

De afdeling 'moderne kunst' in het Rijksmuseum gedeeltelijk nieuw ingericht

Het interne spraakgebruik in het museum, dat nog talrijke wonderlijk aandoende, maar historisch verklaarbare en door de traditie geheiligde termen kent, verstaat onder de bovengenoemde afdeling het in de bovenzalen van de Drucker-uitbouw tentoongestelde deel der schilderijen-verzameling. Deze acht zalen bevatten een overzicht van het laatste kwart der 18de eeuw en de gehele 19de eeuw. Daar de laatste vier zalen in hoofdzaak gewijd zijn aan de Haagse school en het Amsterdamse impressionisme (globaal genomen de collectie Drucker-Fraser, die in dit Bulletin uitvoeriger ter sprake komt), is voor de periode van omstreeks 1775 tot 1865, een tijdvak dus van bijna honderd jaar, slechts de beperkte ruimte van vier zalen beschikbaar. Het spreekt dan ook van zelf dat er een vrij scherpe selectie moet worden betracht bij de inrichting van dit gedeelte, waardoor het eigenlijk niet mogelijk is de ontwikkeling in al haar facetten zó volledig te tonen, als men zou willen.

Bij de keuze uit wat het museum bezit speelt natuurlijk naast het kunsthistorisch geweten ook de veranderlijke appreciatie van de onderhavige kunstuitingen een belangrijke rol. De noodgedwongen beperking, in welke keuze dan ook, zal op een bepaald moment weer onderworpen

worden aan een kritische beschouwing en de behoefte aan enige verandering doen ontstaan. De presentatie van deze periode was bovendien eenzijdiger dan door het in de verzameling aanwezige materiaal werd gerechtvaardigd, omdat dit deels in een min of meer ontoonbare toestand verkeerde. Met het afwerken van een restauratie-programma is nu eenmaal de nodige tijd gemoeid.

Toen onlangs de eerste vier zalen van deze afdeling, na een tijdelijke ontruiming in verband met de tentoonstelling 'Bijbelse inspiratie', weer opnieuw moesten worden ingericht, was dit een geschikt ogenblik om te trachten iets te realiseren van de wensen, die al enige tijd bestonden. Nadat tevoren al een aantal stukken uit het depot behandeld was, waarbij op vaak verrassende wijze verborgen kwaliteiten aan het licht kwamen, was nu bovendien van het intermezzo dankbaar gebruik gemaakt om acht reeds eerder tentoongestelde schilderijen te restaureren en schoon te maken.

Het is de bedoeling om hier de aandacht te vestigen op enkele van de veranderingen en deze in het kort toe te lichten.

Er is naar gestreefd, door enkele stukken van de ene zaal naar de andere te verplaatsen, het chrono-



Afb. 1. H. Voogd. Italiaans landschap, 1795. Rijksmuseum, Amsterdam.

logische verband iets duidelijker te maken. Maar in hoofdzaak komt het toch neer op een aanvulling, in die zin dat er nu meer verscheidenheid is dan voorheen.

Dit is voor wat de entreezaal (eind 18de eeuw) betreft te danken aan twee recente aankopen, een *Italiaans landschap* van 1795 door Hendrik Voogd (1768-1839) (afb. 1) en *de Amsterdamse verzamelaar Jan Gildemeester in zijn kunstgalerij*, van 1794/95 door Adriaan de Lelie (1755-1820) (afb. 2). Deze beide aanwinsten zullen in volgende nummers van het Bulletin nog uitvoeriger ter sprake komen. Hier volstaan wij met erop te wijzen dat het stuk van De Lelie wegens het onderwerp een unieke plaats in onze verzameling inneemt en tot het meest geslaagde werk van de schilder gerekend moet worden en dat met het werk van Voogd voor het eerst een belangwekkend aspect van de Nederlandse schilderkunst uit die tijd naar voren komt, namelijk de activiteit van de schilderskolonie in Rome, die, anders dan wat onze 17de eeuwse Italianisanten te zien geven, een algemeen Europees klassicistisch stempel draagt. In het milieu van de vaderlandse schilderkunst met haar overwegend intiem-huiselijk karakter, neemt het koele, strakke en monumentale landschap van Voogd een opvallende plaats in. Bij de volgende generatie van naar Italië reizende schilders wordt het accent al iets meer naar een



Afb. 2. A. de Lelie. De verzamelaar Jan Gildemeester in zijn kunstgalerij, 1794/95. Rijksmuseum, Amsterdam.

romantische beleving van de natuur verlegd. Twee goede voorbeelden daarvan werden nu aan het overzicht toegevoegd, van J. A. Knip (1777-1847) '*Een gezigt van het eiland Ischia, bij Napels*', zoals de oorspronkelijke titel luidt, en van Abraham Teerlink (1776-1857) *De waterval van Tivoli bij Rome*. Het landschap van Knip (afb. 3) dateert van 1818, enige jaren na zijn terugkeer in Nederland, toen hij de schetsen, die hij zwervend door Italië had gemaakt, op zijn atelier verwerkte tot een reeks welverzorgde schilderijen. Het stuk van Teerlink (afb. 4) ontstond in 1824 te Rome. Het is nu mogelijk zich in onze zalen rekenschap te geven van het contrast tussen de internationaal georiënteerde landschapschilders en de thuisblijvers, die het intieme inheemse landschap in traditioneel vaderlandse trant bleven beoefenen, een contrast tussen twee richtingen, dat treffend uitkomt in het genoemde stuk van Knip enerzijds en de beide vergezichten bij 's-Graveland van P. G. van Os (1776-1839) anderzijds, die alle drie ongeveer gelijktijdig ontstonden.

Uit de tijd van omstreeks 1800 wordt nu verder, naast o.a. de reeds eerder geëxposeerde jeugdwerken van twee veelbelovende maar jonggestorven schilders, W. J. van Troostwijk (1782-1810) en P. R. Kleyn (1785-1816), een zonnig *weidelandschapje met vee* van de Dordtse schilder Jacob van Strij (1756-1815) getoond (afb. 5), een



Afb. 3. J. A. Knip. Italiaans landschap, 1818. Rijksmuseum, Amsterdam.

schilder, die evenals P. G. van Os een schoolvoorbeeld is van het bewuste aanknopen bij de oudhollandse traditie (in zijn geval bij Albert Cuyp). Wij mogen het opvallende teruggrijpen van deze schildersgeneratie op de 17de eeuwse voorgangers wel zien als een doelbewuste poging ook in de schilderkunst – in de tekenkunst was dit al eerder bereikt – zich los te maken van een grotendeels tot decoratie versterde en in schablones vastgelopen natuuruitbeelding, om op een meer vrije en persoonlijke wijze vorm te geven aan een hernieuwd contact met de natuur. De realistische visie van de 17de eeuwers, die in hun diep bewonderde tekeningen en schilderijen tot uitdrukking kwam, wees – soms via een bijna letterlijke navolging – aan deze kunstenaars de weg bij hun poging de natuur weer in haar alledaagse en eenvoudige bekoorlijkheid uit te beelden. Dat deze nieuwe bezieling in een originele en frisse kijk op de vertrouwde omgeving van stad en land kon resulteren zien wij bijvoorbeeld aan het van 1813 daterende schilderijtje van J. Jelgerhuis (1770–1836), *de Leidse poort te Amsterdam* (afb. 6), dat met de heldere weergave van ruimte en licht niet onderdoet voor zijn *boekhandel van Meyer Warnars* van 1820.

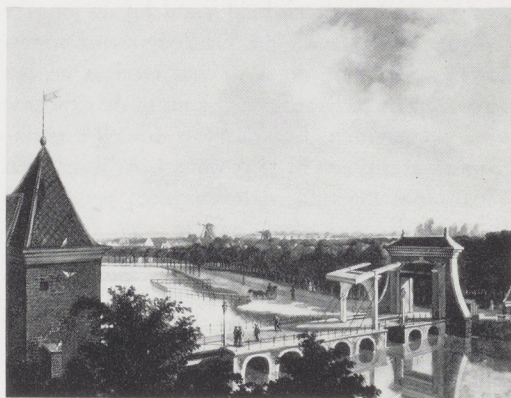
Afb. 6. J. Jelgerhuis. De Leidse poort te Amsterdam, 1813. Rijksmuseum, Amsterdam. ▶



Afb. 4. A. Teerlink. De waterval van Tivoli, 1824. Rijksmuseum, Amsterdam.



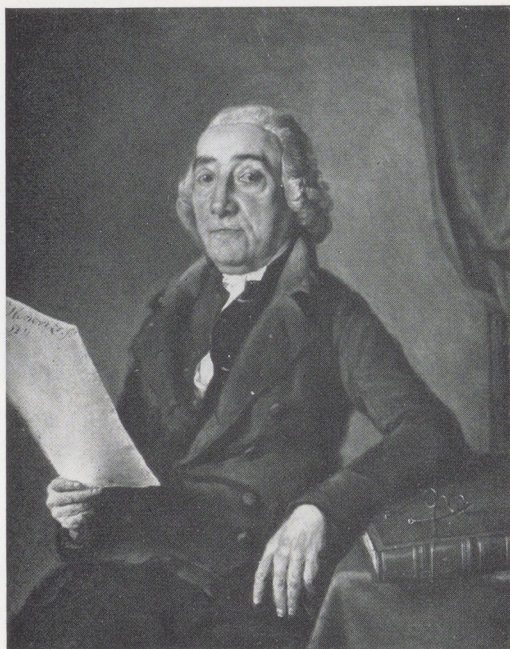
Afb. 5. J. van Strij. Weide met vee. Rijksmuseum, Amsterdam.



Ook in de portretkunst komt – eveneens een aanvulling op het voorheen geëxposeerde – een nogal onconventioneel trekje naar voren bij de nu reeds bejaarde Wijbrand Hendriks (1744–1831), die zijn humoristische en kritische kijk op zijn modellen op zijn karakteristieke manier demonstreert in het *portretje van de 75-jarige Amsterdamse kunstverzamelaar Jacob de Vos Jacobsz.* (1735–1833) uit 1811 (afb. 7).

Het is zinvol om in het overzicht van de beeldende kunst zo mogelijk ook de kunstverzamelaars te betrekken, want juist in die tijd was hun liefhebberij een niet te verwaarlozen stimulans voor de ontwikkeling van de eigentijdse kunst en het is dan ook geen toeval dat wij zowel Gildemeester als De Vos weer aantreffen in de door A. de Lelie geschilderde *Tekenzaal van Felix Meritis*, destijds een brandpunt van artistiek leven in Amsterdam, een tafereel, waarop zij met andere bekende verzamelaars en vele kunstenaars bijeen zijn.

De voorname en flatteuze (ook nu weer ruimschoots vertegenwoordigde) portretstijl van de Engelse immigré Hodges (1764–1837), had veel succes bij de deftige burgerij, die zich de vorstelijke allure en onveranderlijke distinctie van zijn portretkunst graag liet welgevalen. Daarnaast kon de geestige, eerlijke en onopgesmukte – wij mogen met het oog op zijn patriottische gezindheid misschien wel zeggen: democratische – portretopvatting van Wijbrand Hendriks zich staande houden, maar zijn compromisloze (zo niet soms bijna compromitterende) oprechtheid vond bij de jongere generatie geen navolging. De koers werd voortaan bepaald door de geest van Hodges en het derde verzamelaarsportret, dat nu in de expositie werd opgenomen, legt daarvan duidelijk getuigenis af. Het is een in 1835 door J. A. Kruseman (1804–1862) geschilderd levensgroot *portret van de Amsterdamse bankier Adriaan van der Hoop* (1778–1854) (afb. 8), wiens uitzonderlijke schilderijenverzameling, met een aantal wereldberoemde stukken, sedert 1885 als bruikleen van de stad Amsterdam in het Rijksmuseum is ondergebracht.



7



8

Afb. 7. W. Hendriks. De kunstverzamelaar Jacob de Vos Jz., 1811. Rijksmuseum, Amsterdam.

Afb. 8. J. A. Kruseman. De verzamelaar A. van der Hoop, 1835. Rijksmuseum, Amsterdam.

Afb. 9. P. J. Schotel. De Willemsluis bij Amsterdam, 1834. Rijksmuseum, Amsterdam.



Tenslotte kan nog gewezen worden op een aantrekkelijk specimen van de weer met animo beoefende marine-schildering in de romantische periode van na 1830: *Het gezicht op Amsterdam vanaf de Willemsluis, aan de overkant van het Y*, in 1834 geschilderd door P. J. Schotel (1808-1865). Het behoorde, evenals de in dezelfde zaal getoonde *paardenportretten* van Oberman en *De oude Beurs* van Kaspar Karsen, vroeger tot de collectie Van der Hoop, waarin immers ook de 'moderneren' van toen waren opgenomen (afb. 9). Met deze 'moderneren' zijn wij weer bij het uitgangspunt van dit bericht teruggekeerd, waarin enkele nieuwe aspecten van de inrichting en een aantal van de niet eerder tentoongestelde stukken werden geïntroduceerd.