhof en Madurodam-op-groteschaal (compleet met Domtoren en Huis ten Bosch). Visser: ‘Na wat twijfelen besloot ik dat ik er Nederlanders in wilde hebben, verkleed als Japanners. Dat ziet er geforceerd uit, maar daarmee hebben die toeristen wel dezelfde metamorfose ondergaan als de gebouwen waar ze tussen staan. Dat vreemde uiterlijk is bovendien een

soort afleidingsmanoeuvre. De toeschouwers zullen geneigd zijn eerst op die figuren te letten. Daardoor krijgt de stad zijn oorspronkelijke functie terug: die van decor.’ Het vinden van Nederlandse modellen had wat voeten in de aarde, en uiteindelijk nam Visser twee bevriende Belgische acteurs mee: ‘Om precies te zijn zijn het twee Belgen, die nu spelen dat ze Nederlanders zijn die Japanners nadoen.’ Overigens ontdekte Visser dat volgens de regels van ‘Huis ten Bosch Stad’ daar geen foto’s gemaakt mogen worden die gebruikt worden voor commerciële doeleinden: ‘Er zit blijkbaar copyright op deze gebouwen. Dat intrigeert me zeer. Ik bedoel: deze Japanse zakenlieden komen naar Nederland en kopiëren onze beroemdste gebouwen. En dan zou ik er vervolgens geen afbeelding van mogen maken? [...] Is de kopie nu echter dan het origineel?’²³

Van fysieke ingrepen in en manipulatie van het werkelijke, driedimensionale Hollandse landschap is sprake bij een aantal projecten op het gebied van ‘land art’ (of ‘earth works’). Deze internationale, bewust buiten-museale kunstrichting wordt gewoonlijk gekoppeld aan de late jaren 1960 en de jaren 1970 en daarbij gezien als een soort monumentale uitwas van het ‘minimalisme’. Toch kent de stroming ook een lange voorgeschiedenis, en is ze tot op de dag van vandaag springlevend. Bij *land art*-projecten wordt het landschap, of worden onderdelen daarvan, als potentieel kunstenaarsmateriaal beschouwd: de kunstenaar grijpt in, voegt toe of werkt er op andere manieren in en mee. Dit vanzelfsprekend niet altijd tot genoegen van natuurliefhebbers, maar de beste werken op dit gebied sluiten gewoonlijk subtiel bij de natuur aan en kunnen wel degelijk een verrijking betekenen van de beleving van het landschap (dat van zichzelf trouwens ook al iets kunstmatigs kan hebben, zoals polderland). Geruststellend voor puristische natuurminnaars is in elk geval wel dat *land art*-werken vaak tijdelijk van aard zijn, ten prooi als ze zijn aan omgevingsinvloeden en aan de vergankelijkheid van bepaalde ingezette materialen. De schaal van *land art*-manipulaties kan overigens enorm variëren.

Ook in Nederland werd, en wordt, dergelijke *land art* gemaakt: Nederland behoort zelfs internationaal, met de Verenigde Staten van Amerika, tot de eerste hoofdcentra van deze kunstrichting. Terwijl in Amerika de woeste, lege natuur van bijvoorbeeld New Mexico en Utah



Barbara Visser
(Haarlem 1966)
Zonder titel (Couple by a mill)
2001
Kleurenfoto
59,7 x 59,7 cm
Haarlem,
Frans Hals Museum |
De Hallen Haarlem
(courtesy Annet Gelink
Gallery, Amsterdam)

ideaal speelterrein is gebleken voor grootschalige projecten, zijn het in Nederland met name bepaalde nieuwe, open poldergebieden die tot monumentale *land art* hebben geïnspireerd. De tijdelijkheid en de moeilijke bereikbaarheid van veel *land art*-werken maken dat het publiek deze gewoonlijk enkel via foto's en filmpjes beleeft – tegenwoordig met name via internet. Kunstenaars zorgen zelf ook geregeld via die weg voor verspreiding van hun projecten. Deze tweedimensionale, gewoonlijk kleinschalige alternatieven kunnen de ervaring van *land art* ter plaatse natuurlijk nooit echt vervangen.

Niet meer dan een paar namen en werken kunnen hier de revue passeren. De eerder reeds besproken Jan Dibbets experimenteerde al in de jaren 1960, op bescheiden schaal, met vormen van *land art*. Zo maakte hij 'perspectiefcorrecties' in het landschap, waartoe hij lijnen of vormen groef in het landschap, of er touwen in spande, die hij vervolgens fotografeerde. Ook maakte hij 'grasrollen' en 'grastafels'. Op planten en bomen gerichte *land art* is te vinden in het – deels in opdracht ontstane – oeuvre van Sjoerd Buisman (1948). (afb. p. 114, 115) Ook Buisman was al vroeg met dergelijk werk bezig. In 1968 kwam hij, vanuit de Rotterdamse academie, terecht bij Ateliers '63 in Haarlem en reeds een jaar later kwamen zijn eerste projecten tot stand met wilgen. Buisman: 'De interesse voor de natuur is er denk ik altijd al geweest. In mijn lagere schooltijd probeerde ik reeds het groeiproces van planten te beïnvloeden door ze steeds van plaats te verwisselen. Pas later op de academie ben ik me er echt serieus mee bezig gaan houden. Ik heb toen heel be-

wust de natuur als onderwerp van mijn kunst genomen, omdat ik geen abstracte manier van verwerken kon vinden en absoluut niet wilde gaan werken naar voorbeelden. Ik voelde meer voor een soort realiteit, dan al dat kunstmatige gedoe. Zo begon ik echte planten te gebruiken.'²⁴ Buismans herkomst uit Gorcum, niet ver van de Biesbosch, speelde bij deze belangstelling een rol.²⁵

Reeds tal van kunstenaars vóór Buisman, onder wie Rembrandt, Willem Roelofs en Piet Mondriaan, hadden de wilg als beeldend motief in hun werk opgenomen en uitgebuit: deze oer-Hollandse boom, waarvan de takken eeuwenlang benut zijn geweest voor dijkenbouw, en die met zijn geknotte, sculpturale vorm een uiterst karakteristiek element is in het Hollandse landschap. Buisman plaatste de – op zichzelf al gecultiveerde – knotwilg, of takken ervan, ondersteboven in het landschap, boog takken bepaalde kanten op of legde er een knoop in, plantte ze schuin in de aarde, of entte bijvoorbeeld takken horizontaal in de holtes die in oudere wilgen plegen te ontstaan. (afb. p. 116) Zelfs ontwierp Buisman complete eilanden van wilgentakken. Ook andere bomen en planten vormden materiaal voor Buismans 'groeiwerken', zoals de linde (Haarlem, Dreef; tuin Teylers Museum). Buisman: 'Zoals een fundamenteel schilder of beeldhouwer de eigenschappen van verf en steen nagaat, zo werk ik met de mogelijkheden van planten en onderzoek hun groei-eigenschappen.'²⁶ Een van die groeieigenschappen is dat planten en bomen naar het licht toe plegen te groeien: een eigenschap die Buisman in tal van werken heeft gedemonstreerd. Van een schuin of ondersteboven



Sjoerd Buisman
(Gorinchem 1948)

*Wilgenproject langs de
Merwede bij Sleeuwijk*

1971-1972

Zwart-witfoto (uit een
serie van vijf)

23,8 x 30,8 cm

Haarlem,

Frans Hals Museum|

De Hallen Haarlem

Sjoerd Buisman

*Drie omgekeerde
knotwilgen*

1972

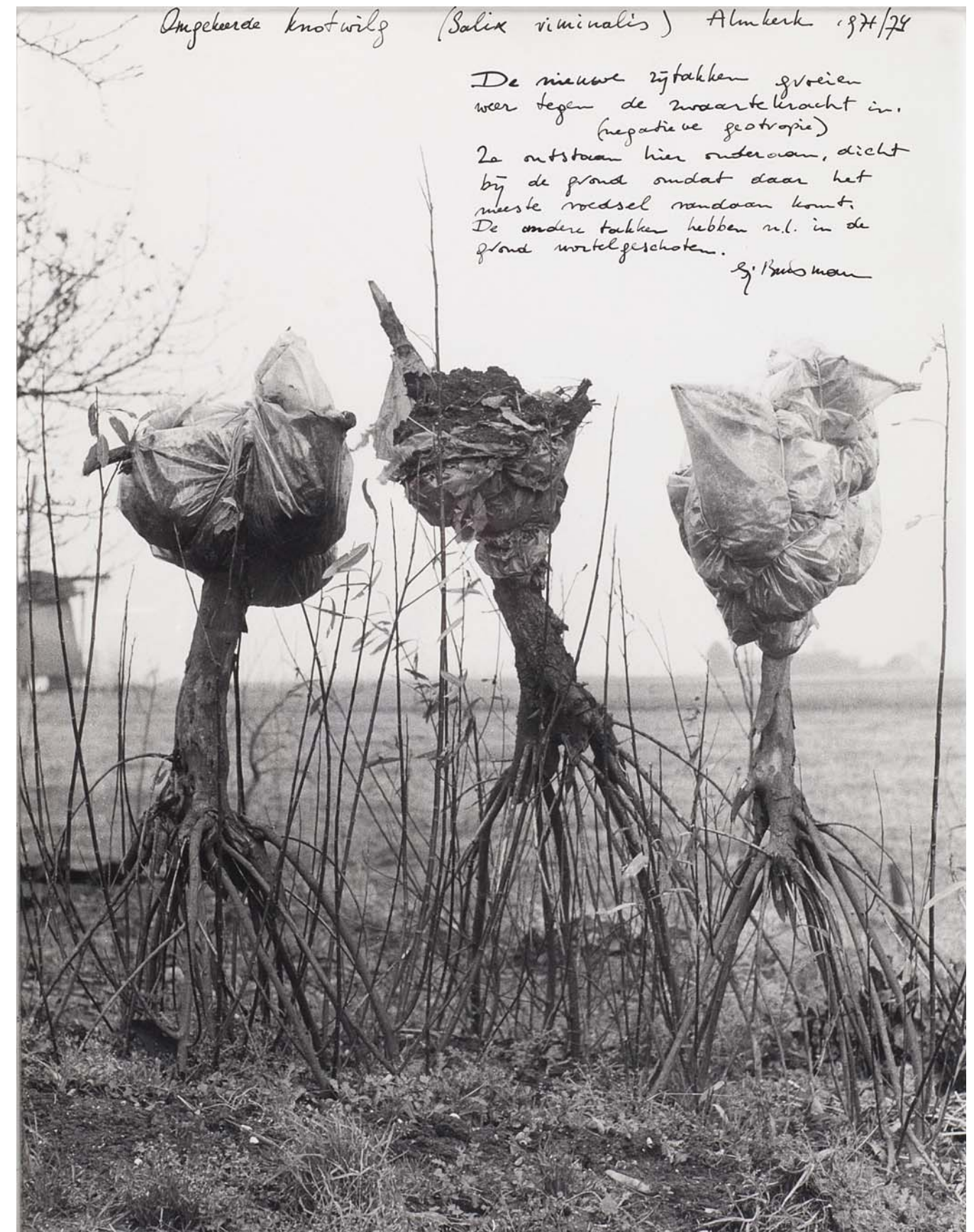
Foto met

handgeschreven tekst

66 x 49 cm

Rijksdienst voor het

Cultureel Erfgoed



Omgekeerde knotwilg (*Salix viminalis*) Almerik 1971/72

De nieuwe zijtakken groeien
weer tegen de zwaartekracht in.
(negatieve geotropie)

Ze ontstaan hier ondersteboven, dicht
bij de grond omdat daar het
meeste voedsel vandaan komt.
De oudere takken hebben n.l. in de
grond wortelgeschoten.

Sjoerd Buisman



Sjoerd Buisman
Willow Wall
1980
De Biesbosch



Robert Smithson
(Rutherford (New Jersey)
1938 – Amarillo (Texas)
1973)
Broken circle / Spiral Hill
1971
Land art-project
uitgevoerd bij Emmen

geplaatste plant zullen de takken meestal toch weer recht omhoog gaan groeien ('negatieve geotropie'). Een andere wetmatigheid die Buisman op het spoor kwam, is die van de 'phyllotaxis': het zich spiraalsgewijs ontwikkelen van planten.

Voor al dergelijk werk vormt het landschap Buismans atelier en laboratorium ineen, en werkt hij hand in hand met de natuurkrachten. 'Ik visualiseer de krachten en eigenschappen die in een plant zitten. Met mijn werk sluit ik aan bij het artificiële van het Hollandse landschap', aldus Buisman.²⁷ Foto-opnames, maar ook grote tekeningen in gouacheverf en andere registraties van de projecten maken deel uit van Buismans *land art*. Buismans werk draait overigens niet alleen om zijn eigen manipulaties van de natuur, maar bevat ook inventarisaties van in de natuur zelf voorkomende, al dan niet spontaan ontstane, deformaties ('Bomenproject Nederland', 1973 en later). Buismans natuuronderzoekingen, mede gevoed door verre reizen naar natuurgebieden in Zuid-Amerika en Azië, hebben ook geleid tot tal van sculpturen waarin vooral de spiraal als groeiprincipe zichtbaar is gemaakt. Aan de Mondsee (Oostenrijk) kwam een uit zestien delen samengestelde, op de aarde uitgestalde spiraalsculptuur tot stand (1999), maar ook in Nederland heeft de kunstenaar tal van driedimensionale werken gerealiseerd met de spiraal of andere natuurprincipes als uitgangspunt.²⁸

De spiraal, en de daarvan afgeleide dan wel nauw verwante vormen van het labyrint (met één pad) en de doolhof (met een verwarrend stelsel van paden), spelen ook in *land art*-projecten van anderen een belangrijke rol. En dat al dan niet met de symbolische lading die deze milenia oude vorm veelal heeft van 'levensweg met een spiritueel doel'. Het allerbekendste voorbeeld is de 'Spiral Jetty' van de Amerikaan Robert Smithson in het Great Salt Lake in Utah (v.s.) uit 1970, een honderden meters lange pier ('jetty') in de vorm van een soort krulstaf. Dezelfde Smithson realiseerde een jaar later bij het Drentse Emmen een kleinere variant hiervan: 'Broken Circle / Spiral Hill' (afb. p.116) – een spiraalvormig heuveltje waar vanaf men zicht heeft op een landtong in de vorm van een incomplete cirkel. Dit werk ontstond bij gelegenheid van de landelijke expositie 'Sonsbeek buiten de perken'. Het zou ook Smithsons een na laatste *earth work* worden: in 1973 reeds verongelukte hij met het vliegtuigje waarmee hij in Texas een nieuwe locatie voor een werk bekeek.



Dennis Oppenheim
(1938 – New York 2011)
Directed Seeding - Canceled Crop
1969
Land art-project
uitgevoerd bij Finsterwolde (Groningen)

Smithsons project is trouwens niet het enige Amerikaanse *land art*-werk in Nederland. Reeds in 1969 ontstond 'Directed Seeding - Canceled Crop' van Dennis Oppenheim, bij het Groningse Finsterwolde (afb. p.117) – waarbij de kunstenaar eerst volgens bepaalde lijnen liet zaaien en vervolgens later in het jaar met een groot kruis de oogst 'doorstreepte': 'Het isoleren van dit graan van verdere verwerking (productie van voedsel) is als het voorkomen dat ruw pigment een illusionistische kracht op het doek kan worden', aldus Oppenheim.²⁹ Later zouden nog andere werken volgen van Amerikanen, onder wie Robert Morris (Lelystad), Daniel Libeskind (Almere) en Richard Serra (Zeewolde). Maar ook kunstenaars uit andere landen realiseerden in Nederland *land art*-projecten, zoals de Engelsman Richard Long die in 1971 een groot, op de spiraalvorm gebaseerd 'Celtic Sign' maakte op Schiermonnikoog,



Paul de Kort
(Den Helder 1961)
De wassende maan
2008
Land art-project in de
Biesbosch

Spiraal en labyrint zijn evenzeer vaak terugkerende uitgangspunten in het oeuvre van de Nederlander **Paul de Kort** (1961), die opleidingen volgde in Tilburg en Amersfoort en tot slot aan de Rijksacademie. Zeer grootschalig is zijn 'De wassende maan' in de Biesbosch uit 2008, met bij laag water beloofbare windingen van in totaal ruim een kilometer lang. Het is een voortdurend veranderend en daarbij zeer fotogeniek werk, zo laat een omvangrijke serie panoramische foto's zien die Agnes van Noordloos inmiddels maakte op tal van momenten

en dagen in het jaar.³⁰ (afb.p.118-119) De Korts werk heeft bovendien een originele symbolische lading. 'De wassende maan' ontstond, in opdracht, in 'De Noordwaard', een gebied dat sinds enige tijd door natuurbeheerorganisaties bestemd is om als natte polder ontsnappingsruimte te bieden aan hoog water uit de Nieuwe Merwede en de Amer. De Kort: 'Het verhaal van voortschrijdende inzichten en actie op reactie slingert zich als een labyrint door onze waterstaatkundige geschiedenis en heeft geleid tot een waar doolhof aan kanalen, stuwen,

gemalen, dijken en kades. Het labyrint mag daarom gezien worden als een zeer bruikbare metafoor. [...] Een labyrint in de Noordwaard markeert het moment waarop weer een nieuwe richting wordt gekozen in ons 'waterstaatkundige doolhof', maar het zijn de seizoenen en het weer, zon en maan, eb en vloed, die in hun gezamenlijke rituele dans de richting van onze zoektocht bepalen.'³¹ De spiraalvorm speelt ook een rol in een ander land art-werk van De Kort, 'De Cirkels van Mander' (bij Emmen, Overijssel): een artistieke bewerking van twee gigantische, cirkelvormige landbouwpercelen die resteren van een landbouwexperiment uit 1929.³²

In deze beperkte selectie van daadwerkelijke artistieke ingrepen in het Hollandse landschap mag de veelgeroemde 'De Groene Kathedraal' bij Almere van **Marinus Boezem** (1934) niet ontbreken. (afb.p.121) Boezem, die studeerde aan vrije academies in Utrecht en Den Haag, ontwikkelde zich in de jaren 1960 tot een rebels en kri-

tisch, naar vernieuwing en verandering zoekend kunstenaar, en dat al snel op een internationaal podium. Ook op het gebied van land art geldt Boezem internationaal als een der pioniers. Soms werkte hij vooral conceptueel: reeds in 1960 stelde hij een stuk Hollandse polder bij Asperen 'ten toon' door er klapstoeltjes bij te zetten en een opening met vernissage te organiseren. Medio jaren 1960 ontstond een doolhof-groeiproject in de Bijlmermeer, en in 1969 vloog hij met een sportvliegtuigje boven het Hollandse landschap om de lucht te signeren met, in grote letters, 'Boezem'.

Voor zijn veel serieuzere, grootschalige 'Groene Kathedraal', ook wel 'Gotisch Groeiproject' genoemd, ontstonden reeds in de jaren 1970 de ontwerpen, maar pas in 1987, in het kader van een opdracht, kon een en ander gerealiseerd worden. Boezem, in 1978: 'De gotische kathedraal, door mij opgevat als een hoogtepunt van door de mens gestructureerde ruimte, werd voor mij aanlei-



Marinus Boezem
De Groene Kathedraal
 1978/1987-heden
 Land art-project bij
 Almere (foto 2011)

ding het volgende project te ontwerpen. Naar de exacte gegevens van de plattegrond van de kathedraal van Reims, wil ik in het Nederlandse polderlandschap een groeiproject realiseren, dat de structuur aanneemt van deze kathedraal. Bomen zullen worden geplant naar maat en vorm van bijgevoegde plattegrond van de Kathedraal van Reims. Deze geplante structuur zal in de komende jaren uitgroeien tot een gotische gestructureerde ruimte, waarbij de opgaande gebogen lijnen van de gotiek, zich in de tijd zullen realiseren. De omtrek van de pilaren van de kathedraal worden ingeplant met de 'Populus Nigra Italica', de Italiaanse populier. Deze boomsoort groeit snel en zijn gotische vorm van kruin maakt het bijzonder geschikt voor dit projekt. Tevens zal de geringste bries de bladeren van deze boomsoort doen ritselen, welk geluid een belangrijke dimensie toevoegt aan dit projekt. [...] Belangrijk voor dit projekt is een lo-

katie in een artificieel landschap, gezien het karakter van het project. Het tijdsproces van groei/verandering speelt in een artificieel, nieuw landschap een grotere rol. Ook de kathedralen uit de 13e en 14e eeuw groeiden in decennia naar hun eindvorm.³³ (afb. p.120)

Boezem koos voor de kathedraal van Reims omdat die als een gotische kerk bij uitstek te boek staat. De geplante populieren – een overbekende boomsoort in het Hollandse landschap – kwamen te staan op de plaatsen van de zuilen en de steunberen. De traveeën en gewelfribben zijn door middel van smalle stenen paden op de aarde aangeduid. Vanzelfsprekend duurde het enige jaren alvorens 'De Groene Kathedraal' ook echt was uitgegroeid tot een kathedraal: pas in 1996 volgde de officiële 'inauguratie'. Pas toen ook werd een van de interessantste aspecten van dit project goed zichtbaar: het contrast tussen de horizontaliteit van de Hollandse polder en het verticale, hemelgerichte van de – vrij liggende – bomenkathedraal. Wanneer de 174 populieren hun hoogste punt hebben bereikt – ongeveer de kathedraalhoogte – zullen ze geleidelijk afsterven en zal de kathedraal grotendeels weer verdwijnen. Tegelijkertijd groeit er, sinds 1990, vlak in de buurt een groep beuken rond een uitgespaarde ruimte in de vorm van dezelfde kathedraal: dit werk zal waarschijnlijk een veel langer leven kennen.³⁴

De plattegrond van de Reimse kathedraal was overigens ook uitgangspunt voor tal van andere werken van Boezem, met titels als 'Sculpture Gothique', 'Étude gothique' of 'Reims', die werden uitgevoerd in bijvoorbeeld borduursel op linnen, duivenvoer of (bij de Oosterschelde) in basaltblokken.³⁵ Dat het recent gebouwde voetbalstadion Euroborg (2006) van FC Groningen inmiddels ook de bijnaam 'De Groene Kathedraal' draagt, zal Boezem weinig plezier doen, maar hij kan zich wellicht getroost voelen door het feit dat dit stadion nog een tweede, concurrerende bijnaam draagt: 'De Groene Hel'.

Met deze paar voorbeelden is zeker geen volledig overzicht gegeven van de verschillende manieren waarop door kunstenaars in het Hollandse landschap fysiek is ingegrepen. Regelmatig komen nieuwe projecten van de grond waarbij 'landschapsarchitecten' of 'landschapsbeeldhouwers' zijn betrokken, ontstaan 'ontworpen bossen' (Krijn Giezen) of komen andere verrassende creaties tot stand – kleinschalig dan wel grootschalig.

Het Hollandse landschap: het heeft in de periode 1850 tot heden tal van kunstenaars geboeid en op ideeën ge-



Marinus Boezem
 (Leerdam 1934)
De Groene Kathedraal
 1978/1987-heden
 Land art-project bij
 Almere (foto ca. 2002)



Bert Haanstra
(1916-1997)
Spiegel van Holland
1950
Still uit de film

bracht, en een bijzonder grote variëteit aan beeldcultuur opgeleverd: in twee én in drie dimensies. Niet aan de orde is hier gekomen de film- en videokunst, die desgewenst ook tot de beeldende kunst is te rekenen. Dit laatste geldt in elk geval zeker voor 'Spiegel van Holland' (1950), een ooit in Cannes gelauwerd filmpje van Bert Haanstra dat enkel wat ondersteunende muziek heeft en verder een puur beeldende, originele impressie biedt van het Hollandse landschap zoals dat, weerspiegeld, te zien is in het water. Ook John Fernhout, broer van de hierboven besproken Edgar Fernhout, maakte films over en in het Hollandse landschap. In de afgelopen decennia was het Hollandse landschap onderwerp van, of een belangrijk element in, films van Ger van Elk – in 'The Flattening of the Brook's Surface' (1972) probeert de kunstenaar vanuit een rubberbootje het oppervlak van een sloot glad te strijken -, Bas-Jan Ader, Erik Wesselo, Guido van der Werve en vele anderen. De bijzondere documentaire 'Hollands Licht' (2007) onderzoekt hoe het precies zit met dat veelgeroemde, bijzondere licht boven dit lage land aan de hand van gesprekken met, onder anderen, de kunstenaars Jan Dibbets en Robert Zandvliet. Recent nog, in 2010, ontwierp Anton Corbijn een ultrakort filmpje met Carice van Houten in de hoofdrol, staande in een Hollands landschap met een molen: het werd uitgebracht op een postzegel met een geavanceerde

techniek, die het mogelijk maakt het filmpje ook daadwerkelijk te bekijken door de zegel heen en weer te bewegen.

Noemenswaardig is zeker ook de installatie 'Jump' die Job Koelewijn in 2005 maakte (Almere, Museum de Paviljoens). Men kan erin slootje springen op een klein stukje polder dat, geheel omringd door spiegels, het beleven van 'oneindig laagland' mogelijk maakt. In een Zorgcentrum in Delft realiseerden de kunstenaressen Lino Hellings en Yvonne Dröge Wendel in 2007/2008 'De Coupé': een nagebouwde treincoupé waarin bewoners door raampjes kunnen staren naar een langstrekend Hollands polderlandschap (op videoschermen).³⁶

Ook met velerlei andere en nieuwe media zullen telkens weer nieuwe interpretaties en beelden worden voortgebracht die ons het Hollandse landschap vanuit andere, nog onvermoede invalshoeken zullen doen bekijken. Als 150 jaar verbeelding rond het thema 'Hollands landschap' iets laat zien, dan is het wel dat dit landschap – zolang het nog bestaat – oneindig is: niet alleen in zijn uitgestrektheid, gevarieerdheid en schoonheid, maar vooral ook in z'n inspirerende kwaliteit.

Noten

Inleiding

1• Sluifjters 1951. 2• Bilders 1876, 61-62. 3• Ibidem, 209-210. 4• Zie over romantische landschappen o.a. Erfteimeijer 2009 en literatuurlijst daarin. 5• Bilders 1876, 197. Zie ook Kneppelhout en Bilders 2009. 6• Buijsen 1993, 45 e.v. 7• De driedeling ontstond uit samenspraak tussen Karel Schampers en schrijver dezes. 8• Zie Kraan en Brons 2002 en Stott 2010. 9• Peters en Tempel (red.) 1998, 46. 10• Zie o.a. Wagenaar 1998; Erfteimeijer 2009; Erfteimeijer 2010. 11• De Bodt en Plomp (red.) 2009, 62-63; De Leeuw, Sillevs en Dumas (red.) 1983, 13 e.v. 12• Peters en Tempel (red.) 1998, 31. 13• Van Heteren en Te Rijdt (red.) 2006, 142-143. 14• Erfteimeijer 2009, zie o.a. 6-7. 15• De Bodt en Plomp (red.) 2009, 8. 16• Zie over de Haagse School o.a. De Leeuw, Sillevs en Dumas (red.) 1983. 17• Zie o.a. Reynaerts e.a. 2008. 18• Zie bv. Dumas (red.) 2007.

Impressie

1• Van Heteren en Te Rijdt (red.) 2006, 136. 2• Ibidem, 19: 'Je crois positivement que la nature la plus faite pour etre reproduite en peinture, est le paysage modeste et qui parait ordinairement le plus insignifiant.' 3• Ibidem, 145. 4• Ibidem, 47. 5• Ibidem, 42. 6• Ibidem, 81. 7• Ibidem, 45. 8• Sillevs e.a. 2003, 118-119. 9• Auffret 2004, 102 (vertaling AE). 10• Hefting 1992, 18. 11• Ibidem, 57, 66. 12• Blok 2004, 58; vertaling AE. 13• Sillevs e.a. 2003, 120. 14• Blok 2004, 62 (vertaling AE). 15• Hefting 1992, 112. 16• De Liefde-van Brakel en Meddens-van Borselen 2002, 7, 21. 17• P. Haaxman in 1897 in Elseviers Geïllustreerd Maandschrift, geciteerd in: De Liefde-van Brakel en Meddens-van Borselen 2002, 25; een vergelijkbare getuigenis van een atelierbezoek door Johan Gram in Gram 1883-1885. 18• De Leeuw, Sillevs en Dumas (red.) 1983, 184. 19• Peters en Tempel (red.) 1998, 38. 20• Ibidem, 38. 21• Ibidem, 34. 22• De Leeuw, Sillevs en Dumas 1983, 183. 23• Vetter 2001, 18-22. 24• Zie verder Vetter 2001. 25• De Jong 1993, 147. 26• Ibidem, 32-33. 27• Ibidem, 82. 28• Ibidem, 153. 29• Jacobs, Janssen en Van Heteren (red.) 1999, 228. 30• Ibidem, 231. 31• Ibidem. 32• Erfteimeijer 2009. 33• Jacobs, Janssen en Van Heteren (red.) 1999, 227-233, waar het complete interview is opgenomen. 34• Ibidem, 231. 35• De Bodt en Plomp (red.) 2009, 33. 36• Ibidem, 43. 37• Ibidem, 33. 38• Ibidem, 105. 39• Ibidem, 41. 40• Ibidem, 41. 41• Ibidem, 120. 42• Ibidem, 126. 43• Bron: www.rkd.nl, RkdStudio. 44• De Raad, Van Zadelhoff en Bethe-van der Pol 1991, 11. 45• Van Heteren e.a. 2003, 20. 46• De Raad, Van Zadelhoff en Bethe-van der Pol 1991, 30. 47• Van Heteren e.a. 2003, 14. 48• Ibidem, 28. 49• Harms Tiepen 1910, 16. 50• Van Heteren e.a. 2003, 76. 51• Erfteimeijer 2004, 3. 52• Van Heteren e.a. 2003, 29. 53• Ibidem, 77. 54• Ibidem, 39. 55• Een aardig voorbeeld is 'Boot met knotwilg' (1863; Amsterdam, Rijksmuseum), met in de roeiboort een schilder aan het werk. 56• De Leeuw, Sillevs en Dumas (red.) 1983, 58. 57• Harms Tiepen 1910, 34. 58• Ibidem, 13. 59• Van Heteren e.a. 2003, 35. 60• Maris 1943, 175. 61• Harms Tiepen 1910. 62• Ibidem, 10. 63• Ibidem, 30. 64• Ibidem, 14. 65• Zie o.a. Haaxman 1930 en Mörzer Bruyns 1983. 66• Brunt

1909. 67• Van Beveren, Kraaij en Rooseboom 2005, 127; de herinneringen werden uitgegeven in 1946, kort na Van Mastenbroeks overlijden. 68• Van Beveren, Kraaij en Rooseboom 2005, 104-107. 69• Ibidem, 104. 70• Ibidem, 116-117; 141 e.v. 71• Mondriaan 1919.

Expressie

1• Boudewijns en Van Ulsen 1994, 84. 2• Ibidem, 77. 3• Ibidem, 62. 4• Ibidem, 43. 5• Ibidem, 67-69. 6• Sluifjters 1951 [1]. 7• Löb 1968, 23-25. 8• Sluifjters 1951 [1]. 9• Ibidem. 10• Juffermans en Bakker 1981, 137-138. Zie over Sluifjters' kunststopvattingen ook Hopmans 1991 en Colen en De Raad (samenstelling) 1999. 11• Colen en De Raad (samenstelling) 1999, 143. 12• Juffermans en Bakker 1981, 143. 13• Hoogendonk, Schipper en Boyens 1996, 31. 14• Zie hierover met name Blotkamp 2006. 15• Hoogendonk, Schipper en Boyens 1996, 30. 16• Palet, Amsterdam 1931, geciteerd in Hoogendonk, Schipper en Boyens 1996, 31. 17• De doodsoorzaak is onduidelijk. Genoemd zijn zelfdoding, hartstilstand tijdens een koud bad, en een dodelijke slaapkuur onder narcose. Zie Blotkamp 2006. 18• Ebbinge Wubben (inl.) 1970, 4. 19• Zie Netel en Van der Wal 2006; zie over dit punt ook Hammacher 1952, 24. 20• Klomp 1943, 65-67. 21• Ibidem, 69, 71. 22• Ibidem, 76-78. 23• Ibidem, 107. Zie verder o.a. Klerk 1987. 24• Klomp 1943, 99. 25• Ibidem, 85-86. 26• Ibidem, 82-83. 27• Boetzkes e.a. 1988, 28-31. 28• Venema 1980, 16. 29• Brief uit 1937, naar Venema 1980, 15. 30• Blokland 1999, 19. 31• Zie over Lubbers vooral Blokland 1999. 32• Van Toorn 2001, 4. 33• Ibidem, 40. 34• Ibidem, 40. 35• Ibidem, 5. 36• Zie over Charley Toorop: Hammacher 1952, Brederoo 1982, Bosma 2005 en Bosma 2008. 37• Bosma 2005, 36. 38• Bosma 2008, 31. 39• Bosma (red.) 2001, 53. 40• Hefting 1989, 42 (vertaling AE). 41• Bosma (red.) 2001, 13. 42• Loosjes-Terpstra 1983, 28. 43• Ibidem, 29. 44• Ibidem, 27. 45• Ibidem, 28. 46• Ibidem, 26-27. 47• Ibidem, 27. 48• Balk 2006, 41. 49• Colen en Willemstein 1996, 53. 50• Ibidem, 53. 51• Ibidem, 35. 52• Ibidem, 24. 53• De Jonge 1990. 54• Schippers e.a. 2004, 34. 55• Ibidem, 60. 56• Ibidem, 31. 57• Ibidem, 42, 48. 58• Schippers e.a. 2004, 64. Zie ook www.hillenius.nl. 59• Steenhuis e.a. 2002, 32-34. Zie ook Steenhuis 2000 en Wolkers 1998. Tevens met dank aan Karina Wolkers voor het atelierbezoek op Texel d.d. 21.1.2011. 60• Van Garrel 2010, 25. 61• Ibidem, 8. 62• Gesprek met de kunstenaar, Varik 11.2.2011. 63• Van Garrel 2010, 24, 31, 46-49. 64• Van der Wal 2003, 199. 65• Van Garrel 2010, 59, 19; zie verder Van der Wal 2003 en Van der Velden e.a. 1999. Tevens met dank aan de kunstenaar voor de ontvangst in het atelier in Varik d.d. 11.2.2011. 66• Van Garrel 2010, 11. 67• Tegenbosch 1970. 68• De Gruyter 1962. 69• Slagter 1997, 15. 70• Wingen, Tegenbosch en Welling 2001, 116. 71• Slagter 1997, 20. 72• Ibidem, 22. 73• Ibidem, 110. 74• Westerink, Goedings en Van Run 2002, 203. 75• Ibidem, 190. 76• Telgenhof 1992. 77• Westerink, Goedings en Van Run 2002, 104-105. 78• Ibidem, 191, 197-198. 79• Ibidem, 184-185. 80• Ibidem, 203. 81• Ibidem, 218. 82• Bosma (red.) 2001, 29. 83• Ibidem, 17. 84• Ibidem, 117. 85• Ibidem, 125. 86• Haverkate 1996. 87• Van Garrel 1995. 88• Van der Beek 1996.

89• Haverkate 1996. **90**• Ibidem. **91**• Ibidem. **92**• Van der Beek 1996. **93**• Haverkate 1996. **94**• Van Garrel 1995. Zie ook Fuchs 1995 en Illés 1996. **95**• Roeloff en Buurman 1985. **96**• Wintgens Hötte (red.) 2000, 12. **97**• Ibidem, 13. **98**• Ibidem, 17, 108. **99**• Ruygrok 1995. **100**• Van Tuinen-Taselaar 2006, 59. **101**• Ibidem, 51. **102**• Ibidem, 49-50. Met dank aan Constant Vecht. **103**• Uitvlugt 1972. **104**• Van Benthem-Triest 1992, 59. **105**• Kramer en Roscam Abbing 1973, 70. **106**• Zie ook Van Garrel en Rothuizen 1972. **107**• Kramer en Roscam Abbing 1973, 214. Zie ook Jaffé 1986. **108**• Gevers 1985, 140, 102. Zie ook Fontijn 1996, 399-402. **109**• Van Slooten e.a. 1995, 28. Zie ook Beeren en Pam 1999, Westerik e.a. z.j.; Mendel en Rijks (red.) 2002; Wiethoff 1991; zie verder www.westerik.nl.

Manipulatie

1• Van Hoorn en Wierda (red.) 1986, 41. **2**• Ibidem, 94. **3**• Vermeulen 1995, 158. **4**• Ibidem, 163-164. **5**• Haveman 1995. **6**• Ibidem. **7**• Zie o.a. De Wilde 1972, Friedman, Vos en Fuchs 1987 en Pontzen 1995. **8**• Savenije 2000. **9**• Van Garrel en Dekkers 1990. **10**• Zie o.a. ook Oxenaar 1972, Becker 1975 en Van der Wolk 1977. **11**• Beeren 1999. **12**• Van Brummelen 1999. **13**• Zie op www.skor.nl. **14**• Beeren 1999. **15**• Beenker e.a. 1999. Zie verder ook Schampers e.a. 1993, Lageira 1999, en Bloemheuvel en Eyck (red.) 2009. **16**• Lamoree 2007. **17**• Ibidem. **18**• Zie ook Smallenburg 2003. **19**• Interview met de kunstenaar, Schiedam 18.2.2011. **20**• Idem. **21**• Idem. **22**• Delpeut en De Ruijter 2010, 13. **23**• Den Hartog Jager 2001. Zie ook Van Put 2001, De Vries 2006, en Smits en Visser (red.) 2006, en www.barbaravisser.net. **24**• Schampers 1978. **25**• Interview met de kunstenaar, Amsterdam 23.2.2011. **26**• Schampers 1978; De Boer (red.) 1998, 144. **27**• Interview met de kunstenaar, Amsterdam 23.2.2011. **28**• Zie verder Pelsers 2002. **29**• Zie o.a. www.dennis-oppenheim.com. **30**• Zie vele opnames op www.pauldekort.nl. **31**• Zie www.pauldekort.nl: ‘Wassende maan, 2008. **32**• Zie o.a. Diphooen 1995, Breitbarth en Pelsers z.j., De Leeuw 1996, en www.pauldekort.nl. **33**• Van Duyn en Witteveen 1999, 145. **34**• Ibidem, 11 e.v. **35**• Zie verder Van Duyn en Witteveen 1999. **36**• Zie www.bies.nu en www.skor.nl.

Bibliografie

F. Auffret, *Johan Barthold Jongkind 1819-1891. Héritier contemporain & précurseur. Biographie illustrée*, Parijs 2004
H. Balk, *De Kunstpauz. H.P. Bremmer 1871-1956*, Bussum 2006
W. Becker, *Ger Dekkers. Landschapswaarneming*, (exp.cat. Brussel, Paleis voor Schone Kunsten) Brussel 1975
W. van der Beek, ‘Ben Akkerman wil iets teweegbrengen achter netvlies’, *Zwolse Courant* 23.4.1996
E. Beenker e.a., ‘Ger van Elk – Speurtocht naar een horizon’, *Maandberichten* Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, sept. 1999 nr. 6
W. Beeren en M. Pam, *Westerik in de collectie Becht*, (exp.cat. Voorburg, Huygensmuseum Hofwijck) Voorburg / Leiden 1999
W. Beeren, ‘Gesprek met Ger van Elk’, *Jong Holland* 1999 nr. 3, 10-14
S. van Benthem-Triest e.a., *Het landschap. Vijf eeuwen meesters van de landschapschilderkunst uit de collectie van het Centraal Museum*, (exp.cat. Utrecht, Centraal Museum) Utrecht 1992
E. Bergvelt, ‘Het Hollandse landschap in de kunst’, in: G. Borger e.a., *Het land van Holland. Ontwikkelingen in het Noord- en Zuid-hollandse landschap*, (Holland, jrg. 10, nr. 3, juni 1978) z.pl. 1978, 135-160
P. van Beveren, H. Kraaij en H. Rooseboom, *Johan Hendrik van Mastenbroek. Impressionist in de nieuwe tijd*, (exp.cat. Rotterdam, Kunsthal) Schiedam 2005
A. Bilders, *Brieven en dagboek* (red. J. Kneppehout), Leiden 1876
M. Bloemheuvel en Z. Eyck (red.), *Ger van Elk*, Deventer 2009
R. Blok, *Dessins, estampes et lettres de Jongkind et son entourage dans la Collection Frits Lugt*, Parijs 2004
A. Blokland, *Adriaan Lubbers 1892-1954. Tussen Nederland en New York*, (exp.cat. Laren, Singer Museum) Laren 1999
C. Blotkamp, *Herman Kruyder: In en buiten het Paradijs*, Enschede 2006
S. de Bodt en D. van de Vrie, *J.B. Jongkind en de Hoeksche Waard*, (exp.cat. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) Amsterdam 1999
S. de Bodt en M. Plomp (red.), *Anton Mauve*, (exp.cat. Haarlem, Teylers Museum / Laren, Singer) Bussum 2009
C. de Boer (red.), *Sjoerd Buisman. Groeiwerken, 1967-1997*, Den Haag / Amsterdam 1998
W. Boetzkes e.a., *Adriaan Lubbers (1892-1954): .. zie hier mijn nieuw adres...*, (exp.cat. Deurne, Gemeentemuseum De Wieger) Deurne 1988
G. Borger e.a., *Het land van Holland. Ontwikkelingen in het Noord-en Zuidhollandse landschap*, (Holland, jrg. 10, nr. 3, juni 1978) z.pl. 1978
M. Bosma (red.), *Vier generaties. Een eeuw lang de kunstenaars-familie Toorop/Fernhout*, (exp.cat. Utrecht, Centraal Museum) Utrecht 2001
M. Bosma, *Charley Toorop. Seizoenen*, Spanbroek 2005
M. Bosma, *Charley Toorop. Vooral geen principes!*, (exp.cat. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) Rotterdam 2008
R. Boubert, *Gezichten van Noord-Holland*, (uitg. Noord-Hollands Dagblad) z.pl. 2006

L. Boudewijns en H. van Ulsen, *Broeden op een wolk. Jan Voerman, schilder 1857-1941*, Abcoude / Heino/Wijhe 1994
C. Boyle-Turner e.a., *Jan Verkade. Hollandse volgeling van Gauguin*, (exp.cat. Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh) Zwolle 1989
N. Brederoo, *Charley Toorop*, z.pl. 1982
P. Breitbarth en L. Pelsers, *Topos Paul de Kort. Mandercirkels, objecten, tekeningen, landschappen*, z.pl., z.j. [ca. 2000]
Y. Brentjens, *Dwalen door het paradijs. Leven en werk van G.W. Dijsselhof (1866-1924)*, (exp.cat. Den Haag, Gemeentemuseum Den Haag / Assen, Drents Museum) Zwolle / Den Haag 2002
P. van Brummelen, ‘Gek word ik van al die lulverhalen’ [interview met Ger van Elk], *Het Parool* 30.10.1999
A. Brunt, ‘Een praatje over Louis Apol’, *Op de Hoogte*, 1909, 727-734
E. Buijsen e.a., *Tussen fantasie en werkelijkheid. 17de-eeuwse Hollandse landschapschilderkunst*, (exp.cat. Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal / Japan) Baarn 1993
D. Colen en D. Willemstein, *Ferdinand Hart Nibbrig 1866-1915*, (exp.cat. Laren, Singer Museum) Zwolle 1996
D. Colen en J. de Raad (samenstelling), *Jan Sluijters. Schilder met verve*, (exp.cat. Laren, Singer Museum) Zwolle 1999
L. Couprie, *Bergense School in Focus. Een keuze uit eigen collectie*, (uitg. Museum Kranenburgh, Bergen) Bergen 2000
G. Dekkers, *Ger Dekkers. Planned landscapes. 25 Horizons*, Bentveld-Aerdenhout 1977
P. Delpeut en G. de Ruijter, *Toevallig landschap. Gerco de Ruijter*, Franeker 2010
B. Diphooen, ‘Paul de Kort schetst behoud van een landschap-pelijk fenomeen’, *Apeldoornse Courant* 27.5.1995
C. Dumas (red.), *Meesters en molens: van Rembrandt tot Mondriaan*, (exp.cat. ’s-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum / Den Haag, Museum Bredius / Assen, Drents Museum) Zwolle 2007
E. van Duyn en F. Witteveen, *Marinus Boezem*, Bussum 1999
J. Ebbinge Wubben (inl.), *Quirijn van Tiel 1900-1967. Schilderijen en tekeningen*, (exp.cat. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) Rotterdam 1970
A. Erftemeijer, *Frans Hals in het Frans Hals Museum*, Amsterdam/ Gent 2004
A. Erftemeijer, *Groots en meeslepend. Sublieme landschappen uit de Nederlandse romantiek*, (exp.cat. Haarlem, Frans Hals Museum | De Hallen Haarlem) Haarlem 2009
A. Erftemeijer, ‘Hij was een edel mensch’. Een levensbericht over de Haarlemse landschapschilder Cornelis Lieste (1817-1861)’, *Haerlem Jaarboek* 2009, Haarlem 2010, 35-58
J. Fontijn, *Trots verbrijzeld. Het leven van Frederik van Eeden vanaf 1901*, Amsterdam 1996
M. Friedman, M. Vos en R. Fuchs, *Jan Dibbets*, (exp.cat. Minneapolis, Walker Art Centre / Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum) Amsterdam 1987
R. Fuchs, *Ben Akkerman. PC Kunstprijs 1994*, (exp.cat. Amsterdam, Stedelijk Museum) Amsterdam 1995
R. Fuchs e.a., *Cathédrale de Blois. Vitraux de Jan Dibbets*, Parijs 2000
B. van Garrel en W. Rothuizen, ‘Langs de afgrond van de kitsch. Magisch realisten Willink, Hynckes en Koch’, *HP* 27.9.1972

B. van Garrel en G. Dekkers, *Ger Dekkers. Zee-lucht-land*, (exp.cat. Leeuwarden, Fries Museum / Lelystad / Middelburg) Gersloot 1990
B. van Garrel, ‘Een benadering van het paradijs. Ben Akkerman over ambtenaren, primrose-geel en witte rasters’, *NRC Handelsblad* 3.2.1995
B. van Garrel, *Willem den Ouden. Boven de Waal. Tekeningen – aquarellen – schilderijen*, Varik 2010
I. Gevers, *Janus de Winter. De schilder mysticus*, Amsterdam 1985
J. Gram, ‘Jan Willem van Borselen’, in: C. Vosmaer, *Onze hedendaagsche schilders*, Den Haag/Amsterdam 1883-1885
W. de Gruyter, *Gerrit Benner*, (exp.cat. Heerlen, Raadhuis) Heerlen 1962
P. Haaxman, *Louis Apol*, (exp.cat. Den Haag, Pulchri Studio) Den Haag 1930
A. Hammacher, *Charley Toorop. Een beschouwing van haar leven en werk*, Rotterdam 1952
C. Harms Tiepen, *Willem Maris’ herinneringen*, Den Haag 1910
H. den Hartog Jager, ‘Blokje op zee. Gesprek met Ger van Elk’, *NRC Handelsblad* 3.9.1999
H. den Hartog Jager, ‘Alles kantelt. Barbara Visser in Japan’, *NRC Handelsblad* 27.7.2001
B. Haveman, ‘De monnik en zijn engelbewaarder’, [gesprek met Jan Dibbets], *De Volkskrant* 6.5.1995
M. Haveman e.a., Land Art. Krachtmeting met de natuur, *Kunstschrift* jrg. 47 nr. 4, jul/aug 2003
H. Haverkate, ‘De eeuwige twijfels van schilder Ben Akkerman’, *Twentsche Courant* 20.4.1996
V. Hefting, *Jongkind d’après sa correspondance*, (diss. Utrecht, Rijksuniversiteit) Utrecht 1968
V. Hefting, *Jan Toorop 1858-1928*, (exp.cat. Den Haag, Gemeentemuseum Den Haag) Den Haag 1989
V. Hefting, *J.B. Jongkind. Voorloper van het impressionisme*, Amsterdam 1992
M. van Heteren e.a., *Jacob Maris (1837-1899). Ik denk in mijn materie*, (exp.cat. Haarlem, Teylers Museum / Oss, Museum Jan Cunen) Zwolle 2003
M. van Heteren en R. te Rijdt (red.), *Willem Roelofs 1822-1897. De adem der natuur*, (exp.cat. Oss, Museum Jan Cunen / Rotterdam, Kunsthal) Bussum 2006
M. Hoogendonk, W. Schipper en P. Boyens, *Herman Kruyder 1881-1935. Gedoemde scheppingen*, (exp.cat. Haarlem, Frans Hals Museum / Enschede, Rijksmuseum Twenthe) Haarlem/ Zwolle 1996
W. van Hoorn en F. Wierda (red.), *Het oneindige. M.C. Escher over eigen werk*, Amsterdam 1986
A. Hopmans, *Jan Sluijters 1881-1957. Aquarellen en tekeningen*, (exp.cat. ’s-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum) Zwolle 1991
C. Huizing, ‘Gerco de Ruijter. Permanent kwadraat’, *Bulletin Stedelijk Museum Schiedam*, jan-mrt 2011, 4-7
V. Illés, *Ben Akkerman. Schilderijen en tekeningen*, (exp.cat. Enschede, Rijksmuseum Twenthe) Enschede 1996
E. Jacobs, H. Janssen en M. van Heteren (red.), *J.H. Weissenbruch 1824-1903*, (exp.cat. Oss, Museum Jan Cunen / Den Haag, Gemeentemuseum) Zwolle 1999
H. Jaffé en Clewits, *Jan Sluijters*, (exp.cat. Assen, ’t Zaalteje) Assen 1957

H. Jaffé, *Willink*, z.pl. 1986 [1980]

H. Jellema en J. Nobbe, *Kunstwandelaroute Bergen. Het landschap als inspiratiebron voor de Bergense kunstenaars*, Bergen 2005

A. de Jong, *Willem Bastiaan Tholen 1860-1931*, (exp.cat. Gouda, Museum het Catharina Gasthuis / Assen, Drents Museum) Assen 1993

L. de Jonge, *Nicolaas Bastert, Vechtschilder, 1854-1939*, Alphen aan den Rijn 1990

J. Juffermans en N. Bakker, *Jan Sluijters, schilder*, Mijdrecht 1981

C. Klerk, *Arnout Colnot 1887-1987*, Bergen 1987

D. Klomp, *In en om de Bergensche School*, Alkmaar 1995 [Fotografische herdruk van uitgave 1943]

J. Kneppelhout en G. Bilders. *Gekleurd grijs. Brieven en dagboek*, (bezorgd door W. Loos) Zwolle 2009

P. de Kort, *Wassende maan. Landschapskunst in de Biesbosch*, z.pl. 2008

H. Kraan en I. Brons, *Dromen van Holland. Buitenlandse kunstenaars schilderen Holland, 1800-1914*, Zwolle / Den Haag 2002

H. Kraaij, *Charles Leickert 1816-1907. Painter of the Dutch landscape*, Schiedam 1996

W. Kramer en M. Roscam Abbing, *Willink, 's-Gravenhage* / Rotterdam 1973

F. Kranenburg e.a., *Het veranderende gezicht van Noord-Holland. Beelden van dorpen en steden, water en land uit de provinciale atlas*, Amsterdam 1976

J. Lageira e.a., *Ger van Elk. De horizon, een geestelijk verschiet*, (exp.cat. Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum) Rotterdam 1999

J. Lamoree, 'Han Singels. Van de krant naar het museum', *Het Parool* 9.6.2007

J. Leering e.a., *Ger van Elk*, (exp.cat. Eindhoven, Van Abbemuseum) Eindhoven 1973

R. de Leeuw, J. Sillevius en C. Dumas (red.), *De Haagse School. Hollandse meesters van de 19de eeuw*, (exp.cat. Parijs, Grand Palais / Londen, Royal Academy of Arts / Den Haag, Haags Gemeentemuseum) Parijs, Londen, Den Haag 1983

R. de Leeuw, *Paul de Kort. Tekeningen 1988-1996*, Rotterdam 1996

T. de Liefde-van Brakel en A. Meddens-van Borselen, *Wind en wilgen. Jan Willem van Borselen 1825-1892. Schilder van het Hollandse polderlandschap*, Alkmaar / Den Haag 2002

K. Löb, *De onbekende Jan Sluijters. Boekgrafiek, oorlogsprenten, affiches, postzegels*, Utrecht/Antwerpen 1968

J. Locher e.a., *Ger Dekkers. Landschapswaarneming 1968-1975*, (exp.cat. Den Haag, Gemeentemuseum Den Haag) Den Haag 1974

A. Loosjes-Terpstra, *Leo Gestel als modernist. Werk uit de periode 1907-1922*, (exp.cat. Haarlem, Frans Hals Museum|De Hallen / 's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum) 's-Hertogenbosch / Haarlem 1983

E. Maas, *Van Oosterbeek naar Haagse School*, Amsterdam 1983

M. Maris, *De geschiedenis van een schildersgeslacht*, Amsterdam 1943

R. Mendel en O. Rijks (red.), *Ik wil het niet zien maar het moet. Co Westerik*, Zwolle 2002

T. Metz, 'Het kiezen van de juiste kleur is net als het vinden van het juiste woord voor een gedicht', [interview met Jan Dibbets over zijn kerkramen] Sassenheim 1995

D. van der Meulen, *Het bedwongen bos. Nederlanders en hun natuur*, Amsterdam 2009

P. Mondriaan, 'Natuurlijke en abstracte Realiteit. Trialoog' [etc.], *De Stijl* II, 8.1919

W. Mörzer Bruyns, 'Afbeeldingen gemaakt tijdens de tochten met de schoener 'Willem Barents', 1878-1884', *Jaarboek van de Vereniging Nederlands Historisch Scheepvaart Museum*, Amsterdam 1983, 46-53

L. Netel en G. van der Wal, *Landschappen: Arie Schippers*, (exp.cat. Zutphen, Museum Henriette Polak / Deurne, Museum de Wieger) Zutphen/Deurne 2006

H. van Os e.a., *De ontdekking van Nederland. Vier eeuwen landschap verbeeld door Hollandse meesters*, (exp.cat. Apeldoorn, CODA Museum) Rotterdam 2008

R. Oxenaar, *Ger Dekkers. Landscape perception*, (exp.cat. Otterlo, Kröller-Müller Museum) Otterlo 1972

L. Pelsers, *Sjoerd Buisman. Sculpturen / Sculptures*, (exp.cat. Enschede, Rijksmuseum Twenthe) Enschede 2002

M. Peters en B. Tempel (red.), *Paul Joseph Constantin Gabriël 1828-1903. Colorist van de Haagse School*, (exp.cat. Dordrecht, Dordrechts Museum / Kleef, Stichting B.C. Koekkoek-Huis) Zwolle 1998

R. Pontzen, 'Wonderkinderen bestaan niet. Afbreken, oppoken en aanjagen: Jan Dibbets van anti-talent tot docent', *Vrij Nederland* 27.5.1995

R. van Put, 'Echt en onecht', [gesprek met Barbara Visser] *Haagsche Courant* 18.7.2001

C. Quarles van Ufford, *Andreas Schelfhout (1787-1870). Landschapschilder in Den Haag naar eigentijdse bronnen*, Leiden 2009

J. de Raad, T. van Zadelhoff en J. Bethe-van der Pol, *Maris. Een kunstenaarsfamilie*, (exp.cat. Laren, Singer Museum) Zwolle 1991

J. Reynaerts e.a., *Der weite Blick. Landschaften der Haager Schule aus dem Rijksmuseum*, (exp.cat. München, Neue Pinakothek) Ostfildern 2008

M. Roeloff en K. Buurman, 'Kees Buurman. Een overzicht (1959-1985)', *Informatieblad Librije Hedendaagse Kunst* Zwolle jrg. 4, nr. 8, okt. 1985

J. Roodnat e.a., *De schoonheid van ons land. Het landschap* (foto's van Cas Oorthuys en Jan Strijbos), Amsterdam / Antwerpen 2008

W. Rothuizen (samenstelling), *Jan Toorop (1858-1928) in zijn tijd*, Amsterdam 1998

A. Ruygrok, 'De Bewondering' (Kees Buurman), *Leidsch Dagblad* 23.3.1995

H. Savenije, *Horizons unlimited. Ger Dekkers*, (exp.cat. Groningen, Gasunie) Groningen 2000

K. Schampers, *Epiphyte project Venezuela, Kunstpublikatie* jrg. 1, nr. 2, Gorinchem 1978

K. Schampers e.a., "Sandwiches". *Persen, drukken en trekken*, (exp.cat. over Ger van Elk; Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) Rotterdam 1993

K. Schippers e.a., *Jaap Hillenius*, Amsterdam 2004

R. Siebelhoff en A. Sleyster, *Jan Toorop in Katwijk aan Zee*, (exp.cat. Katwijk, Katwijks Museum) Katwijk 1985

J. Sillevius e.a., *De Haagse School. De collectie van het Haags Gemeentemuseum*, Den Haag 1988

J. Sillevius en E. Stades-Vischer, *Jongkind, een Hollander in Frankrijk*, Zutphen 1991

J. Sillevius e.a., *Johan Barthold Jongkind*, (exp.cat. Den Haag, Gemeentemuseum Den Haag / Keulen / Parijs) Zwolle/Den Haag 2003

E. Slagter, *Eugène Brands. Werk op papier*, Amsterdam 1997

J. van Slooten e.a., 'Angst', *Raster* 71, Amsterdam 1995

J. Sluijters, 'Sluijters aan het woord', in *Jan Sluijters*, exp.cat. Amsterdam, Stedelijk Museum, Amsterdam 1951

Jan Sluijters [interview met], *Utrechts Dagblad* 15.12.1951 [1] S. Smallenburg, 'Tijdloze foto's van paradijselijk Friesland', [over Han Singels] *NRC Handelsblad* 7.1.2003

R. Smithuis, *Van zaaïen tot maaien. Een kleurrijke oogst uit de eerste helft van de vorige eeuw*, (exp.cat. Bergen, Museum Kranenburgh) Bergen 2007

R. Smithuis en J. Min, *Kunstenaars op vakantie... of op zoek naar inspiratie? En: Schilders van de polder*, (exp.cat. Bergen, Museum Kranenburgh) Bergen 2009

L. Smits en B. Visser (red.), *Barbara Visser is er niet. Works 1990-2006*, z.pl. 2006

L. Smits en B. Visser (red.), *2007-1987. The Complete Incomplete Series, Barbara Visser*, z.pl. 2008

P. Steenhuis, 'Een ontbijtkoek is genoeg. De onzichtbare Jan Wolkers', *NRC Handelsblad* 20.10.2000

P. Steenhuis e.a., *Jan Wolkers*, Zwolle 2002

A. Stott en E. Raassen-Kruimel, *Dutch Utopia. Amerikaanse kunstenaars in Nederland 1880-1914*, (exp.cat. Laren, Singer Museum) Bussum 2010

L. Tegenbosch, *Gerrit Benner*, (exp.cat. Venlo, Cultureel Centrum) Venlo 1970

G. Telgenhof, "Mijn palet is Hollands gebleven". *Schilderijen van Otto B. de Kat in het Frans Halsmuseum*, *NRC Handelsblad* 28.10.1992

W. van Toorn, *Jaap Min. Lange reis door Noord-Holland*, Wormerveer 2001

J. Torringa en M. Hoogendonk, *Verzameld. Collectie moderne kunst Frans Halsmuseum Haarlem*, Haarlem 1999

E. van Tuinen-Taselaar, *Thé Lau. Mattheus Josephus Lau 1889-1958*, (exp.cat. Bergen, Museum Kranenburgh) Bergen 2006

M. Uitvlugt, 'De wereld van een elegante bangerik', *Panorama* 12.2.1972

B. van der Velden e.a., *Willem den Ouden*, Nijmegen / Breda 1999

A. Venema, *Adriaan Lubbers' New York*, Mijdrecht 1980

J.W. Vermeulen, *Maurits C. Escher, een eigenzinnig talent*, Kampen 1995

R. en W. Vetter, *Geesje van Calcar. Een echte Mesdag*, Schipluiden 2001

C. Vogelaar en J. Heijbroek, *Floris Verster*, (exp.cat. Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal) Leiden/Oegstgeest 2002

M. de Vries, 'Anders naar de maan kijken. Beeldend kunstenaar Barbara Visser', *De Volkskrant* 2.11. 2006

W. Vroom, *De Nieuwe Kring in Bergen (N.-H.). Filosofen en kunstenaars in Bergen 1916-1919*, (uitg. Museum Kranenburgh, Bergen) Bergen 2006

M. Wagenaar, 'Het land van Gabriël', in: M. Peters en B. Tempel (red.), *Paul Joseph Constantin Gabriël 1828-1903. Colorist van de Haagse School*, (exp.cat. Dordrecht, Dordrechts Museum / Kleef, Stichting B.C. Koekkoek-Huis) Zwolle 1998, 85-101

G. van der Wal, *Leven en werk van Willem den Ouden*, Amsterdam 2003

C. Westerik e.a., *Co Westerik. Schilderijen / Paintings*, Baarn z.j.

G. Westerink, T. Goedings en H. van Run, *Otto B. de Kat 1907-1995. Leven en werk*, Bussum 2002

C. Wiethoff, *Co Westerik. Schilderijen en tekeningen 1946-1991*, (exp.cat. Amsterdam, Stedelijk Museum) Amsterdam 1991

E. de Wilde, 'Over Jan Dibbets', (exp.cat. Amsterdam, Stedelijk Museum) Amsterdam 1972

E. Wingen, L. Tegenbosch en D. Welling, *Eugène Brands. Schilderijen*, Amsterdam 2001

D. Wintgens Hötte en A. de Jongh-Vermeulen (red.), *Dageraad van de Moderne Kunst*, (exp.cat. Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal) Zwolle 1999

D. Wintgens Hötte (red.), *Kees Buurman (1933-1997)*, (exp.cat. Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal) Leiden 2000

J. van der Wolk, *Ger Dekkers. 'Plastic': 26 series of colourslides*, (exp.cat. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) Rotterdam 1977

J. Wolkers, 'De kaste der onaanraakbaren. Jan Wolkers over de eenzaamheid van de landschapsschilder', *NRC Handelsblad* 27.2.1998

Inhoud

Woord vooraf – p. 5
Inleiding – p. 7

Impressie: beleving en afbeelding van het landschap – p. 13

Expressie: het gevoel van de kunstenaar en de uitdrukingskracht van het werk – p. 49

Manipulatie: het Hollandse landschap als kunstenaarsmateriaal en de misleiding van de beschouwer – p. 97

Noten - p. 123
Bibliografie – p. 124

Lijst van bruikleengevers

Amsterdam
Huis Marseille
Kunsthandel Kupperman
Kunstzalen A. Vecht
Rijksmuseum
Sjoerd Buisman
Stedelijk Museum
Assen
Drents Museum
Bergen
Museum Kranenburgh
Den Haag
Gemeentemuseum Den Haag
Dordrecht
Dordrechts Museum
Ede
Kunsthandel Simonis & Buunk
Eindhoven
Kunsthandel A.H. Bies
Gouda
museum*goudA*
Groningen
Groninger Museum
Haarlem
Frans Hals Museum | De Hallen Haarlem
Stichting Kees Verwey
Ruud van der Neut
Provinciaal Bestuur van Noord-Holland
Kennemer Gasthuis

Heino/Wijhe/Zwolle
Museum de Fundatie (collectie Provincie Overijssel)
Leiden
Museum De Lakenhal
Maastricht
Bonrefantenmuseum
Monnickendam
Particuliere collectie
Nijmegen
Museum Het Valkhof
Ommen
Mark Smit Kunsthandel
Otterlo
Kröller-Müller Museum
Rotterdam
Caldic Collectie
Gerco de Ruijter
Museum Boijmans Van Beuningen
Utrecht
Centraal Museum

Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed
Diverse particuliere collecties
Collectie Manders
Collectie Smithuis
Marinus Boezem
Karina Wolkers
Particuliere verzameling A. Vrij

Colofon

Uitgegeven bij gelegenheid van de tentoonstelling
‘Zó Hollands. Het Hollandse landschap in de Nederlandse kunst sinds 1850’
De Hallen Haarlem,
Grote Markt 16, Haarlem
24 juni t/m 11 september 2011

De tentoonstelling is de vijfde in de ‘De Hallen Haarlem Zomerserie’.

Uitgave
Frans Hals Museum | De Hallen Haarlem
Postbus 3365, 2001 DJ Haarlem

Tekst: Antoon Erfteijer
Frans Hals Museum | De Hallen Haarlem
Beeldredactie: Susanna Koenig
Frans Hals Museum | De Hallen Haarlem
Vormgeving: Willem Morelis, Amsterdam

Fotoverantwoording
Antoon Erfteijer – p. 120
Tom Haartsen – p. 25, 45, 52, 107
JAV Studio's, Assen – p. 42
Doro Keman Fotografie – p. 9, 56, 58, 59, 90, 91, 104, 105, 114
Tim Koster, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed – p. 26, 37, 83, 88, 103, 115
Kees Kuil Art & Design & Photo – p. 6
Peter Mookhoek – p. 77, 78-79
Agnes van Noordloos – p. 118-119
Thijs Quispel – p. 46, 55, 64, 92
John Stoel – p. 20
Jan Tromp – p. 60, 63
Arend Velsink – p. 21, 86, 108
Thijn van de Ven, Museum Het Valkhof, Nijmegen – p. 74, 75, 76
Ben Vulkers – p. 50
Vincent Wigbels – p. 121
Carol Winkel – p. 43

Van werken van beeldend kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Pictoright te Amsterdam.
© c/o Pictoright Amsterdam 2011

© 2011 Frans Hals Museum | De Hallen Haarlem, Haarlem
Alle rechten voorbehouden.

ISBN / EAN 978-94-90198-09-1

Frans Hals Museum | De Hallen Haarlem is begunstigde van de BankGiroLoterij.