

Schilders in Holland 1800-1850

De mythe van het miskende genie

Annemieke Hoogenboom Het beeld van de kunstenaar als miskend genie, levend in bittere armoede, stamt uit de eerste helft van de negentiende eeuw. De praktijk toont echter een ander beeld: kunstenaars leefden in relatieve welstand. Kunstenaar zijn was een financieel aantrekkelijk beroep.

Nederlandse kunstliefhebbers uit het begin van de negentiende eeuw hadden een naar mijn gevoel onbegrijpelijk grote bereidheid en een even groot vermogen tot het bewonderen van eigentijdse kunst.

Zelfs als ik heel bewust en welwillend een poging waag, lukt het me niet om in het schilderij van Jan Willem Pieneman, *De zelfopoffering van predikant Hambroek op Formosa in 1661*, te ervaren wat een commentator in 1811 erin zag: 'Dit stuk (...) was op de Expositie, de bewondering der kunstkenneren; het was een naar den echten stempel te beoordeelen waar meesterstuk; zacht doch tevens aangenaam van kleur is hetzelfde overheerlijk gegroupeerd, en meesterlijk geteekend. Ook hier weder zijn de hartstogten treffend waargenomen; de eenvoudige doch schitterende grootheid in het hoofd van Hambroek, de gevoeligheid zijner Dochteren, de nijd en woede in den Chineeschen

mandarijn, die hem vergezelde (...); vooral het schoone hoofd van een' neger, die aangedaan door het meest gevoel, en de bitterste droefheid zijn' Meester ziet afscheid nemen, maken alle om strijd deze Schilderij in het oog van ieder kenner belangrijk, en doen dezelve voorzeker onder de beste van onzen tijd in dit vak rangschikken' (*Algemeene Konst- en Letterbode*, 1811, dl. 2, 282).

Er zijn destijds natuurlijk ook heel wat minder vriendelijke woorden gesproken over actuele kunst, met name later in de eeuw, toen de Nederlandse kunstkritiek enigszins ontwikkeld raakte. Toch is de hierboven geciteerde lofzang symptomatisch voor de houding van een belangrijk deel van kunstminnend Nederland in de negentiende eeuw.

Die bereidheid tot bewonderen heeft ertoe geleid dat er in de eerste helft van de negentiende eeuw in Nederland in de praktijk geen miskende genieën zijn geweest. In de

beeldvorming waren die er wel. Het idee van de miskende kunstenaar kreeg juist in de eerste helft van de negentiende eeuw in de kunsttheorie vaste voet aan de grond. Vooral dat aspect van het kunstenaarschap, het type van het miskende genie, heb ik bij mijn promotie door middel van een archiefonderzoek op de pijnbank gelegd. Dat onderzoek had twee doelen: de oorsprong van het beeld van de kunstenaar als genie, en de consequentie van die vermeende miskende genialiteit: de kunstenaar als armoedzaaier (Hoogenboom 1993).

Goddelijke oorsprong

Bij een prijsuitdeling aan de kunstacademie van Den Haag in 1847 werd de leerlingen uitgelegd dat het ware kunstenaarschap een goddelijke oorsprong heeft en dus door gewone mensen niet begrepen wordt: 'Het leven van het genie komt uit dezelfde groote bron als dat der natuur (...) Waar wij het *hoe* en *waarom* van een geniaal werk niet doorzien, is het daarmede gesteld (...) als met het werk der natuur, die daar het wijsste handelt, waar zij het minst door ons wordt begrepen' (Beijnen 1847, 82).

Toch is geen van deze Haagse leerling-kunstenaars, noch enige andere Nederlandse kunstenaar uit die tijd, daadwerkelijk een miskend genie geworden. Met de beste wil van de wereld heb ik geen kunstenaars kunnen vinden die na hun dood van veel grotere betekenis bleken te zijn geweest dan de tijdgenoten beseft hadden. Integendeel, zelfs de naar onze opvattingen weinig getalenteerde kunstenaars werden toegelaten tot de tentoonstellingen en hun werk werd vriendelijk, of tenminste genuanceerd, besproken in de kritieken. Alleen in extreme gevallen werden echt kritische noten geplaatst, vaak zonder de betreffende kunstenaar bij name te noemen.

Het beeld van de geniale kunstenaar veronderstelt een door aangeboren noodzaak gedreven figuur, die buiten de maatschappij staat, en dus niet bepaald is of wordt door de sociaal-economische omstandigheden. Om dit beeld te toetsen heb ik uitvoerig de sociaal-economische omstandigheden onderzocht van de kunstenaars uit twee steden. De eerste daarvan was Den Haag, dat in cultureel belang Amsterdam op de hielen zat. Het zou de bakermat worden van de belangrijkste vernieuwende kunststroming uit de negentiende eeuw, de Haagse School. De tweede stad was Dordrecht, een provincieplaats met een stagnerende economische ontwikkeling, maar met een rijke kunstzinnige traditie. Bovendien waren er voor Dordrecht dezelfde goed bruikbare archivalia beschikbaar als voor Den Haag. Amsterdam moest helaas buiten het onderzoek blijven omdat daar van de benodigde bevolkings- en belastingregisters uit de betreffende periode heel weinig bewaard is; men spreekt in dit verband wel over het 'gat van Amsterdam'.

Maatschappelijke achtergronden

Om te achterhalen hoe in de praktijk artistieke aanleg over de samenleving verdeeld was, heb ik gekeken naar de maatschappelijke achtergronden van de kunstschilders, met name naar de beroepen van hun vaders. Van ongeveer 170 kunstenaars waren die gegevens te achterhalen: zonder uitzondering bleken de kunstenaars afkomstig te zijn uit de brede middenklasse van de samenleving. In Den Haag waren de vaders van schilders ambachtslieden, kooplieden of ambtenaren. Zo was de vader van Wynand Nuyen bakker, die van Cornelis Kruseman apotheker en de vader van Johannes Bosboom was klerk. In Dordrecht was het beeld vergelijkbaar, al waren er daar, conform de sociaal-economische situatie in de stad, onder de vaders van kunstenaars wat meer handelaars

en kooplieden, zoals de vader van Johannes Christiaan Schotel, die garenfabrikant was.

Opvallend verschil tussen Den Haag en Dordrecht was het grote aantal Dordtse kunstenaars (ongeveer 40 procent) dat van zijn vader de eerste beginselen van het vak had kunnen leren omdat die vader zelf kunst-schilder was, dan wel een verwant beroep had, zoals tekenmeester, huisschilder of goudsmid. In Dordrecht waren verder nogal wat kunstschilders die naast een artistieke praktijk ook een huisschildersonderneming hadden. Opmerkelijk genoeg waren de meesten van hen in beide sectoren succesvol; het huisschildersbedrijf was voor hen beslist meer dan een noodzakelijke bijverdienste naast de schrale tafel van Vrouwe Pictura. En kennelijk konden kunst en ambacht in één ziel moeiteloos samengaan.

Veelzeggend voor de aard van het kunstenaarschap waren ook de maatschappelijke sectoren van waaruit géén kunstenaars afkomstig waren. Zowel in Den Haag als in Dordrecht waren er onder de vaders van kunstschilders geen knechts, sjouwers, dagloners of arbeiders. Maar ook de hoogste standen waren onder hen niet vertegenwoordigd. Ik heb geen renteniers, hoge militairen, bankiers en politici aangetroffen met kinderen voor wie tekenen of schilderen meer was dan alleen een liefhebberij.

Het kunstenaarschap, het genie, was kennelijk tamelijk standsgebonden en overschreed de standsgrenzen ook niet gemakkelijk. Kunstenaars trouwden eigenlijk nooit met vrouwen die uit hogere dan wel lagere standen kwamen dan zijzelf. Ook hogerop komen op de maatschappelijke ladder via een universitaire studie was zeer, zeer uitzonderlijk; zelfs een opleiding aan een middelbare school was voor veruit de meesten volstrekt niet aan de orde. Beeldend kunstenaarschap was een ambachtelijk vak en het merendeel van de

kunstenaars leerde dat dus via het ambachtelijke opleidingstraject, dat wil zeggen in het atelier van een meester, eventueel aangevuld met lessen aan een tekenacademie.

Het is dan ook niet zo vreemd dat er tussen de kunstenaars met het penseel en die met de pen, dus tussen schilders en schrijvers, in Nederland tot ver in de negentiende eeuw zo weinig contact is geweest. Het merendeel van de literatoren had destijds een universitaire opleiding gevolgd, meestal theologie of rechten. De beeldend kunstenaar, die in de leer was geweest bij een meester en wat lessen had gevolgd aan een tekenschool, die daardoor misschien iets wist van de theorie van perspectief en anatomie, die verder hoogstens een reisje langs de Rijn had gemaakt en geen Frans sprak, had weinig te zoeken in een letterkundige kring van academisch gevormden.

Miskening en armoede

Het onderzoek naar het miskende genie, en het daarmee verbonden armoedige bestaan, richtte zich op inzicht in de inkomens van kunstenaars. Jammer genoeg beperken de meest directe en beschikbare bronnen zich tot de kasboekjes van kunstenaars die bepaald niet miskend en armlastig waren, zoals Johannes Christiaan Schotel en Cornelis Springer (Hoogenboom 1993, 122). Voor de beroepsgroep in de breedte zijn er alleen minder specifieke gegevens, zoals de waarde van de woningen van de kunstenaars en het feit of ze al dan niet stemrecht hadden. Het beeld dat naar voren kwam uit het kadaster en de kiezerslijsten is in grote lijnen gelijk aan dat van de maatschappelijke positie van de vaders. De kunstenaars hadden een welstand waarvan grote groepen in de samenleving slechts konden dromen, al behoorden ze op een enkele uitzondering na niet tot de echte rijken.

Deze conclusie over de welstandsontwikkeling van de kunstenaars

maakt het mogelijk een opmerkelijk verschijnsel nader te interpreteren, namelijk de enorme toename van het aantal kunstenaars in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw. In enkele decennia was er maar liefst een verzesvoudiging van het aantal schilders. Volgens de gegevens uit de belastingregisters heeft dat niet het ontstaan van een kunstenaarsproletariaat ten gevolge gehad. Naar het zich laat aanzien was het kunstenaarschap dus een aantrekkelijk beroep.

Met hoeveel beperkingen het archiefonderzoek ook gepaard ging, hoeveel slagen om de arm er ook nodig waren bij het trekken van conclusies, de feiten bleken toch dermate duidelijk te zijn dat ze ogenblikkelijk de vraag opriepen: zag men destijds dan niet dat het beeld van de in armoede werkende kunstenaar niet strookte met de werkelijkheid?

Hoe kan het dat Johannes Christiaan Schotel in 1836 in een brief schrijft: ‘Wij arme kunstschilders leven meest van de hand in den tand en ik begin de kruimelkens uyt de hoeke mijner beurs met den bril op de neus op te scharrele en zij beginnen bijster schaars te worden.’ Uit zijn kasboekjes blijkt echter dat hij in die tijd jaarlijks voor ongeveer f 10.000,- verkocht en zich daardoor een huis kon permitteren dat duurder was dan 90 procent van de andere woningen in de stad (brief J.C. Schotel aan J.Z. Mazel 1836). Hoe kan het dat Gerard Bilders in 1863 in een brief schrijft: ‘Niemand moest schilder worden zonder eene water- en vuurzaak, een schaftkelder, een garen en bandwinkel of iets nederigs van dien aard tot broodwinning er bij. ’t Is eene levenslange worsteling; (...) mijn vader voert haar reeds sedert dertig jaren en is niet verder dan ik nu’ (Bilders 1876, 318). De werken van vader Bilders behoorden in het derde kwart van de eeuw tot de duurste op de tentoonstellingen, en er bestaat

geen twijfel over dat hij regelmatig verkocht. Als hij één schilderij verkocht, verdiende hij meer dan een garen- en bandwinkel in een heel jaar opbracht (Hoogenboom 1993, 125).

En hoe valt het bestaande beeld van de brave bakkers- en klerkenzonen te rijmen met het visioen van de feestredenaar die in 1822 voor een Amsterdams kunstgezelschap het kunstenaarschap met de volgende retoriek omvatte: ‘Schilders, welk een loon, welk een bestemming en doel! Als priesters en leeraars in den grooten tempel Gods! (...) Als reinigers van ons gevoel, die de ziel op vleugelen verheft, tot bewondering en aanbidding’ (Swart 1822, 310-311).

In mijn onderzoek had ik het beeld van het miskende genie weliswaar naar het rijk der mythen verwezen, maar ik had nog niet verklaard waarom dat beeld zo alomtegenwoordig en levenskrachtig was. Ik veronderstelde dat de verklaring daarvoor moest worden gezocht in het gegeven dat kunstenaars en publiek baat hadden bij die mythen, een veronderstelling die ik destijds niet nader heb uitgewerkt of onderzocht. Nu heb ik die verklaring wel in ogenschouw genomen. Ik heb me daarbij laten inspireren door een aantal publicaties waarin meer of minder expliciet wordt ingegaan op de status van de kunstenaar als openbaar persoon. Ik denk hierbij aan *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris* van Thomas E. Crow en aan *The Artist in the Modern World* van Oskar Bätschmann.

De tentoonstellingskunstenaar als verklaringsmodel

Met name in het boek van Bätschmann komt een constatering voor die eigenlijk helemaal niet nieuw is¹, heel voor de hand liggend en zeer bruikbaar. Bätschmann stelt namelijk dat in de achttiende en negentiende eeuw onder invloed van het uitbreidende tentoonstellingswezen een

nieuw type kunstenaar is ontstaan dat geleidelijk dominant werd: de tentoonstellingskunstenaar. Deze tentoonstellingskunstenaar verving op den duur twee oudere typen, namelijk de hofkunstenaar en de werkplaatskunstenaar (*studio artist*). Wezenlijk verschil tussen het nieuwe type en de twee oudere typen was dat zowel de hofkunstenaar als de werkplaatskunstenaar een tamelijk overzichtelijke relatie had met een opdrachtgever. De tentoonstellingskunstenaar daarentegen was afhankelijk van een ongrijpbaar en moeilijk te peilen collectief publiek.

Bätschmann beschrijft deze verandering als de belangrijkste ontwikkeling in de kunstwereld sinds de Renaissance. Ik denk dat het inderdaad een vruchtbaar model is, niet alleen voor het inzichtelijk maken van de veranderingen in Frankrijk en Engeland in de achttiende, negentiende en twintigste eeuw, maar ook van de ontwikkelingen in Nederland, in elk geval in de eerste helft van de negentiende eeuw.

Op het eerste gezicht is het niet zo evident dat het concept van de tentoonstellingskunstenaar nuttig zou kunnen zijn als verklaringsmodel voor de veranderingen in Nederland, om twee redenen. Ten eerste zijn de twee oudere typen kunstenaar in Nederland niet zo zuiver aanwezig geweest als Bätschmann ze beschrijft. Hofkunstenaars waren er eigenlijk helemaal niet. En de werkplaatskunstenaar had in Nederland, zeker in de zeventiende eeuw, niet alleen te maken met opdrachtgevers en andere vaste afnemers met min of meer duidelijk omschreven wensen. Het merendeel van de kunst werd juist geproduceerd voor 'de vrije markt'. Die vrije markt lijkt een even diffuus afzetgebied te zijn als de tentoonstellingen, zeker gegeven het feit dat die kunsthandel zich afspeelde op jaarmarkten. Toch bleef de opinievorming over kunst in de zeventiende eeuw, anders dan bij de

negentiende-eeuwse tentoonstellingen, relatief kleinschalig omdat er nog geen periodieke pers bestond.

De tweede reden waarom het concept van tentoonstellingskunstenaars in Nederland op enige terughoudendheid zou kunnen stuiten, is omdat het ontstaan van het type kunstenaar in Nederland misschien wat minder zichtbaar is dan in andere Europese landen. De overgang van het tijdperk zonder tentoonstellingen naar het tijdperk met tentoonstellingen kende namelijk ook andere belangrijke veranderingen. Die veranderingen waren bovendien deels het gevolg van de initiatieven van de Franse koning Lodewijk Napoleon. Hij introduceerde in Nederland in 1808 een variant op de Salons, de Tentoonstellingen van Werken van Levende Meesters, en hij legde de basis voor een koninklijke kunstacademie met de daaraan verbonden statusverhogende wedstrijden en eretitels. Deze van oorsprong Franse initiatieven waren bij het Hollandse publiek onmiddellijk een succes: 'Uit konstliefde wordt men hier platgedrongen,' noteerde Christiaan Andriessen in zijn getekende dagboek na een bezoek aan de tentoonstelling van 1808 (Van Eeghen, 1983, 127). De tentoonstellingen lijken ook de katalysator achter een van de meest opvallende veranderingen in de Nederlandse kunst rond 1800: de herleving van het ezelschilderij. In de loop van de achttiende eeuw was de vrije markt voor losse schilderijen danig ingekrompen, ten gunste van met name de behangsels. Daardoor had het gesprek over de schilderkunst voortaan betrekking op de beslotenheid van de gedecoreerde vertrekken. De kunstgezelschappen die in de tweede helft van de achttiende eeuw in bijna alle grotere steden werden opgericht, onder andere als platform voor de gedachtewisseling tussen kunstenaars en kunstliefhebbers, hielden zich dan ook hoofdzakelijk bezig met tekenkunst en grafiek.

Vanaf 1808 bleek het ezelschilderij weer in staat grote groepen kijkers naar de tentoonstellingen te trekken. De organisatiecommissies stimuleerden dat bezoek extra door in de loop van de tentoonstelling de inrichting te veranderen en door werken toe te voegen. Het kunstwerk en daarmee de kunstenaar werden bron van amusement en discussies. Ze werden openbaar bezit.

De nieuwe mythe van de kunstenaar

Via de tentoonstellingen was de een-op-eenrelatie tussen opdrachtgever en kunstenaar gecollectiviseerd, en was de vrije markt een zichtbaar, publiek verschijnsel geworden. De collectieve opvattingen over de kunstenaar werden uitgedragen en versterkt door de tijdschriften, aanvankelijk tijdschriften met een algemene culturele signatuur, zoals de *Algemeene Konst- en Letterbode*, vanaf circa 1840 door een aantal gespecialiseerde kunsttijdschriften, met als toonaangevende en meest populaire de *Kunstkronijk*. Via deze publiciteit werd de mythe van het kunstenaarschap enerzijds steeds abstracter, anderzijds een steeds concretere werkelijkheid. Zo beeldde de *Kunstkronijk* in 1842 een karikatuur van een romantisch kunstenaar af, die met geaffecteerd gedrag, lange haren, baard en snor indruk probeert te maken op een jonge tentoonstellingsbezoekster. Kunstenaars die voor een dergelijk type model gestaan zouden kunnen hebben, zal men in Nederland in de eerste helft van de eeuw vergeefs zoeken.

Het ideaal van het kunstenaarschap kreeg ook vorm in anekdoten en geromantiseerde biografieën. Wat betreft de Nederlandse kunstenaars waren daarin hoofdrollen weggelegd voor Rembrandt, het nationale genie bij uitstek, en Jan Steen. Steen dankte zijn populariteit vooral aan de vele sappige details over zijn losbandige leven die Arnold Houbraken in het begin van de achttiende eeuw

gepubliceerd had. De kunstenaarsbiografen uit de negentiende eeuw trachtten die 'fabelen' te ontzenuwen omdat ze slecht zouden zijn voor de reputatie van de Nederlandse kunst. Ze streefden ernaar de levensbeschrijvingen van eigentijdse kunstenaars zoveel mogelijk te systematiseren en uit controleerbare feiten op te bouwen. Maar recent onderzoek heeft uitgewezen dat Houbraken helemaal niet zo'n onbetrouwbare bron was als men destijds dacht (Cornelis 1998, 145-151). En bovendien blijken de negentiende-eeuwse kunstenaarsbiografieën ook nogal eens gemodelleerd te zijn naar het ideaalbeeld van de kunstenaar.

Dat onwelgevallige feiten als gevangenschap of alcoholisme in de levensbeschrijvingen met de mantel der liefde bedekt werden, is misschien niet zo veelzeggend. Het volgende voorbeeld laat zien hoe krachtig het beeld van het kunstenaarschap de werkelijkheid opzijzette. In het tijdschrift *De Tijdstroom* van 1858 stond onder de titel 'Een worsteling' het verhaal van een kunstenaar genaamd Eberhard. Zijn levensloop is een perfecte illustratie van het beeld van een genie dat tegen de verdrukking in zijn roeping volgt. Het is vrijwel zeker dat het verhaal van Eberhard gebaseerd is op het leven van Everhard Niemann (Hoogenboom 1992, 8). Over Niemann zijn nogal wat feiten bekend uit een brief gericht aan de minister van Binnenlandse Zaken. De jonge kunstenaar probeerde namelijk financiële ondersteuning te krijgen voor een studiereis naar Italië. De wederwaardigheden van de gedocumenteerde Everhard en die van de geromantiseerde Eberhard lopen volledig parallel, tot het voorgenomen vertrek naar Italië. De echte Everhard kreeg namelijk geen subsidie en sindsdien is er helemaal niets meer van hem vernomen. De geromantiseerde Eberhard daarentegen reisde inderdaad naar Italië en werd na vele ontberingen en tegenslagen uiteindelijk als een groot

kunstenaar herkend. Dankzij het papier heeft zijn succes de eeuwen getrotseerd.

De wens de kunstenaar los te maken van de alledaagse feiten en hem letterlijk onsterfelijk te maken, overwon in de negentiende eeuw zelfs de calvinistische afkeer van beeldenverering. Dordrecht, de bakermat van het calvinisme, had de primeur: in 1839 kreeg Schotel als eerste kunstenaar sinds bijna twee eeuwen een grafmonument, nota bene in de Dordtse Grote Kerk. In 1862 werd, eveneens in Dordrecht, het eerste Nederlandse standbeeld voor een eigentijdse kunstenaar onthuld, het beeld van Ary Scheffer. Die onthulling ging gepaard met uitgebreide feestelijkheden, met fanfaremuziek en zang, met wedstrijden mastklimmen, ringsteken en hardlopen; er was een diner, een bal en tot slot een groot vuurwerk. Het fêteren van de geniale kunstenaar was een openbaar evenement geworden.

Ter illustratie hiervan wil ik, ten slotte, graag de beschrijving aanhalen van een serenade voor Jan Willem Pieneman, een kunstenaar wiens kwaliteiten anderhalve eeuw later alleen nog maar met veel inspanning kunnen worden aangewezen. In mei 1849 werd hij door koning Willem III bevorderd tot Kommandeur in de Orde van de Eikenkroon. Enkele dagen later verzamelden zijn leerlingen zich 's avonds met fakkels bij de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Amsterdam, 'en trokken van daar, onder begeleiding van eene menigte volks, naar de woning van J.W. Pieneman, alwaar bij het heerlijkste weder, de muziek over het brede Rokin een schoon effect deed (...) Treffend was het te zien, hoe (...) grijsaards, vrouwen en kinderen, naar buiten ijlden om het schallen der hoornen te hooren en het helle fakkellicht te aanschouwen' (*Pictura, een blad voor beoefenaars en voorstanders der schilderkunst* 1849, 2-3).

Dit tafereel beroert mij eerder dan Pienemans voorstelling van Hambroeck op Formosa. En misschien bespeur ik in mijn gemoed zelfs een zekere bewondering voor het enthousiasme waarmee de negentiende-eeuwers hun kunstenaars adoreerden.

Dit artikel bevat de tekst van een lezing voor de Boekmanstichting te Amsterdam, voor de workshop *Profession: Artist*, gehouden op 11 en 12 oktober 2000.

Literatuur

- Algemeene Konst- en Letterbode*, 1811, dl. 2.
 Bättschmann, O. (1997) *The Artist in the Modern World: the Conflict between Market and Self-expression*. Cologne: DuMont.
 Beijnen, L.R. (1847) 'Voordragt over Rembrandt, gehouden ter gelegenheid van de prijsuitdeeling aan de verdienstelijke kweekelingen der Academie voor Beeldende Kunst 's-Gravenhage'. In: *Kunstkronijk*, jrg. 8.
 Bilders, A.G. (1876) *Brieven en dagboek*; dl. 1. Leiden.
 Brieven J.C. Schotel aan J.Z. Mazel, Dordrecht, 4 december 1836. Vindplaats: Rijksprentenkabinet Amsterdam.
 Cornelis, B. (1998) 'Arnold Houbraken's Grootte Schouwburgh and The Canon of Seventeenth-Century Dutch Painting'. In: *Simiolus*, vol. 26, no. 3, 145-151.
 Crow, Th.E. (1985) *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven etc.: Yale University Press.
 Eeghen, I.H. van (1983) 'In mijn journaal gezet', *Amsterdam 1805-1808: het getekende dagboek van Christiaan Andriessen*. Alphen aan den Rijn: Koninklijk Oudheidkundig Genootschap/Canaletto.
 Holt, E.G. (1979) *The Triumph of Art for the Public*. New York: Anchor Press/Doubleday, Garden City.
 Hoogenboom, A. (1993) *De stand des kunstenaars: de positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*. Leiden: Primavera Pers.
 Hoogenboom, A. (1992) 'Over de brief als sleutel'. In: *Kunstschrift*, nr. 4.
 Houbraken, A. (1753) *De Grootte Schouwburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen: waer van er veele met hunne Beeltenissen ten Toneel verschynen, en hun levensgedrag en Kunstwerken beschreven worden: zijnde een vervolg op het Schilderboek van K. van Mander*; 3 dln. Den Haag. Oorspronkelijke uitgave: 1718-1721. Heruitgave: Amsterdam 1976.

Pictura, een blad voor beoefenaars en voorstanders der schilderkunst, 1849, nr. 11.

Swart, N. (1822) 'Redevoering over het schoone als den band en overgang tusschen het zinnelijke en zedelijke: uitgesproken ter gelegenheid van de plegtige prijsuitdeeling der Maatschappij van Teekenkunde "Kunst zij ons doel" (...) te Amsterdam'. In: *Magazijn voor Wetenschappen, Kunsten en Letteren*, dl. 1, 310-311.

Noot

1. Elizabeth Gilmore Holt gebruikte die gedachte ook al in haar boek *The Triumph of Art for the Public*.

Bibliografische gegevens

Hoogenboom, A. (2001) 'Schilders in Holland 1800-1850: de mythe van het miskende genie'. In: *Boekmancahier*, jrg. 13, nr. 47, 51-59.

Annemieke Hoogenboom

was in 2001 als universitair docent verbonden aan het Instituut Kunstgeschiedenis en Muziekwetenschap van de Universiteit Utrecht, onder andere ten behoeve van de specialisatie Kunstbeleid en -Management