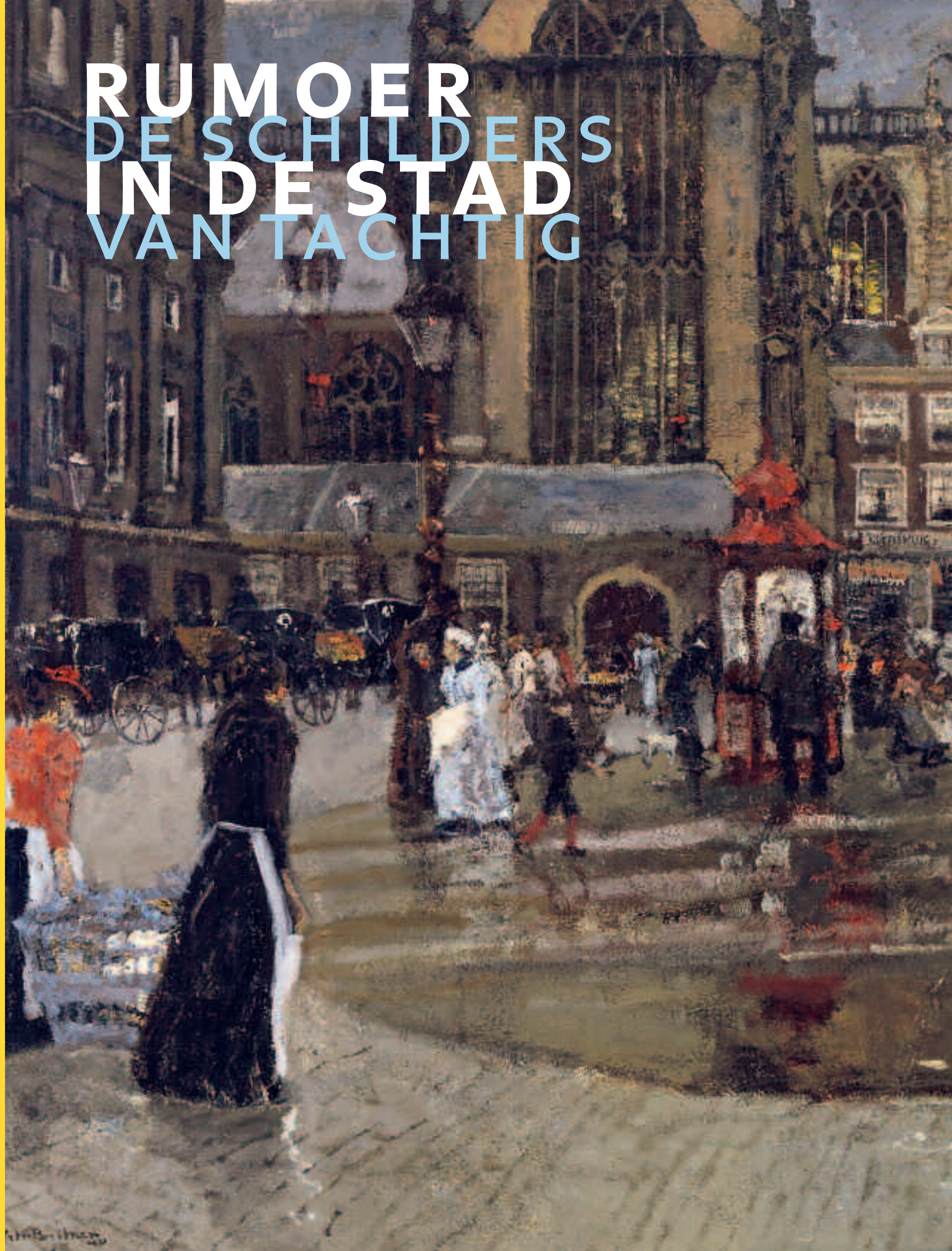


RUMOER DE SCHILDERS IN DE STAD VAN TACHTIG





RUMOER IN DE STAD

DE SCHILDERS VAN TACHTIG

Gemeentemuseum Den Haag

WBOOKS



Inhoud

George Hendrik
Breitner (1857-1923)
*Heiwerk aan de
Van Diemenstraat
te Amsterdam,*
ongedateerd (detail)
Olieverf op doek
80,5 x 131 cm
Gemeentemuseum
Den Haag, langdurig
bruikleen particuliere
collectie

Maurits Verveer
(1817-1903)
*Tentoonstellingszaal
van Pulchri Studio,*
ca. 1890
Gelatinezilverdruk
24 x 21 cm
Haags Gemeente-
archief

Voorwoord 6
Benno Tempel

Proloog 7
Frouke van Dijke

Vorsteden en achterbuurten 8
De sensatie van de stad
Frouke van Dijke

De stad, een poel van ziektes en verderf 28
Benno Tempel

Het werd een levende stad; en wij waren overal bij 40
De schrijvers van Tachtig en hun schildervrienden
Sjoerd van Faassen

George Hendrik Breitner in de
Antwerpse museumverzameling 52
Herwig Todts

Catalogus 58

Gedichten 62, 68, 96, 138, 156, 190
Mischa Andriessen

Vol van leven, vol van beweging 194
De laatnegentiende-eeuwse stad
als fantasmagorische sensatie
Jan de Bruijn

Het interieur als kunstwerk 208
De ontwerpen van Gerrit Dijsselhof, Theo Nieuwenhuis
en Carel Lion Cachet voor Van Wisselingh
Eveline Holsappel

Van verlaten straten naar stadsrumoer 220
Stadsfotografie rond 1900
Maartje van den Heuvel, Susanne van der Wolf

Kaart Den Haag/Scheveningen 228
Kaart Amsterdam 230
Noten 232
Personenregister 235
Fotoverantwoording 235
Met dank aan 236



Rond 1885 verzamelt zich in Amsterdam een stel jonge kunstenaars. Deze schilders van Tachtig volgden het pad dat door de Haagse Schoolkunstenaars was ingeslagen. Toch is er ook een belangrijke breuk met deze kunstschilders waar te nemen. De landschappen met zee, duinen, polders en weilanden alsook de figuurstukken, die met name gesitueerd werden in schilderachtige vissers- of boereninterieurs, zien we bij de Amsterdamse kunstenaars niet meer terugkeren. Ook op technisch vlak zijn er duidelijk verschillen te constateren. De Haagse Schoolkunstenaars schilderden in tonen. Hun werk draaide om de indruk die het weer veroorzaakte op het Hollandse landschap. Alsof er een continue grijze deken over het land lag. De diversiteit aan onderwerpen en stijlen binnen de groep van de schilders van Tachtig was veel groter, van het dromerige werk van Eduard Karsen tot de dynamiek van George Hendrik Breitner. De verstilde, werken van Willem Witsen, Jan Veth of Karsen leidden later tot de wonder-schone schilderijtjes van Jan Mankes. En de brede, monumentale werken van Breitner banen de weg voor de moderne kunst in de twintigste eeuw.

Internationaal waren de schilders van Tachtig met name gecharmeerd van Franse naturalisten. Binnen de Haagse School waren vooral Jacob Maris, Anton Mauve en Jozef Israëls de grote voorbeelden. Maris en de oude Israëls werden bewonderd vanwege hun robuuste schilderswijze die hun werk een monumentaal, mannelijk karakter gaf. Maar dé eigentijdse vaderlandse kunstenaar die op grote waardering kon rekenen, was Matthijs Maris. De middelste van de schilderende gebroeders Maris had zich in Londen gevestigd, waar hij als een teruggetrokken zonderling leefde. Nederlandse kunstenaars die Londen bezochten, durfden de grote mystieke meester bijna niet te bezoeken. Maris zelf mystificeerde zijn kunstenaarschap en zijn afkeer van de kunsthandel. Met name de onmogelijkheid om zijn werk te voltooien nam legendarische proporties aan. In werkelijkheid nam Maris wel degelijk deel aan het leven en bleef hij in de Engelse hoofdstad goed op de hoogte van wat er speelde in de kunstwereld.

Ondanks het belang van kunstenaars als George Hendrik Breitner en Isaac Israëls en de ontegenzeggelijk kwaliteit van hun werk, zijn er de laatste decennia relatief weinig tentoonstellingen over de Tachtigers georganiseerd. Het standaardwerk *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895* stamt uit 1991. Zoals de ondertitel al doet vermoeden, schonk deze tentoonstelling en de bijbehorende catalogus in brede zin aandacht aan die periode. Eigenlijk is dit overzicht nooit opgevolgd door een serieuze tentoonstelling.¹ En dat is jammer, want dat standaardwerk biedt ruimte voor nieuwe ver-

trekpunten. Ik spreek dan ook de hoop uit dat met deze tentoonstelling en catalogus de bestudering van de Tachtigers en kennis over de groep zal toenemen en dat het zal leiden tot nieuwe tentoonstellingen.

In deze catalogus en in de tentoonstelling richten we de blik op een onderwerp dat als een rode draad door het werk van de Tachtigers loopt: de stad. Aan het einde van de negentiende eeuw veranderden de Nederlandse steden in rap tempo. Er werd zelfs gesproken van de Tweede Gouden Eeuw. De kunstenaars schilderden de snelheid van de stad, het vertier, maar ook de schaduw-zijden. Daar doorheen vervlochten is het verhaal van de vriendschappen tussen de kunstenaars en de schrijvers.

Zo was Isaac Israëls zo onder de indruk van de geweldenaar Breitner dat hij eigenlijk geen schilderijen durfde te maken en een tijdje zich hoofdzakelijk richtte op tekeningen. Die zijn dan wel van zo'n vrijheid dat ze tot het beste behoren wat op dat moment in Nederland werd gemaakt: tekeningen van onstoffelijke zaken als de wind of regen.

Net als de kunstenaars deden aan het einde van de negentiende eeuw, maakt het Gemeentemuseum Den Haag de verbinding met de literaire wereld. Dichter Mischa Andriessen is in 2017 een half jaar 'schrijver in de residentie' – het schrijversproject van het museum. Voor deze tentoonstelling draagt hij een aantal gedichten aan, geïnspireerd op de werken van de Tachtigers.

Tentoonstellingen als deze vragen een intensieve voorbereiding en kunnen enkel slagen door samenwerking. We zijn de bruikleengevers – particulier en museaal – dan ook zeer dankbaar voor hun genereuze bijdragen. De Universiteit Leiden bezit een grote collectie fotografie; op dit vlak bestaat reeds een decennium lange samenwerking, die een belangrijke bijdrage vormt aan de tentoonstelling en de catalogus. Het Haagse Gemeentearchief voorzag ons van het nodige documentair materiaal dat een levendig beeld schetst van de stedelijke ontwikkelingen. Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen zijn we dankbaar voor de bijzondere bruiklenen én de bijdrage van conservator Herwig Todts aan de catalogus. Conservator Frouke van Dijke van het Gemeentemuseum heeft alle lijntjes samengebracht tot het resultaat dat u kunt zien in de tentoonstelling en in de publicatie die u in handen houdt. Tot slot wil ik Gifted Art bedanken voor hun financiële ondersteuning bij de realisatie van deze catalogus, die is uitgegeven door WBOOKS en fraai vormgegeven is door Els Kerremans.

Benno Tempel

Directeur Gemeentemuseum Den Haag

Rumoer in de stad. De schilders van Tachtig is een vervolg op de tentoonstelling *Holland op z'n mooist. Op pad met de Haagse School* die het Gemeentemuseum Den Haag in 2015 organiseerde. Zoals de schilders van de Haagse School naar buiten trokken om het landschap te schilderen, zo ontdekte de volgende generatie kunstenaars het straatleven. In tegenstelling tot de Haagse School zijn zij minder goed onder één noemer te vatten. De term 'Haagse School' duidt binnen de kunstgeschiedenis een afgebakende groep aan van kunstenaars die rond 1870 voornamelijk het Hollandse landschap verbeeldden. Alhoewel de volgende generatie schilders een ander tijdvak inluidt, bestaat er voor hen geen duidelijke benaming. In 1941 introduceerde A.M. Hammacher deze groep als de 'Amsterdamse impressionisten' die in tegenstelling tot het 'natuurimpressionisme' van de Haagse School zich meer richten op het 'steedsch impressionisme' van de nieuwe tijd.

In de inleiding van zijn boek *Amsterdamsche impressionisten en hun kring* (1941) snijdt Hammacher de problematiek aan rondom het aanduiden van deze gelijkgezinde en tegelijkertijd zeer diverse groep kunstenaars. Hammacher: 'Zoo overtuigend als de Haagsche school langzamerhand beeld en begrip is geworden, niet alleen voor een groep van schilders, in hoofdzaak van een landschappelijk impressionisme, maar voor een tijd en een werkwijze, die een ieder voor oogen staat en gemeengoed is geworden, zoo onzeker is nog vaak het beeld en begrip van de schilderkunst, welke op den Haagsche dadelijk volgde en daaruit voortkwam [...].'¹

De term Amsterdams impressionisme is tegenwoordig een vaak gebruikte aanduiding voor de kring rondom George Hendrik Breitner, Isaac Israels, Jacobus van Looy en Willem Witsen. Maar hoewel vanaf de jaren 1880 Amsterdam inderdaad de rol van kunstcentrum overnam van Den Haag, werkten en woonden in de hofstad ook kunstenaars als Willem Bastiaan Tholen en Willem de Zwart, wier werk in verschillende opzichten verbonden is aan dat van hun kunstvrienden in Amsterdam. Om deze reden hanteert deze publicatie de benaming 'schilders van Tachtig', een term die is ontleend aan de laatste grote tentoonstelling en publicatie waarin deze groep kunstenaars een belangrijke rol speelde. In 1991 organiseerde het Van Gogh Museum de tentoonstelling *De*

schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895, waarbij een gelijknamige catalogus werd uitgebracht. *De schilders van Tachtig* richtte zich voornamelijk op het tijdvak 1885-1895, niet op een specifieke stroming, kunststopvatting of schilderstijl.

Rumoer in de stad. De schilders van Tachtig richt zich daarentegen wel specifiek op de kring rondom Israels, Breitner en Witsen. Daarbij vormt hun verbeelding van de stad een rode draad in het verhaal. In de afgelopen jaren is in meerdere tentoonstellingen en publicaties aandacht besteed aan dit onderwerp. Speciale vermelding verdienen de tentoonstellingen *Isaac Israels in Den Haag* (Den Haag, 2012), *Isaac Israels in Amsterdam* (Stadsarchief Amsterdam, 2012), *George Hendrik Breitner in Amsterdam* (Stadsarchief Amsterdam, 2014-2015) en *Breitner: Meisjes in Kimono* (Rijksmuseum Amsterdam, 2016). Het Gemeentemuseum Den Haag presenteert deze kunstenaars na lange tijd weer in een grote groepstentoonstelling. Om hun onderlinge vriendschappen, interesses en invloeden inzichtelijk te maken, worden ook andere genres en thema's behandeld. Zo is er aandacht voor de opkomst van de fotografie en de invloed van de literaire Beweging van Tachtig. Omdat deze groep kunstenaars nauw was verbonden aan de literaire wereld heeft Mischa Andriessen, 'writer in residence' bij het Gemeentemuseum Den Haag, bij een aantal schilderijen gedichten geschreven, die opgenomen zijn in dit boek. Van een alomvattend overzicht is echter geen sprake. De nadruk ligt op de verbeelding van de stad, die door elke kunstenaar op een andere manier wordt verwezenlijkt. Waar Breitner en Israels zich voelen aangetrokken tot de drukte van pleinen, restaurants en het nachtleven, schilderen kunstenaars als Witsen en Karsen vooral de stad in verstillings. Met dit onderwerp als leidraad is de keuze gemaakt om sommige kunstenaars de hoofdrol te laten spelen, terwijl anderen minder aan bod komen. De tentoonstelling en de catalogus bieden een tijdsbeeld van de periode 1880-1900, waarin de kunst van de schilders van Tachtig in een nieuw tijdperk zichtbaar resulteert in een nieuwe kunst.

Proloog

Frouke van Dijke

Conservator negentiende eeuwse kunst

Voorsteden en achterbuurten

De sensatie van de stad

Frouke van Dijke





10 **Jacobus van Looy**
(1855-1930)
De tuin, 1893 (detail)
Olieverf op doek
93 x 137 cm
Teylers Museum,
Haarlem

Willem Witsen
(1860-1923)
*Pakhuizen aan een
Amsterdamse gracht
op Uilenburg,*
ongedateerd
Olieverf op doek
52 x 42 cm
Rijksmuseum
Amsterdam,
langdurig bruikleen
Amsterdam Museum

‘[...] Ik verbeeld me dat we op weg zijn naar ’n Nieuwe periode, ’n sensationeele kunst, geïnfluenceerd door de letterkunde of liever geboren uit ’t contact mèt de litteratuur, ’n kunst waaraan jullie en enkele fransche litteratoren even veel gedaan hebben als de Marissen, even onwillekeurig.’¹

Kunstenaar Willem Witsen richt deze woorden in 1887 aan zijn vriend Albert Verwey, een jonge dichter die op dat moment deel uitmaakt van de literaire Beweging van Tachtig. In één zin noemt Witsen de drie belangrijkste inspiratiebronnen voor zijn generatie: de Nederlandse schrijvers en dichters rondom Verwey, de Franse literatuur en de schilderkunst van de Haagse School. Gedreven door de gedachte dat een kunstenaar zijn eigen tijd moet verbeelden, slaat een jonge generatie kunstschilders in de jaren tachtig van de negentiende eeuw een nieuwe weg in. Ze storten zich op de verbeelding van het moderne stadsleven dat in deze periode tot bloei komt.

Tegelijkertijd zijn de kunstenaars schatplichtig aan hun voorgangers. Witsen noemt nadrukkelijk de Haagse School (ofwel de gebroeders Maris) als een belangrijk voorbeeld. In de jaren zeventig brak de Haagse School met de regels van de academie door zich niet te richten op historieschilderkunst maar op het landschap, dat zij bovendien weergaven op een geheel nieuwe wijze. In tonale kleuren en met een losse penseelstreek legden zij zonder opsmuk de schoonheid van het gewone Hollandse landschap vast. De Haagse School introduceerde hiermee een nieuw realisme in de kunst. Maar omdat zij zich zo nadrukkelijk op de natuur richtten, ging deze innovatie grotendeels voorbij aan een ander eeuwenoud genre: het stadsgezicht.

Op haar beurt omarmt de generatie van Witsen de stad als thema voor de moderne kunst. Zoals eerder de schilders van de Haagse School het landschapsgenre vernieuwden, zo blazen George Hendrik Breitner, Isaac Israëls, Jacobus van Looy, Willem de Zwart, Eduard Karsen, Willem Bastiaan Tholen en anderen het stadsgezicht nieuw leven in. In plaats van een traditioneel topografische benadering van de stad, waarbij kerken, huizen en pleinen in minutieus detail werden weergegeven, vormt de architectuur bij hen slechts een decor voor het moderne stadsleven. Deze keuze voor mondaine thema's valt samen met een algemene verschuiving in de maatschappij. In heel Europa verandert de grotendeels agrarische wereld in een stedelijke samenleving, waarin ambacht plaatsmaakt voor de industrie. Voor het eerst in de geschiedenis groeit de bevolking in de steden sneller dan die op het platteland. Het karakter van de stad verandert drastisch. De industriële revolutie, die tijdens de opkomst van de Haagse School aarzelend haar intrede had gedaan, is in de jaren tachtig in volle gang.

Witsen voelt zich dan ook terecht als een man op weg naar een ‘Nieuwe periode’, zoals hij dat in zijn brief aan Verwey omschrijft. De veranderingen in de samenleving aan het einde van de negentiende eeuw zijn voor iederen intens voelbaar. In zijn boek *De Nieuwe Mens. De culturele revolutie in Nederland rond 1900* schrijft Auke van der Woud uitgebreid over de opkomst van wat hij karakteriseert als een ‘nieuwe cultuur’ die tot stand komt in de grote steden.² Daar ontstaan de eerste cafés en restaurants, winkelstraten en een uitgaansleven. Als gevolg daarvan wordt het leven in toenemende mate bepaald door materialisme en consumentisme. In plaats van een plek in te nemen in de gemeenschap draait alles steeds sterker om het individu, en diens eigen emoties en sensaties. Het is de geboorte van het moderne leven zoals wij dat kennen. Ook de jonge kunstschilders lijken hiervan doordrongen. Hun kunst draagt geen enkele morele boodschap uit. Zij willen slechts de indruk die de buitenwereld op hen maakt, overbrengen op het doek. In veel opzichten treden zij hiermee in de voetstappen van de Haagse Schoolschilders, die de beleving van het landschap probeerden te vangen in hun werk. De generatie van tachtig gaat echter een stap verder in de verbeelding van hun persoonlijke beleving van het hier en nu. Als kinderen van hun ‘nieuwe tijd’ richten zij de blik op het moderne leven van de stad, waar vluchtige impressies elkaar in hoog tempo opvolgen en de zintuigen constant worden geprikkeld. Dit alles resulteert in de door Witsen aangekondigde ‘sensationeele kunst’ van de Tachtigers.

Van de hofstad naar de hoofdstad

In de periode dat steeds meer mensen van het platteland naar de stad migreren, vindt ook in de kunstwereld een belangrijke verschuiving plaats. Halverwege de jaren tachtig neemt Amsterdam de rol van kunstcentrum over van Den Haag. Tot die tijd was de hofstad het middelpunt van de kunstwereld. De aanwezigheid van rijke aristocraten en notabelen en een actieve kunsthandel maakten de stad een aantrekkelijke plek voor kunstenaars. De Haagse School domineert in de jaren tachtig het kunstleven en is, als tegenhanger van de conservatieve academie, een belangrijk voorbeeld voor de jongere generatie. Zo krijgen Breitner en Willem de Zwart lessen van Willem en Jacob Maris, zo vindt Tholen een belangrijke leermeester in Paul Gabriël en ontvangt Isaac Israëls zijn opleiding van zijn vader Jozef, nestor van de Haagse School.

Uitzonderingen daargelaten heeft de Haagse School weinig oog voor het leven in de stad. De stadsgezichten van Jacob Maris zijn weliswaar succesvol, maar hij schildert deze nog altijd met een landschappelijke blik. Maris' uitzicht op de Schreierstoren in Amsterdam of zijn weergave van de *Slatuintjes bij Den Haag* toont de stad vanaf de buitenkant. Wanneer Gabriël zijn blik laat



12 **Henri de Louw**
(1851-1944)
*Hoge Prins Willemstraat,
Den Haag, ca. 1880*
Albuminedruk
10 x 14 cm
Haags Gemeente-
archief

Fotograaf onbekend
*Voldersgracht,
slop met rechts nr. 32,
Den Haag, ca. 1910*
Ontwikkelgelatine-
zilverdruk
11 x 15 cm
Haags Gemeente-
archief

Vincent van Gogh
(1853-1890)
*Aardappelschilster
(Sientje), 1883*
Potlood en krijt
op papier
61,3 x 39,4 cm
Gemeentemuseum
Den Haag, langdurig
bruikleen particuliere
collectie

Vincent van Gogh
(1853-1890)
*Bakkerij in de Geest,
1882*
Inkt en potlood
op papier
20,9 x 33,7 cm
Gemeentemuseum
Den Haag, schenking
Fl. Bremmer

W.J. van der Pool
*Jacob Pronkstraat,
slopje 43 en 45,
Den Haag, ca. 1908*
Ontwikkelgelatine-
zilverdruk
18 x 13 cm
Haags Gemeente-
archief

W.J. van der Pool
*Wassenaarsestraat,
slop nrs. 60-70,
Den Haag,
ongedateerd*
Ontwikkelgelatine-
zilverdruk
12 x 17 cm
Haags Gemeente-
archief

vallen op het Kurhaus in Scheveningen schildert hij vanuit de verte de lichtjes van de theaters. Maar waar de leden van de Haagse School liever op veilige afstand bleven, durven hun leerlingen wel dicht bij het mondaine leven te komen. Zo schildert De Zwart meerdere malen de ‘apekoetsjes’ in Den Haag, een bekend fenomeen in de stad aan het einde van de negentiende eeuw. De koetsiers, die dankzij hun kleurrijke uniform ook wel ‘aapjes’ worden genoemd, vormen een soort taxidienst, waarbij zij met hun gehuurde rijtuigen op vaste plaatsen op klanten wachten.

Door het contact met de leden van de Haagse School schilderen ook de jongeren aanvankelijk vooral het landschap. Enkelen van hen, onder wie Tholen, Witsen en De Zwart, blijven zelfs hun gehele leven terugkeren naar de natuur. Maar hoewel er dus geen sprake is van een definitieve breuk met de Haagse School is duidelijk te zien hoe de generatie van de jaren tachtig al op jonge leeftijd oog heeft voor andere thema’s. Zo struinen Israels, Breitner en Verster graag rond in de Haagse kazernes in de Archipelbuurt en aan de Oranjekade, waar zij de dagelijkse werkzaamheden en militaire oefeningen gadeslaan. Isaac Israels boekt al vroeg succes met deze verbeeldingen van het soldatenleven. Als zeventienjarige jongen voltooit hij het schilderij *Begrafenis van een jager* dat zelfs op de Salontentoonstelling in Parijs wordt geëxposeerd. Het monumentale werk toont een groep soldaten die als afscheid om beurten hun geweer in het graf van hun kameraad afvuren. Ook Isaacs vader Jozef schilderde veel figuurstukken, waarbij hij zich vooral richtte op het leven van arme boeren en vissers. *Begrafenis van een jager* mist echter de tijdloosheid van zijn vaders genreschilderijen. In tegenstelling tot Jozef verbeeldt de jonge Isaac een zeer specifiek moment dat plaatsvindt op de Algemene Begraafplaats aan de Kerkhoflaan. Toch is het schilderij een typisch atelierstuk, zorgvuldig opgebouwd uit verschillende figuurstudies.³

Ook de jonge Breitner voelt de aantrekkingskracht van het militaire leven. In de jaren zeventig vertrekt hij uit Rotterdam naar Den Haag. De Haagse academie lijkt echter niet aan hem besteed. In 1880 wordt de tegendraadse jonge schilder zelfs wegens wangedrag van de opleiding verwijderd. Hij kwam al tijden niet opdagen voor zijn lessen en had het bovendien aan de stok gekregen met de conciërge.⁴ Breitner wendt zich vervolgens tot de Haagse Schoolschilder Willem Maris, wiens werk door de leraren van de academie wordt verafschuwd. Hoewel Breitner daarnaast goed contact heeft met leeftijdsgenoten als Tholen en De Zwart, vindt hij in niemand minder dan de jonge Vincent van Gogh zijn geestverwant. Beide kunstenaars zijn totaal niet geïnteresseerd in het chique karakter van Den Haag. Ze struinen liever door de nauwe stegen van achterbuurten, waar in de zomer de stofwolken door de

straten waaien en je na de regen diep in de modder staat. Van Gogh klaagt in 1882 nog tegen zijn broer Theo dat niemand om hem heen zijn liefde voor deze lelijke kant van de stad lijkt te delen. Kort daarna vindt hij in Breitner een kameraad. Van Gogh: ‘Tegenwoordig ga ik nogal eens teekenen met Breitner, een jonge schilder [...]. Hij teekent heel handig en heel anders weer dan ik, en wij maken dikwijls samen typen in de volksgaarkuiken of de wachtkamer [...].’⁵ Breitner en Van Gogh zoeken in de smerige straten van Den Haag – in buurten als de Geest in het centrum en in Scheveningen – naar onderwerpen die in hun ogen juist schilderachtig zijn. Hoe uitzichtlozer hoe beter, hoe viezer hoe mooier. Breitner, die aanvankelijk nog historieschilder wilde worden, lijkt zijn roeping te hebben gevonden in het schilderen van de lagere klasse. In 1882 schrijft hij aan zijn mecenas Van Stolk: ‘Ik zelf, Ik zal de mensch schilderen op de straat en in de huizen de straten en huizen die ze gebouwd hebben ’t leven vooral. Le peintre du peuple zal ik trachten te worden of liever ben ik al omdat ik ’t wil.’⁶ Van Gogh en Breitner zijn slechts kortstondig gelijkgezinden; na een aantal jaren scheiden hun wegen. Van Gogh is geen stadsmens. Hij verlaat Den Haag en reist af naar Nuenen om daar het boerenleven te schilderen. Uit zijn werk spreekt een sociale bewogenheid die in de schilderijen en tekeningen van Breitner ontbreekt.⁷ Deze jonge kunstschilder beweegt zich in 1886 in de tegenovergestelde richting van Van Gogh. Breitner pakt zijn spullen en vertrekt naar Amsterdam.

De schoonheid van een slachthuis

Breitner is niet de enige kunstenaar die Den Haag voor Amsterdam verruilt. Rond dezelfde tijd maakt ook Isaac Israels deze overstap. Ondanks hun ervaring schrijven beide kunstenaars zich in aan de Rijks-academie van beeldende kunsten. Terwijl over het algemeen avant-gardekunstenaars juist rebelleren tegen de strenge richtlijnen van deze kunstacademies, is de bloei in de Nederlandse kunst rond de jaren tachtig juist deels te danken aan de academie in Amsterdam.⁸ Opgericht in 1870 is deze plek aanvankelijk nog een conservatieve leerschool, maar vanaf 1880 waait er een nieuwe wind in het instituut. August Allebé, van huis uit schilder van academische figuurstukken, dieren en stillevens, wordt dat jaar aangesteld als hoogleraar directeur. In tegenstelling tot zijn voorganger ziet hij niets in het aanmoedigen van moraliserende thema’s in de kunst. Allebé denkt niet in schilderstijlen of regels, maar benadrukt daarentegen het belang van esthetiek en een beheersing van vorm. Hij gunt daarbij zijn leerlingen de vrijheid om zichzelf te ontwikkelen en hun eigen keuzes te maken. Onder deze studenten bevinden zich bijna alle toonaangevende schilders van de jaren tachtig en negentig: Breitner, Israels, Witsen, Karsen, Van Looy, Tholen, Toorop, Veth en Piet Meiners.



14 **Willem Bastiaan Tholen** (1860-1931)
Slachthuis, 1889
Olieverf op doek
56 x 41,5 cm
Groninger Museum,
bruikleen Stichting
J.B. Scholtenfonds

In Amsterdam vinden Breitner en Israëls al snel aansluiting bij een aantal schrijvers en dichters, onder wie Frederik van Eeden, Willem Kloos en de eerder genoemde Albert Verwey. Ook schilders als Witsen, Van Looy en Veth voelen zich aangetrokken tot de nieuwe ideeën van deze literatoren. Samen vormen ze een groep jongeren (de gemiddelde leeftijd is slechts vijftwintig jaar) die in hun tweemaandelijks tijdschrift *De Nieuwe Gids* de vloer aanveegt met de bestaande moraliserende literatuur en kunstkritiek. Voor de Tachtigers draait alles in de kunst om passie en sterk gevoelde hartstochten, niet om betutteling en zedenprekerij. Kunst wordt niet gemaakt voor het algemeen welzijn van de gemeenschap, maar komt voort uit het hart en de geest van de bijzondere eenling. Zo beschouwt schrijver Willem Kloos de kunsten als ‘de aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie.’⁹ Aan andere criteria hoeft kunst volgens hem niet te voldoen. De jonge schilders voelen een sterke verwantschap met deze opvattingen. Voor het eerst profileren zij zich als de zelfbewuste moderne kunstenaar, een dandy of bohemien die zich van de gewone mens onderscheidt door zijn talent en persoonlijkheid en niets aantrekt van een burgerlijke levensstijl. De zogenoemde ‘bent van Tachtig’ komt samen in Amsterdamse koffiehuisen en kroegen, ateliers en studeerkamers, waar zij filosoferen over de kunst van hun eigen tijd. Hoewel de groep rondom *De Nieuwe Gids* al na een paar jaar door onenigheden uit elkaar valt, is de broederschap met deze jonge literatoren van grote invloed op Breitner, Veth, Israëls en Van Looy.

Isaac Israëls’ nieuwe omgeving en vriendenkring doen de jonge schilder inzien dat het tijd is om zich los te maken van zijn vader en leermeester Jozef. Zijn ouders zien dit alles met lede ogen aan. Zij zijn ervan overtuigd dat hun talentvolle zoon zijn leven vergooit in het verfoeilijke Amsterdam. Israëls’ moeder uit haar zorgen in een brief aan schrijver Frederik van Eeden. Als lid van de Beweging van Tachtig staat hij echter vierkant achter zijn kunstvriend. In zijn reactie verzekert hij de bezorgde moeder dat de jongens geenszins een slechte invloed hebben op haar zoon. Van Eeden: ‘Het is [...] een ongelukkig zwak van ouders, altijd de vermeende tekortkomingen van hun kinderen toe te schrijven aan de invloed van anderen. [...] Maar volgens Uwe verklaring houdt gij elke schilder die er niet voor zorgt dat hij behoorlijk bij kas is, een fatsoenlijke vrouw trouwt, kinderen krijgt en in zijn stand opvoedt – voor een knoeier en een stumper.’¹⁰ Van Eeden verdedigt hiermee niet alleen zijn vriend Isaac, maar ook het door de Tachtigers hooggehouden ideaal van de onafhankelijke kunstenaar die zich niet laat leiden door succes maar slechts creëert wat zijn gevoel hem ingeeft. Of, zoals de schilder Eduard Karsen meent: ‘Wie voor eer of geld werkt, dat is geen artist.’¹¹

Deze romantische visie op het kunstenaarschap is komen overwaaien uit Parijs. Voor zowel de schilders als schrijvers van Tachtig geldt de literatuur van het zogenaamde Franse naturalisme als grote inspiratiebron, met vertegenwoordigers als Emile Zola, Gustave Flaubert en de gebroeders De Goncourt. Hun vertellingen spelen zich vaak af in de Franse hoofdstad Parijs. De helden in deze romans zijn geen historische personages maar alledaagse figuren, wiens leven en lijden zonder gemoraliseer of medelijden wordt opgetekend. Veel lezers ervaren deze rauwe realistische beschrijvingen als aanstootgevend. Maar de Nederlandse Tachtigers herkennen zichzelf en hun leefomgeving in deze Franse literatuur. Breitner dweept met de roman *Manette Salomon* (1867) van de broeders De Goncourt, die hij aanraadt aan ieder die maar wil luisteren.¹² Het verhaal neemt de lezer mee terug naar het Parijs rond 1840 en volgt daar de levens van vier verschillende kunstenaars. Vooral het karakter van Chassagnol spreekt tot de verbeelding. Hij verpersoonlijkt de bohemien kunstenaar, wars van regels en schilder van het moderne leven. Chassagnol staat tot aan het einde voor een totale vrijheid van zijn kunst, en daarmee voor alles waar de Nederlandse Tachtigers naar streven.

Israëls, Van Looy en Breitner wensen dus een kunst zonder regels, volkomen gecreëerd vanuit het individu. Het talent van een kunstenaar ligt in het herkennen van schoonheid in het alledaagse leven, al is dit op het eerste gezicht nog zo lelijk. Jan Veth beschrijft in 1887 wat de kunstenaar onderscheidt van de ‘gewone’ mens: ‘Een groot artist [...] ziet de dingen om zich heen in een licht, waarin hij alleen ze ziet. Zijn omgeving, wordt door anderen ook waargenomen, maar zijn sensaties, door die omgeving opgewekt, heeft hij alleen. Het essentiele is voor hem dus niet in de buitenwereld, maar in zijn gewaarwordingen.’¹³ *Slachthuis* van Willem Bastiaan Tholen sluit naadloos aan bij het Franse naturalisme en de denkbeelden van de Tachtigers. Tholen blijft zijn leven lang schatplichtig aan de Haagse School, maar schildert naast landschappen en het boerenleven ook het leven in de stad. Meer dan eens verbeeldt hij het interieur van een slachthuis. Aan het einde van de negentiende eeuw verhuizen de meeste slachthuizen vanwege de hygiëne naar de randen van de stad. De slachtplaatsen zijn vanaf dat moment vooral te vinden in kelders en achterbuurten.¹⁴ In Den Haag krijgt zo’n plek als bijnaam de ‘bloedpoort’, omdat het bloed via de goot over de kasseien loopt. Op Tholens schilderij zien we niet het natuurschoon van de Haagse School, waar koeien en schapen kalmpjes de weide afgrazen, maar een stel hangende karkassen van de zojuist geslachte dieren. Het slachthuis is een ‘lelijk’ thema, maar Tholen richt zijn aandacht op de mooie lichtinval die via de openstaande deur het interieur binnenstroomt. Hij ziet schoonheid in kadavers en varkensblazen.



16 *Panorama Zoutkeetsgracht, met links koffiepellerij Insulinde, Amsterdam ca. 1900*
Beschreven briefkaart
9 x 14 cm
Particuliere collectie

George Hendrik Breitner (1857-1923)
Slapend meisje aan tafel, ongedateerd
Krijt op papier
28 x 34,5 cm
Gemeentemuseum
Den Haag

Isaac Israels
(1865-1934)
Koffiepijpers, ongedateerd
Houtskool op papier
34 x 31,3 cm
Particuliere collectie

Isaac Israels
(1865-1934)
Koffiepijpers, ca. 1893-1894
Olieverf op doek
60 x 86 cm
Gemeentemuseum
Den Haag (Wibbinastichting)

Zoals de Haagse School was geïnspireerd door de nieuwe realistische landschapsschilderkunst van de Franse kunstenaars van Barbizon, zo zijn de schilderijen van de Tachtigers verwant aan het naturalisme in de Franse literatuur. Onder het motto *l'art pour l'art* (de kunst om de kunst) pleiten zij voor een kunst die niet hoeft te voldoen aan enige morele of esthetische regels, maar die draait om de schoonheid van het alledaagse, gezien door de ogen van de kunstenaar. Zij vinden deze schoonheid in de mismaakte koppen van de arbeidersklasse, de spiegeling van huizen in regenachtige straten en in stadslui die vechten tegen de gure wind. In 1878 beschrijft Breitner zijn voorliefde voor druilerige dagen. Breitner: 'Op het oogenblik gaat er een sterken wind met fijne regen. Ik zit voor het raam aan de voorkamer en zie op de vest en op de pomp van een branderij, waar sedert een half uur op zijn minst een groep vrouwen staan te babbelen, verbeeld je zo'n hondeweer. 't Is jammer, dat die luidjes daar aan de voorkant er niet wat schilderachtiger of liever teekenachtiger uitzien. Maar ze lijken hier vandaan gezien als droppels water op elkander en bij dit vervelende weer is er niets te bekennen, huizen grauw, lucht grauw, mensen grauw, wagens en paarden en de hele boel grauw tot zelfs het water. De schuiten zijn voor het meerendeel modder- en vuilnispramen. 't Is een zeer aangenaam uitzicht, niet waar?'¹⁵

Arbeiders in de stad

In zijn verhaal *Germinal* (1884-85) schetst de Franse auteur Emile Zola het harde leven van de negentiende-eeuwse mijnwerkers. In detail beschrijft hij de lelijkheid en beestachtigheid van hun bestaan. Ook de schilders van Tachtig verbeelden vaak de arbeidersklasse. Deze bevolkingsgroep vormt dan ook een belangrijk onderdeel van het leven in de stad. Terwijl een handjevol kunstenaars wellicht naar Amsterdam verhuist voor het grootstedelijke klimaat en een bloeiend kunstleven, trekt de rest van de bevolking voornamelijk naar de stad voor werk. Deze migratie is groter dan ooit tevoren. Arbeid op het land wordt ingeruild voor werk in de fabrieken. Zelfs als de werkeloosheid in de steden toeslaat, is de crisis op het platteland zo ernstig dat de trek naar Amsterdam, Den Haag en Rotterdam zich onverminderd doorzet. Waar de Haagse School voornamelijk boeren en vissers verbeeldde, schilderen Breitner en Israels hun tegenhangers in de stad: fabrieksmeiden, heiwerkers en dienstboden. Het past volledig bij Breitners doelstelling om 'schilder van het volk' te worden. Net als Israels verbeeldt hij vooral de laagste klassen van de maatschappij.

Voor velen van hen is het leven zwaar. De tijd waarin Breitner en Israels fabrieksarbeiders beginnen te schilderen valt samen met het begin van een groeiende kritiek op de mensonterende omstandigheden waarin

deze arbeiders leven. In 1887 vindt een groot onderzoek plaats naar de arbeidsomstandigheden in de Nederlandse fabrieken. Door middel van een enquête ondergaan werknemers, werkgevers, artsen en onderwijzers een verhoor in het gebouw van de Tweede Kamer in Den Haag. Het onderzoek brengt voor het eerst de wan-toestanden in de vele fabrieken aan het licht. Arbeiders en getuigen berichten de commissie over ledematen die kromtrekken van het werk, donkere fabriekshallen en ruiten die in paniek worden ingeslagen om toegang te krijgen tot zuurstof. Sommigen werken letterlijk tot ze er dood bij neervallen. Of, zoals een van de fabrieks-eigenaren onbewogen spreekt tijdens zijn verhoor: 'pensioneeren doen wij ze niet.'¹⁶ Aanwezig zijn ook vier zogenaamde 'waspitten' uit Amsterdam, jonge vrouwen die kaarsen maken in de Koninklijke Waskaarsenfabriek. De waspitten vormen een geliefd thema voor Breitner, die ze meerdere malen tekent en schildert. Dagelijks brengt een pont de meiden naar het gebouw aan de Boerenwetering. De plek is berucht, niet alleen om de stinkende rook die door de schoorstenen wordt uitgespuugd, maar ook om de slechte behandeling van de arbeiders. Dikwijls laat men de pont een nacht aan de overkant, zodat de werknemers niet anders kunnen dan doorwerken. Hun verhoor toont aan in welke omstandigheden zij leven:

'Vraag: Wat hebt gij gedurende die 36 uren moeten doen, vertel ons dat eens. Met warme stearine lopen?

Antwoord: Ja

Vraag: En die overgooien in de bakken?

Antwoord: Ja, in de machines

Vraag: Dus altijd maar lopen, lopen?

Antwoord: Ja

Vraag: De machines, daar bedoelt gij mee de vormen, waarin de kaarsen zitten?

Antwoord: Ja

Vraag: Gij moet dus de bakken met stearine overgieten in de vormen, waarin de kaarsen zitten?

Antwoord: Ja

Vraag: Gij moet dus de bakken met stearine overgieten in de vormen, en de kaarsen afsnijden.

Dat is uw werk gedurende 36 uren. Van zitten kwam dus niets in?

Antwoord: Neen, mijnheer

Vraag: Kreegt gij 's nachts geen rustuur?

Antwoord: Van 12 tot 1

Vraag: En gedurende dien tijd kondt gij dan wat op den grond gaan liggen?

Antwoord: Ja, dan zocht ik maar een zachte plank op'¹⁷

Breitner schildert de waspitten vooral op straat of in zijn atelier. Israels betreedt ook de werkplaatsen zelf.



18 **George Hendrik Breitner** (1857-1923)
Kalverstraat met vlaggen, ongedateerd
Olieverf op doek
73 x 48 cm
Gemeentemuseum
Den Haag, langdurig
bruikleen particuliere
collectie

Zo verbeeldt hij meerdere malen de werkzaamheden van de zogenoemde koffiepijpers. Aan lange tafels sorteren zij de slechte exemplaren (de 'pijpers') uit de ladingen koffiebonen die vanuit Nederlands-Indië worden verscheept. Ook dit beroep, uitsluitend uitgeoefend door vrouwen, komt voor in de arbeiders-enquête van 1887. Hun werkuren zijn lang en de lucht op de stoffige zolders van de pakhuizen slaat op hun longen. Naast waspitten vormen deze koffiepijpers de onderste laag van de bevolking. Sommigen van hen poseren voor een extra zakcentje in de ateliers van kunstschilders. Breitner en Israëls plukken hun modellen letterlijk van de straat. Deze 'jordaansche types' zijn de enigen die zich willen lenen als naaktmodel.

In zekere zin zijn de door Breitner en Israëls geportretteerde koffiepijpers, waspitten en heilwerkers vergelijkbaar met de schilderijen van arme landarbeiders van de Haagse School. Toch is er een belangrijk verschil. Mauve, de gebroeders Maris en Gabriël verbeeldten in hun portretten van aardappelrooiers en nettenboetsters een harmonie tussen mens en natuur. Geïnspireerd door de Franse kunstenaars rond Barbizon schilderden zij de eerlijke arbeid van boeren en vissers af als iets nobels en waarachtigs. Bij Breitner en Israëls is er echter geen sprake van harmonie. De fabrieksmeiden hebben doorleefde koppen en dierlijke trekken. Hun verbeelding van de werkende klasse bevat echter geen sociale aanklacht. Breitner en Israëls schilderen de rauwe realiteit zonder medelijden of oordeel.¹⁸

Kelners en kasteleins

Voor de meeste kunstenaars schuilt de grootste aantrekkingskracht van de stad in het moderne leven dat hier zijn oorsprong vindt. Het is tegenwoordig moeilijk voor te stellen dat alledaagse fenomenen als winkelen, dineren en uitgaan pas aan het einde van de negentiende eeuw een plek krijgen in het dagelijkse leven. Voor die tijd vond men in Den Haag, Rotterdam of Amsterdam slechts herbergen en gelagkamers, zonder uitgebreide menukaart.¹⁹ Een artikel uit de *Tilburgsche Courant* van 1893 schetst deze opzienbare verandering van het straatbeeld: 'Toen bij voorbeeld voor een 25 jaren met den besten wil der wereld in geheel Amsterdam des middags om 12 uren geen biefstuk met aardappelen te bekomen was en kelners en kasteleins een vreemdeling die er naar vroeg, aankeken, of zij iemand voor zich hadden, die uit een krankzinnigen-gesticht gevlucht was, toen dronk een eerzaam Amsterdamsch koopman thuis in den familiekring zijn koffie en at er een broodje met kaas en rookvleesch bij. Maar thans! In alle koffiepaleizen zijn alle tafeltjes gedekt en de halve biefstukken, indertijd door de „Port van Cleve” ingevoerd, zijn niet alleen reeds tot heele, met en zonder spiegeleieren er op, uitgebreid, maar in de meeste restaurants wordt er op het uur van het ouderwetsch

koffiedrinken een menu voorgelegd, 't welk aan een diner doet denken.'²⁰ Als paddenstoelen schieten cafés, restaurants en grand hotels uit de grond. Bij de inrichting hiervan wordt kosten nog moeite gespaard. De 'koffiepaleizen' vormen enerverende plekken waar alles draait om zien en gezien worden. Men bezoekt en masse panorama's, kermessen of Circus Carré, dat vanaf 1887 een indrukwekkend aantal van zo'n tweeduizend zitplaatsen biedt.²¹ Uitgaan wordt een belangrijk onderdeel van het dagelijkse leven

Onder enkele - veelal religieuze - kringen leidt deze hedonistische levensstijl tot kritiek. Zij zien de normen en waarden van de oude wereld verloren gaan. 'Waar blijft bij dat alles, de degelijkheid, de eenvoud? Wat wordt er van de huisgezinnen?', merkte dezelfde auteur in de Tilburgse krant op.²² 'Voor het huiselijk leven blijft geen oogenblikje meer beschikbaar', klaagt een ander wellicht overdreven.²³ De schilders van Tachtig hebben wel degelijk oog voor het leven binnenshuis. Zo schildert Jan Veth prachtige interieurscènes en familieportretten. Maar ook zij zitten het liefste aan tafel bij De Port van Cleve of restaurant Mille Colonnes. Daar genieten ze van hun goede maaltijd en elkaars gezelschap. In hun schetsboeken zien we snelle tekeningetjes van kelners en kaartspelers. De schilders van Tachtig zoeken naar onderwerpen zodra zij de deur uitstappen. Maar terwijl de leden van de Haagse School regelmatig met een schilderskistje het Hollandse landschap ontdekken, zijn schilders in de stad minder welkom. In 1891 ontvangt Israëls officieel toestemming om in de straten van Amsterdam te mogen schilderen, met daarbij de kanttekeningen dat hij bij overlast onmiddellijk door de politie kan worden verwijderd.²⁴ De meeste kunstenaars huren daarom liever een leegstaande kamer om vanuit het raam de drukte op straat te schilderen.

Voor tekenen is echter geen toestemming nodig. Vooral Isaac Israëls lijkt gedurende zijn eerste jaren in Amsterdam niets anders te doen dan dat. Voordat hij het penseel ter hand neemt probeert hij eerst door middel van honderden schetsen de essentie van de stad volledig te vatten. Israëls' bewaard gebleven schetsboeken maken zijn talent direct zichtbaar. De bladzijden tonen prachtige potlood- en krijttekeningen, lege pagina's en snelle krabbels. Soms hier en daar een boodschappenlijstje of een kindertekening. De tekeningen staan op de kop of lopen over meerdere pagina's. Het doorbladeren van een schetsboek voelt als het lezen van een dagboek. We zien spelende kinderen en slapende vrouwen. Over de schouder van de kunstenaar kijken we mee met zijn bezoekjes aan kroegen en circustenten. Dansende vrouwen weet hij te vangen in een paar zwierende lijnen. Beter nog dan in zijn schilderijen weet Israëls in zijn tekeningen de dynamiek en constante beweging van het stadsleven te treffen. Zijn schetsboekjes variëren van handformaat



Bruikleengevers

Amsterdam Museum
Centraal Museum, Utrecht
Collectie Bob Habeldt, Amsterdam
Collectie De Nederlandsche Bank
Collectie Ellen en Jan Nieuwenhuizen Segaar
Collectie Rijksmuseum Twenthe, Enschede
Dordrechts Museum
Stichting Gifted Art
Groninger Museum, bruikleen Stichting
J.B. Scholtenfonds
Haags Gemeentearchief
Het Witsenhuis, Amsterdam, langdurig bruikleen
Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed
Joods Historisch Museum, langdurig bruikleen
Gemeentemuseum Den Haag
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen
Kunstgalerij Albricht, Oosterbeek/Londen
Hein A.M. Klaver Kunsthandel, Baarn
Mark Smit Kunsthandel, Ommen
Kunsthandel Peter Pappot, Amsterdam
Kunsthandel Studio 2000, Blaricum
Museum Gouda
Rijksmuseum, Amsterdam
Simonis & Buunk, Ede
Singer Laren
Stedelijk Museum Amsterdam
Teylers Museum, Haarlem
Bijzondere collecties Universiteitsbibliotheek Leiden

Alle particuliere collecties in binnen- en buitenland die anoniem wensen te blijven.

Met dank aan Malika Alaoui, Bob Albricht, Steven Baart, Ruud ter Beeke, Josien Beltman, Charles Beusenberg, Richard Bionda, Sjaak Boone, Jorre Both, Ivo Bouwman, Salma Chen, Sarah de Clercq, Emma Cudia, Karen Daghelet, Veerle De Meester, Terry van Druten, Nicolette Faber-Wittenberg, Leon Geutjes, Elmar Groen, Fred Hendriks, Madelief Hohé, Saskia Hoogerhuis, Hoogsteder & Hoogsteder, Ruth Hoppe, Peter Houtman, Hans Janssen, Linda Janssen, Hein Klaver, Jenny Klootra, Emilia Koning, Herman Korthuis, Anne van Lienden, Lisa Lobke, Jan Rudolf de Lorm, Pieter Mark, Norbert Middelkoop, Hanneke Modderkolk, Constance Moes, Arthur van Mourik, Ernst-Jan Munnik, Daphne Nieuwenhuijse, Bouke van der Noort, Véronique van Passel, Lucienne Peeters, Michiel Plomp, Joke Pronk, Jenny Reynaerts, Bart Rutten, Han Ruyters, Alice Schilder, Peter Schoon, Martin Seegers, Manfred Sellink, Simonis & Buunk, Wim van Sinderen, Gera Smit, Mark Smit, Anna Smit-Loor, Ed Smits, Leonoor Speldekamp, Maaïke Staffhorst, Frans Stofregen, Alexander Strengers, Erwin Sutedjo, Lucas Thijn, Emilie den Tonkelaar, Renée Velsink, Loes Vleems, Margje van Vugt, Hetty Wessels, Jelmer Wijnstroom, Duco Wildeboer, Gerrit Willems, Paul van der Zande, Sidney Zomerhuis, Jolanda Zonderop, Julia Zwijnenburg.

Met speciale dank aan Eveline Holsappel en Jan de Bruijn voor de selectie en de organisatie van de toegepaste kunst die deel uitmaakt van de tentoonstelling.

Colofon

Deze publicatie is verschenen ter gelegenheid van de tentoonstelling *Rumoer in de stad. De schilders van Tachtig*, te zien in het Gemeentemuseum Den Haag van 14 april – 5 november 2017.

Directeur

Benno Tempel

Concept en organisatie

Frouke van Dijke, Doede Hardeman

Auteurs

Mischa Andriessen, Jan de Bruijn, Frouke van Dijke, Sjoerd van Faassen, Maartje van den Heuvel, Eveline Holsappel, Benno Tempel, Herwig Todts, Susanne van der Wolf

Eindredactie

Frouke van Dijke

Tekstredactie

Saskia Bekke-Proost

Vormgeving

Typography Interiority &
Other Serious Matters, Den Haag

Beeldredactie

Vivien Entius, Céline Vermeire

Fotografie / Beeldbewerking

Alice de Groot, Pieter Reinink, Jan Zweerts

Druk en bindwerk

Printer Trento, Italië

Tentoonstellingscoördinatie

Esther van der Minne, Silvia Nuijten-Nelis

Tentoonstellingstechniek

TCS / Ap Gewald

Uitgave

Gemeentemuseum Den Haag
WBOOKS

© 2017 WBOOKS / Gemeentemuseum Den Haag / de auteurs

ISBN 978 94 625 8207 1
NUR 646

Voor meer informatie over
Gemeentemuseum Den Haag,
zie www.gemeentemuseum.nl



Voor meer informatie over WBOOKS,
zie www.wbooks.com

Met dank aan de samenwerkingspartners:

Universiteit Leiden



Haags Gemeentearchief



Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



De publicatie en tentoonstelling zijn mogelijk gemaakt dankzij de financiële steun van Stichting Gifted Art



Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden vervaelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enige andere wijze, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft ernaar gestreefd de rechten met betrekking tot de illustraties volgens de wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich tot de uitgever wenden.

Van werken van beeldende kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Pictoright te Amsterdam.
© c/o Pictoright Amsterdam 2017

Omslag

George Hendrik Breitner (1857-1923)
De Dam (De Nieuwe Kerk te Amsterdam), 1891
Olieverf op doek
102 x 152,5 cm
Singer Laren

Schutbladen

Theo Nieuwenhuis (1866-1951)
Uitvoering E.J. van Wisselingh & Co.
Bovendeel kussenovertrek, 1910
Gouddruk op fluweel
60 x 60 cm
Gemeentemuseum Den Haag