

Moederstad en vaderland



# Moederstad en vaderland

Nationale identiteit en lokale trots  
in de schilderswereld van het  
Verenigd Koninkrijk der Nederlanden (1815-1839)

ANNA RADEMAKERS



Hilversum  
Verloren  
2020

Deze uitgave is mede mogelijk gemaakt door financiële bijdragen van  
Stichting Fonds voor de Geld- en Effectenhandel  
dr. Hendrik Muller's Vaderlandsch Fonds  
Stichting Pieter Haverkorn van Rijsewijk  
M.A.O.C. Gravin van Bylandtstichting  
Algemeen Nederlands Verbond (ANV)  
Thijssen-Schoute Stichting  
De Gijsselaar Hintzenfonds  
J.E. Jurriaanse Stichting  
Gilles Hondius Fonds



Afbeelding op het omslag: Gustaaf Wappers, 'De zelfopoffering van Van Speijk, 1831'. 1831. Koninklijke Verzamelingen, Den Haag..

Dit boek verscheen ook als dissertatie aan de Rijksuniversiteit Groningen.

ISBN handelseditie 978 90 8704 839 6

ISBN digitale editie 978 94 034 2409 5

© 2020 Anna Rademakers

Uitgeverij Verloren, Torenlaan 25, 1211 JA Hilversum, [www.verloren.nl](http://www.verloren.nl)

Omslagontwerp: Rombus, Hilversum / Tanja Stropsma

Opmaak en boekverzorging: Rombus, Hilversum

Druk: Wilco, Amersfoort

No part of this book may be reproduced in any form without written permission from the publisher

# Inhoud

<b>Inleiding</b>	<b>9</b>
‘Vive le roi des Pays-Bas!’	9
Nationale versus lokale identiteit	11
Stand van het onderzoek	15
Afbakening	20
Opbouw van het boek	22
<b>1 Intellectuele context: nationalisme en kunst rond 1800</b>	<b>25</b>
1.1 Hollandse en Vlaamse School	25
Gezamenlijke traditie of historische spraakverwarring?	25
De Nederlandse Leeuw en Le Lion Belgique	26
1.2 De Zuidelijke Nederlanden	27
De roem van de Vlaamse School	27
Nationale historiografie	28
1.3 De Noordelijke Nederlanden	29
De vorming van een nationaal karakter	29
Hollandse kunst, nationale kunst	32
1.4 Bataven en Belgen: twee naties, één familie	36
<b>2 Institutionele context: professionalisering van de kunstwereld in de 19de eeuw</b>	<b>39</b>
2.1 Kunstonderwijs	39
Ateliers en academies	39
Animateurs d’art	41
2.2 Tentoonstellingen en de opkomst van de kunstkritiek	42
De macht van de salons	42
Kunstenars in het sociale leven	48
2.3 De kunstmarkt en het museumwezen	49
De burgerij, een nieuwe doelgroep	49
Van particuliere collecties naar openbare musea	51
<b>3 Amsterdam: op zoek naar het Vaderlands gevoel</b>	<b>53</b>
3.1 Jeronimo de Vries: Rubens en Rembrandt verenigen zich	53
3.2 Kunstopvattingen in Amsterdam (1815-1830)	59
Cornelis Apostool en het Koninklijk Instituut	59
De Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten	63
Gezamenlijk verleden, gezamenlijke kunst?	69

3.3 Samenwerking en integratie (1815-1830)	71
Zuid-Nederlanders bij het Koninklijk Instituut en de Academie	71
Tentoonstellingen van Levende Meesters	73
Amsterdamse particuliere verzamelaars in het Verenigd Koninkrijk	78
Van Koninklijk Museum tot Rijksmuseum	82
3.4 De Belgische Revolutie (1830-1839)	85
Verwijdering bij het Koninklijk Instituut en de Academie	86
Tentoonstellingen na 1830: voor 't heil van Vorst en Vaderland	87
De nationale reactie van verzamelaars op '1830'	89
3.5 Besluit	94
<b>4 Antwerpen: moederstad van handel en kunst</b>	<b>129</b>
4.1 Matthijs Van Bree: neoclassicist met lokale trots	129
4.2 Kunstopvattingen in Antwerpen (1815-1830)	135
Laveren tussen Lens en Rubens aan de Antwerpse Academie	135
De Vlaamse primitieven als illustere voorgangers	139
Jan Frans Willems op zoek naar het karakter van de Nederlandse schilder	142
4.3 Samenwerking en integratie (1815-1830)	147
De salons van Antwerpen	147
Integratie bij de Academie en haar museum	151
Florent van Ertborn, burgemeester en kunstverzamelaar	153
4.4 De Belgische Revolutie (1830-1839)	156
Gustaaf Wappers en de romantiek van het nationalisme	158
Jan Frans Willems en de Belgische natie	161
Salons van Antwerpen na 1830: 'Peindre l'histoire, c'est la raconter'	163
De Antwerpse Academie na 1830: 'guidée par l'historique'	166
Het Museum voor Schone Kunsten en de Collectie Van Ertborn	167
4.5 Besluit	169
<b>5 Brussel: kunst in een verfranste hofcultuur</b>	<b>174</b>
5.1 François-Joseph Navez: 'lorsque la France marche bien, tout le reste va bien'	174
5.2 Kunstopvattingen in Brussel (1815-1830)	180
De Brusselse jaren van Jacques-Louis David	180
De Société des Beaux-Arts	181
De Academie voor Schone Kunsten	183
Eugène Verboeckhoven, tussen Gouden Eeuw en romantiek	186
5.3 Samenwerking en integratie (1815-1830)	188
Noord-Nederlanders op de Salon en aan de Brusselse Academies	188
De moeizame verhoudingen tussen de koning en het Musée de Bruxelles	191
De collectie van de kroonprins	195
5.4 De Belgische Revolutie (1830-1839)	197
Navez onder vuur	197

Verboeckhoven op de barricaden	203
De ‘nationale’ salons van Brussel	207
Van stadsmuseum naar nationaal museum	212
Opdrachten voor het jonge België	214
5.5 Besluit	222
<b>6 Den Haag: romantiek rond het hof</b>	<b>225</b>
6.1 Cornelis Kruseman: Amsterdammer met een Haags hart	225
6.2 Kunstopvattingen in Den Haag (1815-1830)	228
Internationale hofcultuur	228
De Stadstekenacademie: figuurtekenen als basis voor de Hollandse genres	230
Andreas Schelfhout, romantische landschapschilder?	233
6.3 Samenwerking en integratie (1815-1830)	235
Tentoonstellingen van Levende Meesters	235
Schilderen voor Willem I	236
Het Koninklijk Kabinet van Schilderijen	238
6.4 De Belgische Revolutie (1830-1839)	240
Tentoonstellingen van Levende Meesters na 1830	240
Jacobus Eeckhout, een Belgische inwijkeling in Den Haag	243
Veranderende kunstopvattingen	249
De Nederlandse Maatschappij van Schoone Kunsten en De Kunstkronijk	251
De kunstcollectie van Willem II	254
6.5 Besluit	257
<b>7 Conclusies</b>	<b>260</b>
Noord versus Zuid	260
Antwerpen versus Brussel	266
Amsterdam versus Den Haag	263
Tot besluit	267
<b>Bijlage: Figuren</b>	<b>271</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>278</b>
Primaire bronnen	278
Literatuur	287
Websites & internetbronnen	303
<b>Summary</b>	<b>304</b>
<b>Personenregister</b>	<b>308</b>
<b>Dankwoord</b>	<b>313</b>
<b>Curriculum vitae</b>	<b>315</b>





# Inleiding

## *‘Vive le roi des Pays-Bas!’*

De *Algemeene Konst- en Letterbode* publiceerde in 1815 een enthousiast verslag uit Antwerpen van de terugkeer van de kunstwerken die Napoleon Bonaparte tijdens zijn heerschappij over de Nederlanden naar Parijs had laten overbrengen. Het was een ‘belangrijk feest’, een ‘heuglijke dag’, die ‘de Antwerpenaar aan zijne kinderen [zal] verhalen, vol liefde en dankbaarheid jegens onzen goeden Koning’. Er werd flink uitgepakt: een stoet van wel driehonderd kunstenaars met oranje linten aan de hoeden vergezelde de kunstwerken de stad in. Vreugdegejuich, klokgelui en schoten weerklonken in de straten. Alleen het geplande vuurwerk moest wegens regen uitgesteld worden.<sup>1</sup> De ‘Sinjoren’ waren duidelijk opgelucht dat de kunstschaten die de Fransen in 1794 uit hun kerken, kloosters en overheidsgebouwen hadden gestolen, weer veilig thuis waren. Het had dan ook de nodige moeite gekost de schilderijen in de havenstad terug te krijgen.<sup>2</sup>

Na de slag bij Waterloo diende Koning Willem I, gesteund door de geallieerde grootmachten, een officieel verzoek in tot teruggave van alle geroofde kunstwerken uit de Nederlanden.<sup>3</sup> Het ging hier zowel om werk uit de Zuidelijke Nederlanden als om kunststukken die in 1795 uit de galerij van stadhouder Willem V in Den Haag waren weggehaald – volgens Frankrijk als compensatie voor de hulp aan de Bataafse omwenteling, waarbij de stadhouder naar Engeland was gevlucht.<sup>4</sup> Twee aparte collecties dus, waar Willem I twee aparte commissies voor in het leven riep: een noordelijke onder leiding van Cornelis Apostool, directeur van het Rijksmuseum in Amsterdam, en een zuidelijke onder leiding van de historieschilder Joseph-Denis Odevaere. Bij aankomst in Parijs in september 1815 bleek ook de stad Antwerpen een delegatie te hebben gestuurd, die zich uiteraard moest schikken naar de officiële afgevaardigden.<sup>5</sup> Na drie dagen waren alle schilderijen ingepakt en vertrok de colonne, geëscorteerd door 120 Haagse vrijwilligers en twintig cavalisten, naar het Verenigd Koninkrijk. Bij het passeren van de Frans-Nederlandse grens zou Odevaere een oranje doek over de voorste kisten hebben gedrapeerd – met daarin werk van Peter Paul Rubens – waarna iedereen riep: ‘Vive le roi des Pays-Bas!’<sup>6</sup>

1 ‘Kunsten’. In: *Algemeene Konst- en Letterbode*, 1815, deel 2, p. 409-411.

2 Voor een uitgebreid verslag van de terugkeer van de schilderijen uit Parijs zie: G. Schmook, *Hoe Teun den Eyerboer in 1815 sprak tot de burgers van Antwerpen of Het aandeel van de Rubens-viering in de wording van het Vlaamse bewustzijn*. Antwerpen 1942.

3 Zie over de kunstroof van Napoleon: K. Schulten, *Kunstroof. Nederlands bezit in Franse handen, 1795-1815*. Zutphen 2019. Dit boek verscheen nadat het manuscript van het onderhavige proefschrift was afgerond.

4 E. Koolhaas-Grosfeld en A. Rademakers, *Een nieuw koninkrijk, een nieuwe kunst. Wens en werkelijkheid*. Den Haag 2014, p. 18-19 en T. de Liefde-Van Brakel, Hendrikus, Gerardine en Julius van de Sande Bakhuyzen. *Een Haagse schildersfamilie uit de negentiende eeuw*. Zwolle 1997, p. 13.

5 Koolhaas-Grosfeld en Rademakers, *Een nieuw koninkrijk, een nieuwe kunst*, 19.

6 *Ibidem*.

Tot zover het gemeenschappelijke karakter van de onderneming. De schilderijen uit het kabinet van de stadhouder moesten immers terug naar het Noorden en de Zuid-Nederlandse bleven in het Zuiden. Op 20 november 1815 arriveerde de stoet in Brussel. Hoewel de koning had besloten dat kerken en openbare instellingen die nog in gebruik waren, hun schilderijen terug zouden krijgen, was het onduidelijk wat er met de overgebleven kunstwerken zou gebeuren. In Antwerpen maakte men zich zorgen over de plannen voor een museum in Brussel, waar ook de Antwerpse schilderijen in ondergebracht zouden worden. Op 25 november bepaalde een koninklijk decreet – onder druk van de gouverneur van de provincie Antwerpen, Karel Lodewijk van Keerbergh van Kessel – dat elke provinciehoofdstad haar eigen schilderijen terug zou krijgen.<sup>7</sup> Op 6 december was het dan eindelijk zover. De delegatie die de schilderijen had teruggehaald, met Balthasar-Paul Ommeganck, Petrus Johannes van Regemorter en voorzitter Odevaere, kreeg een onderscheiding en de stukken werden naar het Museum van de Academie van Antwerpen gebracht:<sup>8</sup>

Na deze plegtigheid, verzelde [sic] de stoet de bezending tot aan het Museum. Het gejuich vermeederde en de afgevaardigden werden in het Heiligdom der Kunsten op nieuw verwelkomd. De Kweekelingen der Maatschappij hadden den ingang van dit Gebouw met eene Zegeboog versierd, welke [...] het Portret van den Aartsvader onzer School, den onsterfelijke Rubbens, op den top droeg. Ter zijde las men, in laurier kransen de namen van Van Dyk en Jordaens.<sup>9</sup>

Van Keerbergh van Kessel sprak zijn hoop uit dat jonge Antwerpse schilders opnieuw geïnspireerd zouden raken door de aanwezigheid van de grote meesters van de Vlaamse School. Om de kunsten nog verder te stimuleren, besloot hij een *Prix de Rome*-achtige prijs uit te reiken ‘aan dien genen der jonge Schilders, in de provincie geboren, die bij de bekrooning der ingekomen schilderstukken, den prijs der Historie zal behaald hebben.’<sup>10</sup>

Ook in het Noorden van het rijk kreeg de verder zo vreugdevolle terugkeer van de geroofde kunstwerken een enigszins bittere nasmaak door interstedelijk gekrakeel. Het Hollandse konvooi was op 18 november in Den Haag eveneens met klokgelui en kanongebulder binnengehaald. Willem I besloot de collectie van zijn vader, de stadhouder, aan het Rijk te schenken en bepaalde dat de werken in de hofstad zouden blijven.<sup>11</sup> Dit was echter tegen het zere been van de Amsterdammers. Zij meenden met het door Lodewijk Napoleon opgerichte Rijksmuseum de ideale locatie te hebben. Bovendien, zo vond kunstkenner en stadsgriffier

7 C. Loir, *La sécularisation des oeuvres d'art dans le Brabant (1773-1842). La création du Musée de Bruxelles*. [Études sur le XVIIIe siècle. Volume hors série 8]. Bruxelles 1998, p. 123-131.

8 Het museum van de Antwerpse Academie had op dit moment nog geen openbaar karakter. De museumcollectie, die gebaseerd was op werk uit de collectie van het voormalige Lucasgilde, diende vooral als voorbeeld voor de studenten. In 1817 werd het museum omgedoopt tot Koninklijk Museum en publiek toegankelijk gemaakt. Zie hierover Hoofdstuk 4: Antwerpen.

9 ‘Kunsten’. In: *Algemeene Konst- en Letterbode*, 1815, deel 2, p. 409-411. Alle citaten worden opgenomen in de oorspronkelijke taal.

10 Idem, 411. Over de *Prix de Rome* zie: Dierckx, K., ‘Volgens de regels van de kunst: de *Prix de Rome* (1819-1921) als nationale prestigewedstrijd en hoogmis van het kunstacademische conventionalisme’. In: J. Pas, e.a. (red.), *Contradicties. Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen 2013-1663*. Gent 2013, p. 173-184.

11 Zie hierover: B. Brenninkmeijer-de Rooy en A. Hartkamp, ‘Oranje’s erfgoed in het Mauritshuis’. In: *Oud Holland* 102 (1988), p. 181-235.

Jeronimo de Vries, 'In de eerste Stad des Rijks moet de Hoofdzetel der kunst zijn.'<sup>12</sup> Ook voor Apostool moet het teleurstellend zijn geweest dat de 127 Noord-Nederlandse schilderijen niet in 'zijn' museum werden ondergebracht. Hij kreeg echter wel een collectie van ruim 10.000 prenten uit stadhouderlijk bezit – ook uit Parijs teruggehaald – onder zijn hoede. Deze verzameling vormt de basis van het huidige Prentenkabinet.<sup>13</sup>

In de nasleep van de terugkeer van de schilderijen uit Parijs werd ook de restauratie van de kunstwerken in eerste instantie nog als een gezamenlijk project van Noord- en Zuid-Nederland aangepakt. Apostool en de schilder Jan Willem Pieneman uit het Noorden en de schilders Petrus van Regemorter en Matthijs van Bree uit het Zuiden, kregen van de Com-misaris-Generaal voor het Onderwijs en voor de Kunsten en Wetenschappen, Ocker Repe-laer van Driel, in 1816 de taak om een gezamenlijk verslag over de toestand van de schilde-rijen te schrijven, met een bijbehorend restauratievoorstel.<sup>14</sup> Het verslag concludeerde dat de schilderijen niets te lijden hadden gehad van hun reis uit Parijs, omdat zij goed waren ingepakt. Reeds een maand later waren Pieneman, Van Regemorter en hun collega Jan Hulswit klaar met de werkzaamheden, die plaatsvonden in het Haagse Mauritshuis.<sup>15</sup> Het rapport schiep een iets rooskleuriger beeld van de conditie van de schilderijen dan ze in wer-kelijkheid was. 'De Stier' van Paulus Potter (afb.1) zou flink beschadigd zijn geweest en de meeste schilderijen waren zonder lijst teruggekeerd.<sup>16</sup> In Antwerpen, waar de restauratie-werkzaamheden door Van Bree en academiedirecteur Willem Herreyns werden uitgevoerd, volgden nog jarenlang verschillende restauratierondes.<sup>17</sup>

## Nationale versus lokale identiteit

De wederwaardigheden rond de recuperatie van de Franse oorlogsbuit laten enkele opval-lende zaken zien. Het is duidelijk dat de terugkomst van de schilderijen een belangrijk mo-ment was voor het Verenigd Koninkrijk. De Nederlanden kregen met de kunstwerken in zekere zin ook hun identiteit terug. De recuperatie vormde zo een mooi symbool voor de overwinning op Frankrijk. Koning Willem I, als soeverein vorst van het gehele Verenigd Koninkrijk der Nederlanden, toonde zich bereid zich in te spannen voor de kunsten in zijn land. Hij hield echter bewust vast aan de tweedeling tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden door twee verschillende commissies in het leven te roepen. Ook bracht hij de teruggekeerde schilderijen vervolgens niet onder in één nationaal museum in een van

12 Koolhaas-Grosfeld en Rademakers, *Een nieuw koninkrijk, een nieuwe kunst*, 21.

13 Brenninkmeijer-de Rooy en Hartkamp, 'Oranje's erfgoed in het Mauritshuis', 207-208.

14 O. Repelaer van Driel, handgeschreven document aan M. van Bree, d.d. 26 mei 1816. LHA, B 8342 / H

15 Brenninkmeijer-de Rooy en Hartkamp, 'Oranje's erfgoed in het Mauritshuis', 221, voetnoot 99, en B. Desecure, H. de Smaele, G. Marnef en B. Tritsmans, 'Rubensmania. De complexe constructie van cultuur in heden en verleden'. In: I. Bertels, B. de Munck en H. van Goethem (eds.), *Antwerpen. Biografie van een stad*. Antwerpen 2010, p. 179-210, aldaar 187.

16 A.B. de Vries, 'Koninklijk Kabinet van Schilderijen'. In: Th. H. Lunsingh Scheurleer, *150 jaar Koninklijk Kabinet van Schil-derijen*, Koninklijke Bibliotheek, Koninklijk Penningkabinet. Den Haag 1967, p. 51-90, aldaar 53.

17 L. Klaassen, 'Enkele aspecten van de restauratiegeschiedenis in de 19<sup>e</sup> eeuw'. In: L. de Jong (red.), *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Een geschiedenis 1810-2007*. Oostkamp 2008, p. 109-129, aldaar 109-110.

de grote steden van zijn rijk, maar behield hij de stukken voor de gebieden waaruit ze ontvreemd waren. Er bestond dus in het Verenigd Koninkrijk – zelfs in de ogen van een koning die heel bewust natievormende activiteiten ontplooid<sup>18</sup> – nog een duidelijk onderscheid tussen Noord en Zuid. Dit roept de vraag op of er in de daaropvolgende jaren van politieke vereniging van de Nederlanden een nationaal kunstbeleid is ontwikkeld en in hoeverre er een gezamenlijk nationaal besef is ontstaan in de kunstwereld. Hieruit volgt logischerwijs de vraag of en hoe dat proces door de Belgische Revolutie van 1830 is doorkruist.

De term ‘nationaal besef’ verdient wellicht toelichting. Met ‘nationaal besef’ bedoel ik het bewustzijn van ‘nationaal denken’, zoals de Nederlandse cultuurhistoricus Joep Leerssen dat definieert in zijn boek *National Thought in Europe. A Cultural History* (2006). Leerssen geeft aan dat deze term breder en minder specifiek is dan ‘nationalisme’. ‘Nationaal denken’ biedt meer ruimte voor een culturele component dan ‘nationalisme’, dat in al zijn verschillende definities vaak een overwegend politiek karakter heeft. Ik volg dan ook Leerssens definitie wanneer hij stelt:

by national thought I mean a way of seeing human society primarily as consisting of discrete, different nations, each with an obvious right to exist and to command loyalty, each characterized and set apart unambiguously by its own separate identity and culture.<sup>19</sup>

Leerssen onderstreept bovendien dat dit behoren tot een bepaalde natie met een eigen identiteit en cultuur alleen betekenis krijgt in de wisselwerking met ‘de ander’: ‘the articulation and instrumentalization of collective self-images, derived from an opposition against different, other nations.’<sup>20</sup> Deze oppositie is in het kader van de terugkeer van de schilderijen duidelijk aan te wijzen tussen de Noordelijke en de Zuidelijke Nederlanden. Opvallender is dat ze ook terug te vinden is op lokaal en regionaal niveau. Zo gingen in Brussel en Amsterdam stemmen op voor een concentratie van de nationale kunstwerken in hun stad, als ‘hoofdsteden’ van het rijk. Antwerpen liet zich op haar beurt voorstaan op haar artistieke Rubensiaanse traditie om schatbewaarder te worden van de teruggekeerde Zuid-Nederlandse kunst en de koning koos voor zijn eigen domicilie Den Haag als verblijfplaats van de collectie Noord-Nederlandse schilderijen. Dit doet niet alleen vermoeden dat die notie van nationaal besef op het niveau van het Koninkrijk als geheel enige nuancering verdient, zelfs binnen de verschillende landsdelen ontbrak het aan een eensgezinde visie op kunst en kunstbeleid. Alle genoemde steden hadden immers andere tradities en belangen.

Dit roept de vraag op hoe stedelijke trots en nationale identiteit zich tot elkaar verhouden en of – en op welke manier – zij elkaar versterkten of juist beperkten. In hoeverre heeft, naast nationale identiteit, ook stedelijke identiteit de (artistieke) omgang met de politieke omwentelingen bepaald? Zijn er verschillen en overeenkomsten aan te wijzen in de manier waarop de artistieke elites in de handelssteden Amsterdam en Antwerpen naar de vereniging en later ook de scheiding van de Nederlanden keken en de manier waarop de schilders en hun entourage in de hofsteden Brussel en Den Haag met de veranderende situaties

18 Zie hierover onder andere: C. Tamse en E. Witte, *Staats- en natievorming in Willem I's koninkrijk (1815-1830)*. Brussel 1992 en R. Vosters en J. Weijermars, *Taal, cultuurbeleid en natievorming onder Willem I*. Brussel 2011.

19 J. Leerssen, *National Thought in Europe. A Cultural History*. Amsterdam 2006, p. 15.

20 Leerssen, *National Thought in Europe*, 17.

omgingen? In dit onderzoek doe ik een poging deze twee niveaus – het nationale en het stedelijke – in kaart te brengen en met elkaar te verbinden en te vergelijken.

Het voorliggende onderzoek naar de verschillende gradaties van nationaal besef en lokaal patriottisme in de schilderswereld in de vier genoemde steden, is grofweg op te delen in twee componenten: een kunstideologisch en een kunstsociologisch deel, die in de praktijk overigens niet geheel van elkaar te scheiden zijn. Het kunstideologische deel poogt antwoord te geven op de vraag welke opvattingen er in de eerste helft van de negentiende eeuw bestonden over kunst in het algemeen en nationale schilderkunst in het bijzonder en wat de politieke situatie met betrekking tot de verschillende omwentelingen tussen 1815 en 1839 – de eenwording, de opstand en de scheiding – aan deze kunstopvattingen veranderde. Het kunstsociologische deel houdt zich bezig met de vraag op welke manier de politieke situatie de werkomstandigheden van de schilders heeft beïnvloed. Hebben zij zich in de praktijk laten leiden door nationalistische gevoelens en waren die dan Groot-Nederlands, of Hollands respectievelijk Belgisch van aard? Opereerden zij vooral binnen hun eigen lokale gelederen en identificeerden zij zich sterker met hun moederstad dan met hun vaderland? Of waren ze helemaal niet met dit soort identificatie bezig en lieten zij zich vooral leiden door zakelijke of pragmatische motieven?

Deze vorm van kunsthistorisch onderzoek past binnen het kader van wat *New Art History* wordt genoemd. Dit is een containerbegrip voor een manier van onderzoek in de kunstwetenschappen in de afgelopen vijftig jaar (wat het begrip ‘new’ in perspectief plaatst), waarin afstand wordt genomen van de traditionele kunstgeschiedenis waarin stijlonderzoek en iconografie centraal staan, ten gunste van het onderzoek naar kunst in haar maatschappelijke context. Hiervoor wordt gebruik gemaakt van methodologische inzichten uit aanverwante disciplines zoals geschiedenis (en met name subdomeinen als cultuurgeschiedenis, stadsgeschiedenis, sociale geschiedenis, publieksgeschiedenis, enz.), sociale wetenschappen, de psychologie, de neurowetenschappen, enz. Voorliggend onderzoek bevindt zich bij uitstek op dat interdisciplinaire vlak, met zijn kunstideologische en kunstsociologische component, en enerzijds de aandacht voor nationalisme en natievorming en anderzijds stadsgeschiedenis en lokale identiteit. ‘Art history’, zo stelde Jonathan Harris in 2001, ‘must be a branch related to other kinds of history – economic, cultural, political – which together constitute the intellectual framework for understanding human social development’.<sup>21</sup>

De institutionele geschiedenis van de vroegnegentiende-eeuwse kunstwereld in de Nederlanden is vrij goed gedocumenteerd. Vooral naar de verschillende academies is gedegen onderzoek gedaan, onder anderen door Jenny Reynaerts die een proefschrift schreef over de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Amsterdam.<sup>22</sup> Over de Brusselse en Antwerpse Academie zijn overzichtswerken verschenen bij de jubilea die zij de afgelopen

21 J. Harris, *The New Art History: A critical Introduction*. London/New York 2001, p. 65.

22 J. Reynaerts, ‘Het karakter onzer Hollandsche School’. De Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, 1817-1870. Leiden 2001.

decennia hebben gevierd.<sup>23</sup> Voor het onderzoek naar de opvattingen en de sociale praktijk aan de Antwerpse Academie kon ik bovendien contemporaine bronnen gebruiken zoals redevoeringen en leerlingenlijsten uit het archief van de instelling. Ook over de verschillende nationale of stedelijke musea die in dit onderzoek aan bod komen is er reeds gepubliceerd, waarbij het werk van Ellinoor Bergvelt over het Rijksmuseum en het onder redactie van Michèle van Kalck uitgegeven magnum opus over de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België in Brussel speciaal vermeld moeten worden.<sup>24</sup> Gegevens over de Tentoonstellingen van Levende Meesters in Noord-Nederland en de Salons in het Zuiden komen uit de bijbehorende catalogi of *Notices des ouvrages*.<sup>25</sup> Dankzij de opkomende kunstkritiek in de negentiende eeuw in kranten en (gespecialiseerde) tijdschriften zoals de *Algemeene Konst- en Letterbode* en de *Kunstkronijk* – waarover Annemiek Ouwerkerk haar boek *Tussen kunst en publiek* schreef<sup>26</sup> – en in het Zuiden onder andere *Le Messenger des Sciences et des Arts* en *L'Artiste*, weten we veel over de receptie van deze kunstwerken op de tentoonstellingen. De individuele opvattingen van kunstenaars, verzamelaars en andere sleutelfiguren uit het vroeg-negentiende-eeuwse artistieke milieu zijn gedestilleerd uit egodocumenten zoals al dan niet uitgegeven correspondentie, verhandelingen en redevoeringen. Hiernaast heb ik gebruik gemaakt van de monografieën en biografieën die de afgelopen decennia over de negentiende-eeuwse kunst en kunstenaars zijn verschenen. Omdat dit onderzoek de ruimere kunstwereld en -praktijk in beschouwing neemt en zich niet louter richt op stijl of iconografie, is ervoor gekozen geen corpus van schilderijen als basis te gebruiken. Kunstobjecten worden als contemporaine bron gebruikt, zoals er ook brieven, redevoeringen, recensies, krantenartikelen en officiële bestuurlijke documenten worden opgevoerd. Hoewel er geen stilistisch onderzoek wordt gedaan naar specifieke schilderijen, komen opvattingen over stijl wel degelijk aan bod. Ook worden kunstwerken vanuit een kunstsociologische invalshoek bekeken. Wie maakte de schilderijen, voor welke markt, met welk commercieel of ideologisch oogmerk? De veelvormigheid van de bronnen maakt het een veelzijdig onderzoek, maar maakt het in zekere zin ook complex. Ze bevatten zowel meningen van kunstenaars zelf, als van (relatieve) buitenstaanders. Soms zijn ze formeel, bijvoorbeeld van overheidswege, soms bevatten ze een meer persoonlijke noot. Deze gegevens worden bovendien gecombineerd met meningen van historici achteraf.

23 Voor Antwerpen gaat dit om: J. Pas, e.a. (red.), *Contradicties. Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen 2013-1663*. Gent 2013; voor de Brusselse Academie voor Schone Kunsten om: J. van Lennep (ed.), *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignement*. Brussel 1987. Over de Brusselse *Académie des Sciences et Belles-Lettres*, die als zusterinstelling van het Nederlandse Koninklijk Instituut gezien kan worden, is onlangs de bundel verschenen: J. Tollebeek, E. Witte en G. Kurgan, *De wereld van de Zuidelijke geleerden. De Académie royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles onder Willem I. Leuven/Paris/Bristol, CT 2018*.

24 E. Bergvelt, *Pantheon der Gouden Eeuw. Van Nationale Konst-Gallerij tot Rijksmuseum van Schilderijen (1798-1896)*. Zwolle 1998 en M. van Kalck (red.), *De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Twee eeuwen geschiedenis*. Tiel 2003.

25 Er zijn op dit moment lopende promotieonderzoeken naar de tentoonstellingen en salons door Jeroen Kapelle (m.b.t. de Noordelijke Nederlanden/Nederland) en Malika M'rani Alaoui (m.b.t. de Zuidelijke Nederlanden/België).

26 A. Ouwerkerk, *Tussen kunst en publiek. Een beeld van de kunstkritiek in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*. Leiden 2003.