Jan Willem Pieneman (1779-1853) door N. Pieneman (olieverf/doek; Maatschappij 'Arti et Amicitiae', Amsterdam).
De status van de beeldende kunstenaar en de oprichting van de Maatschappij ‘Arti et Amicitiae’

ANNEMIEKE HOOGENBOOM

Op 21 april 1853 werd door de Maatschappij ‘Arti et Amicitiae’ een bijeenkomst gehouden ter nagedachtenis van de kort tevoren overleden schilder Jan Willem Pieneman. Mr. Jacob van Lennep voerde het woord. Hij besprak uitvoerig de verdiensten van de beroemde historieschilder en besteedde daarbij bijzondere aandacht aan de bijdrage die Pieneman geleverd had aan de verhoging van het maatschappelijk aanzien van zijn vak. Hij was immers een van de oprichters en de eerste voorzitter geweest van ‘Arti’, de vereniging die zich ten doel gesteld had de sociale positie van de kunstenaars te bevorderen. Bovendien had hij ook met zijn persoonlijk leven aangetoond dat kunstenaars konden doordringen tot de aanzienlijkste kringen. Pieneman had zelfs toen hij nog maar een jong schilder was al nauwe relaties gehad met verschillende leden van het koninklijk huis.¹

Naar aanleiding van deze en vele andere successen poneerde Van Lennep de vraag: ‘Wat was, in de burgermaatschappij, de stelling des kunstenaars, toen Pieneman zijn loopbaan begon? En wat is zy thands?’ Zijn antwoord op die vraag luidde als volgt: ‘In de achttiende eeuw en nog in de eerste jaren der negentiende eeuw was, op weinige uitzonderingen na, de kunstenaar niet veel meer geteld dan de ambachtsman; in de oogen der meesten was hy een eenvoudig beëfenaar van een handwerk, bestemd om de genietingen der weelde te verhogen: iemand, met wien onze patriciërs [. . .] zich zeer verlegen vonden, omdat zy hem niet aan hun disch konden vragen en hem toch te fatsoenlijk achtten om hem met hun dienstboden te laten spijzen: een paria [. . .] En thands! Welk een omkeer!’²

Van Lenneps conclusies mogen aantrekkelijk eenduidig en overtuigend lijken, bij nadere beschouwing blijkt het probleem van de status van de kunstenaar aanzienlijk gecompliceerder. Ten eerste waren er tussen de kunstenaars onderling grote verschillen in maatschappelijk succes, en er werd uiteraard niet door iedereen in de samenleving gelijk over kunstenaars geoordeeld. Belangrijker is echter dat de status van de kunstenaar een per traditie beladen onderwerp is. Kunst en kunstenaars zijn door de eeuwen heen verbonden met idealen, theorieën, normen. Door dit sterk mythische karakter
Albertus de Jonck (1714-1766), zijn echtgenote Maria Verpoorten en hun zoon Willem, door A. Schouman, 1746 (olieverf/doek; Dordrechts Museum, Dordrecht; foto Marco de Nood, Dordrecht).

Dit portret verschilt slechts op één punt van een gewoon schildersportret: op de ezel staat geen schilderij maar het portret van een rijtuig. Op de tafel voor de zelfbewuste rijtuigschilder ligt een boek met op de rug de tekst 'Levens der schilders', vermoedelijk een verwijzing naar een van de bekende kunstenaarslexica. Ook in de kast rechts staan verschillende boeken.
van het kunstenaarschap kunnen uitspraken over de status van de kunstenaar nooit zonder meer als een letterlijke weergave van de werkelijkheid worden opgevat. En dat geldt ook voor de opmerking van Van Lennep als zou de achttiende-eeuwse kunstenaar slechts een geminachte ambachtsman geweest zijn.

Kernprobleem in de theorievorming rond het vak van de kunstenaar was de vraag of het beroep van de kunstenaar moet worden opgevat als een ambacht dan wel als een intellectuele bezigheid van een hogere orde. In de renaissance is door vooraanstaande Italiaanse kunstenaars en kunstfilosofen de opvatting ontwikkeld dat de schilderkunst niet zoals een handwerk op in principe overdraagbare technieken en vaardigheden gebaseerd is, maar zoals de wetenschappen op theorie en observatie. Bovendien werd de schilder verondersteld evenals de dichter begiftigd te zijn met fantasie of verbeeldingskracht. Daarom zou de schilderkunst niet zoals in de middeleeuwen gebruikelijk was tot de mechanische kunsten gerekend moeten worden, maar net als de poëzie tot de ‘artes liberales’, de vrije kunsten.3

Het principe dat de kunst geen ambacht is maar een exclusieve bezigheid van een hogere orde, is in de loop der eeuwen steeds verder aangescherpt, onder andere door meer nadruk te leggen op de veronderstelde creatieve eigenschappen van de kunstenaar. Lange tijd zou echter dat scheppende vermogen, het genie, onderworpen blijven aan strikte regels ten aanzien van de uitvoering van het kunstwerk en aan nauwkeurig omschreven esthetische normen. Maar in de loop van de achttiende eeuw werden de creatieve capaciteiten van de kunstenaar, en met name diens bijzondere gevoeligheid voor ware schoonheid, in toenemende mate als normatief beschouwd. Dit denkbeeld vormde het fundament van de romantische opvattingen volgens welke het kunstenaarschap een door natuurlijke aanleg bepaalde roeping is. Gewone stervelingen, die de bijzondere artistieke gaven missen, zouden de geniale kunstenaar niet kunnen begrijpen.4

Dit alles was echter vooral theorie, een theorie die overigens door de Nederlandse kunstenaars van harte omarmd is. De vraag in hoeverre zij de uit deze theorie voortvloeiende aanspraken op een hoger maatschappelijk aanzien in de loop der eeuwen ook daadwerkelijk gerealiseerd hebben kan bij de huidige stand van het onderzoek slechts gedeeltelijk beantwoord worden. Lange tijd is men er van uit gegaan dat het feit dat in de zeventiende eeuw ook kunstenaars onderworpen waren aan de gildedwang kenmerkend was voor hun betrekkelijk geringe, ambachtelijke status. Uitvoerig onderzoek in de archieven van de schildersgilden heeft echter aangetoond dat de term ‘dwing’ in dit verband niet helemaal op zijn plaats is. De kunstenaars, althans de meer succesvolle onder hen, waren invloedrijk genoeg om de voordelen van de gildestructuur ten eigen bate aan te wenden.5 En hoewel de gilden pas tijdens de Batavische Republiek zijn afgeschaft, functioneerden ze al in de achttiende eeuw dermate onvolledig dat er vrijwel nergens meer van enige gildedwang voor kunstenaars sprake was.6

Toch noemt Van Lennep de Nederlandse kunstenaar uit die periode een
Jan (Baptist) Kobell II (1778-1814) in het uniform van het Koninklijk Instituut van Kunsten en Wetenschappen, door W.B. van der Kooi (olieverf/doek; Rijksmuseum, Amsterdam).
handwerksman, ‘niet veel meer geteld dan de ambachtsman’, ‘een paria’. Dit negatieve oordeel van Van Lennep en andere negentiende-eeuwse kunstliefhebbers over de positie van de kunstenaar eind achttiende eeuw hing nauw samen met hun opvattingen over de kunst en de cultuur van hun grootouders in het algemeen. De achttiende eeuw werd immers gezien als een periode van verval op economisch, cultureel en moreel gebied. Wat betreft de beeldende kunst was daarbij de populariteit van de behangnelschilderkunst de grote boosdoener. Het werd beschouwd als een exponent van de toenmalige ijdele behoefte aan weelde en inhoudsloze versiering, die van de kunstenaar een decorateur gemaakt zou hebben op het niveau van de vergulder en de stucadoor. In werkelijkheid werd er in de achttiende eeuw veel genuanceerder gedacht over behangnelschilderkunst. Gedrukte behangsels en andere goedkope modieuze massaprodukten werden onverbiddelijk bekritiseerd, maar zogenaamde zaalstukken, zoals bijvoorbeeld Hendrik Willem Schweickhardt schilderde, werden zeer gewaardeerd en duur betaald. Meer in het algemeen was de waardering voor decoratief schilderwerk op siervoorwerpen, bijvoorbeeld waaiers, feestdecoraties, en het beschilderen van rijkten, in de achttiende eeuw nog zeer aanzienlijk. Pas na 1800, toen in de publieke voorkeur het kabinetstuk vrijwel volledig de overhand kreeg, zouden dergelijke vormen van schilderkunst definitief uit de kunsthemel verbannen worden.

Het oordeel in de negentiende eeuw over het voorgaande tijdperk was bovendien zo negatief omdat het fungeerde als repoussoir. Eind achttiende eeuw had de overtuiging post gevallen dat na de lange periode van verval, van buitenlandse, met name Franse modieuze invloeden, de Nederlandse kunst een nieuwe bloei tegemoet ging. Die overtuiging werd onder andere gebaseerd op de toegenomen belangstelling voor kunst, zoals deze tot uitdrukking kwam in het oprichten van tekengenootschappen en academies. De herovering van de nationale souvereiniteit in 1813 gaf aan dit optimisme nieuwe impulsen. Niets leek een nieuwe gouden eeuw meer in de weg te staan. De tentoonstellingskritieken uit de eerste jaren van het nieuwe koninkrijk werden dan ook gekenmerkt door een zekere euforie. Een voorbeeld daarvan is de recensie van de ‘Jonge stier’, in 1817 geëxposeerd door de schilder Simon Andreas Krausz. Een kunstcriticus herkende daarin de kwaliteiten van het befaamde werk van Potter, dat kort tevoren, samen met de andere kunstwerken die door de Fransen geconfisqueerd geweest waren, weer in Nederland terug gekoerd was. Hij sprak de hoop uit dat ook Krausz eens zo’n levensgroot werk zou beproeven. ‘Geen twijfel is er bijna’, schreef hij, ‘of wij zullen dan het groote Kunstjuweel, op welks bezit wij wederom roem dragen, verdubbeld zien.’

Dat zelfde optimisme vinden we terug in uitspraken over het maatschappelijk aanzien van de kunstenaar. In een redevoering voor het Rotterdamse kunstgenootschap ‘Hierdoor tot Hooger’ in 1818 constateerde de kunstbeider Gilles de Meijer dat er op dat punt vooruitgang geboekt was, en hij memoreerde ‘den lagen rang, welke den kunstenaar, nog slechts vóór weinige
jaren, door zijne medeburgers werd toegekend, en de geringe schatting, welke men aan zijnen arbeid bragt'.


Die verering werd niet alleen beleden maar ook in daden omgezet. In 1818 kreeg Jan Willem Pieneman een koninklijke onderscheiding, een eer die tot 1850 nog vijfentwintig andere schilders ten deel zou vallen. Zodanig tastbare koninklijke erkenning van artistieke kwaliteiten was niet meer voorgekomen sinds in het begin van de achttiende eeuw Adriaen van der Werff en Carel de Moor, overigens door buitenlandse vorsten, waren geëerd. Behalve koninklijke onderscheidingen kon een kunstenaar in het begin van de negentiende eeuw nog andere pretentieuze tekenen van verdiensten verwerven. Hij kon benoemd worden tot lid van het door Lodewijk Napoleon ingestelde Koninklijk Instituut van Kunsten en Wetenschappen, van de sinds 1820 Koninklijke Academie in Amsterdam of van soortgelijke instellingen in het buitenland. Knepelhout betwijfelde in 1860 in een brief aan zijn protégé Gerard Bilders of een dergelijk lidmaatschap een werkelijke onderscheiding was dan wel 'eenvoudig om uwe jaarlijksche contributie te doen en dus niets anders dan een aanval op uwe beurs'. Maar wanneer een overleden kunstenaar werd herdacht, werd geen van dergelijke eretekenen onvermeld gelaten.

Ook het oprichten van monumenten voor kunstenaars was een uitdrukking van de toegenomen verering die hun in de negentiende eeuw ten deel viel. Nederland was in de loop der eeuwen bepaald zuinig geweest in het oprichten van dergelijke gedenktekens. Het monument voor de in 1657 overleden bouwmeester Jacob van Campen in de St. Joriskerk van Amersfoort, en het praalgraf voor Jan van Scorel die in 1562 in de Utrechtse Mariakerk begraven werd, zijn twee van de zeer schaarse voorbeelden. Dat voor de beroemde zeeschilder Johannes Christianus Schotel in 1839, een jaar na zijn dood, een monument werd onthuld in de Grote Kerk in zijn woonplaats Dordrecht, is kenmerkend voor de veranderde houding ten opzichte van monumenten in de negentiende eeuw. Drie jaar later werd ook het jonggestorven genie Wijnand Nuyen geëerd met een monument. In 1852 kreeg Nederland het

De onthulling van het standbeeld van Ary Scheffer in Dordrecht, 1862 (houtgravure naar een tekening van Van Es in: *L'Illustration* 1862, 332).
eerste standbeeld voor een kunstenaar, het Rembrandtbeeld, en in 1862 met de onthulling van het standbeeld van Ary Scheffer in Dordrecht viel voor het eerst een eigentijdse kunstenaar die eer ten deel.

De monumenten en standbeelden maakten de kunstenaars tot publiek geëerde personen in de meest letterlijke zin van het woord. De onthulling van deze gedenktekens ging vaak gepaard met uitgebreide feestelijkheden, toespraken, declamaties, zang, fanfare, zelfs mastklommen, ringsteken en hardloopwedstrijden.16 Een ander voorbeeld van het openbaar vertoon waarmee kunstenaars geëerd werden is de serenade door leerlingen van de Koninklijke Academie waarop Pieneman onthaald werd nadat hij in 1849 een tweede koninklijke onderscheiding gekregen had. 'De jeugdige kunstenaars', zo lezen we in de beschrijving van de gebeurtenissen, 'vereenigen zich in [het gebouw der Koninklijke Academie] 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 in dezen onstuimigen tijd, grijsaards, vrouwen en kinderen, naar buiten ijlten om het schallen der hoornen te hooren en het elle fakellicht te aanschouwen.'17

Niet alleen in het openbaar werden kunstenaars met égards behandeld. Ook in persoonlijke contacten konden ze op achting rekenen, en dat gold niet alleen voor Pieneman. Van de Utrechtse portret- en genreschilder Pieter Christoffel Wonder lezen we in een biografie dat hij de vriend was van 'vele leden van eerste familii, en bovendien van onderscheiden meer algemeen met roem bekende Letterkundigen en Geleerden'.18 En de landschapschilder Johannes Franciscus Christ, niet bepaald een hoogvlieger, schreef in een reisverslag: 'In Maastricht is de kunst zeer geacht; wij werden dus als kunstenaars allervoorkomendst behandeld; elk die maar eenige kunst bezat, noodigde ons ter bezichtiging uit.'19 Soortgelijke ervaringen had de Haagse schilder Alexander Hugo Bakker Korff tijdens zijn studietijd in Antwerpen. Over zijn contacten met de kunstverzamelaars Geelhand schreef hij aan een vriend: 'Het zijn aller vriendelijkste menschen en daarby van de voornaamste van de stad [...] Een rede echter, welke maakt dat ik niet dikmaals [bij hen op bezoek ga], is, dat HE my zoo zeer beleefd ontvangen. [...] ik ben er verlegen mede en voor een jong mensch vind ik dit te veel eer.'20

Dat schilderen strikt genomen een handwerk is en in de praktijk meestal ook een broodwinning, was voor de Nederlandse kunstliefhebber in de negentiende eeuw blijkbaar volstrekt niet problematisch. Wat betreft het vooroordeel samengevat in de zegswijze 'hoe schilder hoe wilder', liggen de zaken iets gecompliceerder. Dank zij de achttiende-eeuwse kunstenaarsbiograaf Houbraken kende de wereld een groot aantal anekdotes over Nederlandse kunstenaars uit de gouden eeuw die deze zegswijze volkomen bevestigden. Dat dergelijke anekdotes zelfs de grondslag vormden voor populaire Franse vaudevilles21 was een angel in het vaderlandse vlees van de Nederlandse negentiende-eeuwse kunstliefhebbers. De toenmalige schrijvers over kunst hebben zich dan ook buitengewoon ingespannen de onwaarheid
Tentoonstellingsbezoekers (houtgravure door J.A. Minningh in: *Kunstkrant* 3 (1842-43) 87).

van die anekdotes aan te tonen en een ieder die voedsel gaf aan dat vooroordeel het zwijgen op te leggen. Johannes Immerzeel jr. bijvoorbeeld onthaalde de Belgische lithograaf Jean Baptiste Madou op een fikse repri-
mande omdat deze in een plaatwerk met scènes uit het leven van Nederlandse kunstenaars een beschenen Frans Hals had afgebeeld die door zijn leerlingen naar huis gebracht moest worden. Immerzeel en de zijnen werden ook niet moe te verklaren dat de eigentijdse kunstenaars zo voorbeeldig en zo zedig leefden. Daar hadden ze, voor zover ik heb kunnen nagaan, inderdaad gelijk in. Natuurlijk zijn enkele kunstenaars in de goot geëngind, vanwege wangedrag veroordeeld, of aan de drank gestorven. Maar hun aantal was veel kleiner dan het hardnekkig stereotype suggereerde en vormde op geen enkele wijze een bedreiging voor het aanzien van het vak.

Wat, althans volgens sommigen, het aanzien van het vak daarentegen wel dreigde te schaden was datgene wat de kunstenaars aanvankelijk zoveel profijt had gebracht: namelijk de sterke groei van de belangstelling voor kunst. Die groei manifesteerde zich, zoals ik eerder noemde, al eind acht-
tiende eeuw in de oprichting van kunstgenootschappen en academies, maar vooral de tentoonstellingen van eigentijdse kunst brachten die toegenomen belangstelling spectaculair aan het licht. Al direct de eerste tentoonstelling, die in 1808, bracht een enorme hoeveelheid publiek op de been, en na verloop van tijd werden dergelijke tentoonstellingen, die ongeveer een maand lang open waren, door soms wel vijftigduizend personen bezocht. Het aantal inzendingen en het aantal inzenders steeg enorm: tussen 1808 en 1840 trad bij beiden een verzesvoudiging op. Gegevens ontleend aan de Haagse bevolkingsarchieven bevestigen dat die stijging niet slechts op een toename van de populariteit van de tentoonstellingen duidt. In Den Haag waren in 1810 ongeveer dertien kunstschilders actief. In de volgende decennia verdu-
belde dat aantal telkens, zodat de stad in 1840 bijna honderd schilders telde.

De aard van de grote publieke belangstelling kon de kunstcritici op den duur echter bepaald niet bekoren. De meeste mensen kwamen volgens hen niet naar de tentoonstellingen om het hoge kunstgenot te smaken, maar om zich te vermake of omdat iedereen ging. In spottende schetsen werden dergelijke bezoekers aan de kaak gesteld. Een voorbeeld daarvan is de beschrijving van het bezoek van een familie van ‘buitenmensen’ aan de Haagse tentoonstelling van 1845 en hun domme commentaar op een schilderij met een begrafenis-scène door Willem Hendrik Schmidt. In plaats van gegrepen te zijn door de ‘volschoonheid derz konceptie’ en aangedaan door ‘de harmonie van plegtigheid en smart’, zegt de buitenman: ‘Kijk eens, dat haar is precies menschenhaar!’ ‘En dat hout van den trog is krek eikenhout,’ hernam de vrouw, een kruimel van haar mond vegende.’ Deze karikatuur vertoont trouwens opvallende overeenkomsten met de knorrije opmerkingen die tegenwoordig regelmatig te horen zijn naar aanleiding van het doorslaande succes van de museumjaarkaart. Rudi Fuchs zei in januari in Vrij Nederland bijvoorbeeld: ‘Een tentoonstelling is niet iets om gezellig naar
toe te gaan. Je moet er niet doorheen lopen als door Artis, zo van O-kijk-een-aap. Een museum hoort nobel en ernstig te zijn.\textsuperscript{27}

Het optimisme uit het begin van de negentiende eeuw, de verwachting van een nieuwe gouden eeuw in de schilderkunst, raakte vanaf 1830 ernstig bekoeld. Volgens de kunstcritici maakte een groeiend aantal kunstenaars precies datgene wat het domein publiek wilde: aangename taferelenjes, in aantrekkelijke kleuren zo treffend mogelijk weergegeven, voorzien van opzichtige lijsten.\textsuperscript{30} En al deze eigenschappen golden juist als strijdig met ware kunst, zoals Willem Bilderdijk in een veelge citeerde redevoering zei: ‘Zoo, iets ter herkenning, ter gedachtenis’ na te bootsen, de Schilderkunst uitmaakt, zoo is haar beoefening een ambacht […] Haar beoefenaars zyn dan Ambachts-, zyn Handwerkslieden; geene Kunstenaars!\textsuperscript{29} In de ogen van velen ging daarom het niveau van het merendeel van de gepresenteerde kunst dat van het ambacht of decoratieschilderwerk niet te boven. Er werd dan ook herhaaldelijk voor gepleit dit kneiwerk van de tentoonstellingen te weren.\textsuperscript{30}

In de doelstellingen en activiteiten van ‘Arti et Amicitiae’ vinden we verschillende van de hierboven genoemde verschijnselen terug. Zo was er ‘Arti’ veel aan gelegen het beeld van de kunstenaar als losbol verre van zich te houden. In het prenatale stadium had de Maatschappij als motto gehad ‘Rondborstigheid, Gelijkheid en Vrolijkheid’,\textsuperscript{31} maar om verkeerde associaties te vermijden kreeg de definitieve naam een deftiger signatuur. Wellicht heeft men zich willen spiegelen aan ‘Arte et Amicitia’, een elitaire kunstkrans waarin sinds het einde van de achttiende eeuw de voornaamste Amsterdamse kunstverzamelaars, -handelaars en kunstenaars zich verenigden.\textsuperscript{32} Zoals gebruikelijk bij een beroepsvereniging bepaalde ‘Arti’, door middel van een tamelijk strenge ballottage, in feite wie zich wel en wie zich niet kunstenaar mocht noemen.\textsuperscript{33} De aspirant-leden werden beoordeeld op zedelijk gedrag en op artistieke kwaliteit, en hoewel de notulen over de ballottage om redenen van discretie zeer summier zijn, is duidelijk dat brekebenen en gelukzoekers bewust buiten de deur gehouden werden.\textsuperscript{34}

Interessant, vooral gezien de gecompliceerde relatie tussen kunst en ambacht, is de deballottage van Johannes van Rijckevorsel.\textsuperscript{35} Strikt genomen zou het aanzien van ‘Arti’ door het lidmaatschap van Van Rijckevorsel alleen maar kunnen winnen: hij was van adel, had in Leiden rechten gestudeerd, en over zijn talent bestond geen twijfel. Maar hij was glaschilder, een van de toegewijde pioniers die het glaschilderen in de eerste helft van de negentiende eeuw weer tot leven trachten te wekken. Het bleef echter een artistiek randverschijnsel dat te zeer in de sfeer van het ambachtelijke lag om serieus genomen te worden.

Het bestuur van ‘Arti’ bestond nadrukkelijk uitsluitend uit kunstenaars. Men wilde een organisatie waarin niet zoals bij zoveel andere kunstgenootschappen en -instituten de liefhebbers de dienst uitmaakten. In werkelijkheid echter was ‘Arti’ zowel in financieel opzicht als voor het prestige van de Maatschappij zeer afhankelijk van de inbreng van aanzienlijke kunstliefhebbers. ‘Arti’ voerde daarin een gericht beleid. Een zekere meneer Stokvisch,
Tekening in kleuren door W.H. Schmidt, met een voorstelling vergelijkbaar met die welke door de familie Pieterman zo ondeskundig van commentaar voorzien werd (Rijksprentenkabinet, Amsterdam).
die in 1841 was voorgedragen als kunstlievend lid, werd geweigerd: hij was weliswaar een 'regtschappen man', maar hij was niet voornaam genoeg.\textsuperscript{36} Ondanks dat selectieve beleid telde de Maatschappij drie jaar na de oprichting bijna vierhonderd kunstlievende leden, een snel succes.\textsuperscript{37} Het was blijkbaar niet zo moeilijk een groot aantal vooraanstaande Nederlanders te vinden die de doelstellingen van 'Arti' wilden onderschrijven en dus van mening waren dat de kunstenaar als hooggeachte burger behandeld moest worden. Ik betwijfel of het de kunstenaars ooit zozeer aan waardering ontbroken heeft als Van Lennep signaleerde, en het is evident dat hun positie in 1839 zeer veel gunstiger was. Of anders gezegd: 'Arti' had nooit opgericht kunnen worden als de doelstellingen in 1839 niet al grotendeels werkelijkheid geweest zouden zijn.

Noten

1 Hij was amper dertig jaar oud toen hij al herhaaldelijk ontvangen werd door koning Lodewijk Napoleon en door diens opvolger de gouverneur-generaal Charles-François Lebrun, bij wie hij, zoals hij in een autobiografie schreef, 'veel verkeerde en aan zyn tafel veel malen in de week werd genodigd' (brief van J.W. Pieneman, z.jr., z.pl. aan een ongenoemde [vermoedelijk Adriaan van der Willigen], Rijksprentenkabinet Rijksmuseum Amsterdam).
3 Anthony Blunt, \textit{Artistic theory in Italy} 1450-1600 (London etc. 1973) 48-57.
4 Moshe Barash, \textit{Theories of art. From Plato to Winckelmann} (New York etc. 1985) 310-372.
7 G.J. Hoogewerff, \textit{De geschiedenis van de St. Lucascijlen in Nederland} (Amsterdam 1947).
11 'Brief van A... uit 's Gravenhage aan B. te Amsterdam', \textit{Algemeene konst- en letterbode} 1817 II, 309.
12 G. de Meijer, 'De oprichting van teeken- en schilder-akademieën in Nederland, beschouwd als een krachtig middel ter vorming van lofwaardige kunstenaars ...', \textit{Vaderlandsche letteroefeningen} 1818 B, 492.
12 J. van Harderwijk Rz., 'Redoveroering, over de verpligteningen, aan den beeldenden kunstenaar, als werkzaam lid der maatschappij, verschuldigd', Vaderlandsche letteroefeningen 1837 II, 699, 704-705.


15 A.G. Bilders, Brieven en dagboek I (Brieven) (Leiden 1876) 139.


17 Pictura. Een blad voor beoefenaars en voorstanders der schilderkunst 1849, nr. 11, 3; nr. 12, 4.

18 A. Cock, 'Pieter Christoffel Wonder, te Utrecht', Astrea 2 (1852) 269.

19 [J.F. Christ], Kunstenaars-Reisje door Limburg en België in het jaar 1841 (Amsterdam 1843) 22.


22 J. Immerzeel jr., De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstzomers, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van het begin der vijftiende eeuw tot op de helft der negentiende eeuw (Amsterdam 1855; reprint Amsterdam 1974; eerste druk Amsterdam 1842-1843) deel 2, 11.

23 Zie bijvoorbeeld: Jacobus Scheltema, Redoveroening over den oorsprong, het lot, de diensten, den toestand en de vooruitzichten der confrerie en academie van Pictura in 's Gravenhage [...] ('s Hage [1819]) 37-38.

24 Twee van de enkele negentiende-eeuwse kunstenaars waarvan ernstig drankmisbruik bekend is, zijn Johannes Casparus Busch (1786-1830) en Johannes Huibert Prins (1757-1806) (P.A. Scheen, Lexicon Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1880 ('s Gravenhage 1981) 83, 411; een niet gedateerd, geadresseerd of gesigneerd stuk in het Rijksprentenkabinet in Amsterdam, bij de brieven van J.H. Prins). Verder was er rond 1835 een groep Haagse kunstenaars met Nuyten, Bosboom, Sam Verveer en Rochussen, die regelmatig bijeenkwam in het Fransche Koffijhuis en, naar het schijnt, 'een vroolick leven leidden, dat geheel en al aan de jolige bentgenooten uit de 17e eeuw herinnerde' (L. de Haes, 'De Haagse types in de 19e eeuw', Die Haaghe 1905, 125; cat. tent. Wijnand Nuyten 1813-1839. Romanische werken (Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 1977) 13-14). De sfeer in de socieiteit van 'Arti' was geheel anders. De auteur van de Physiologie van Amsterdam (Amsterdam 1844; herdruk Zandvoort aan Zee z.j.r., 96-97), verwachtte daar 'vrolijke schilders bijeen [te] zien, jubelend, juichend!' De knecht vertelde dat er slechts enkele kunstenaars kwamen die de nieuwsbladen doornamen, een spelletje domino deden en samen een halve fles dronken.

25 Annemiek Hoogenboom, 'De rijksoverheid en de moderne beeldende kunst in Nederland 1795-1848', Kunst en beleid in Nederland (Boekman studie 1) (Amsterdam 1985) 56.

26 'Eene morgenwanheling in de zalen der tentoonstelling van schilderijen van levende meesters te 's Gravenhage in junij 1845', De Tijde 1845, 371.

27 Vrij Nederland, 14 januari 1889, 5.


30 'De Amsterdamsche tentoonstelling in 1848', De Nederlandsche kunst-spiegel 3 (1848) 111.

31 De stichting der maatschappij Arti et Amicitiae. Verslag der commissie, benoemd op den 19den April 1864, 10. Meer over 'Arti's pogingen de vooroordelen over de losbandigheid van kunstenaars te ontzenuwen bij Marlou Thijsen, 'De Maatschappij Arti et Amicitiae 1839-1870.'
Over het ontstaan en de betekenis van een kunstenaarsvereniging in de negentiende eeuw', Kunst en beleid in Nederland (Boekmanstudies 2) (Amsterdam 1986) 42. Zie ook hierboven, noot 24.


34 Tot de gedeballoteerden behoorde bijvoorbeeld Servaas Cornelis de Jong (1806-1874). Hij schijnt daadwerkelijk de bedoeling gehad te hebben kunstenaar te worden, maar lijkt daar niet in geslaagd te zijn. Hij heeft boeken over kunst geschreven en reisverslagen gepubliceerd (Immerzeel, a.w. [zie noot 22], deel 2, 88). In 1841-1842 hield hij verkooptentoonstellingen van voornamelijk eigentijdse kunst in Utrecht (Algemeene kunst- en letterbode 1841 II, 142-143). In de Haagse volkstellingsregisters van 1850 staat hij vermeld als 'architect' (Gemeente-archief Den Haag, volkstelling 1850, wijknrmer L 305). Toen hij in 1841 lid wilde worden van 'Arti' beweerde hij 'voor 3/4 gedeelte Kunstenaar van beroep en voor 1/4 Kunsthandelaar te zijn'. De vergaderde leden van 'Arti' hadden echter nog nooit werk van hem gezien en meenden dat hij handelaar was (archief van de Maatschappij 'Arti et Amicitiae' Amsterdam, bestuursnotulen, inv. nr. 3, fol. 70).

35 Archief van de Maatschappij 'Arti et Amicitiae' Amsterdam, bestuursnotulen, inv. nr. 3, fol. 69, 70, 73, 75. Het is niet helemaal duidelijk of de in de notulen genoemde Van Rijckevorsel Jacobus Josephus van Rijckevorsel (1785-1862) is of zijn zoon Joannes van Rijckevorsel (1818-1890). De zoon heeft echter circa 1840 het plan gehad het glaschilderen beroepsmatig uit te gaan oefenen (zie de biografie van 'een onbekende Rotterdamse amateur' [= J.J. van Rijckevorsel], Rijksbureau voor kunsthistorische documentatie, Den Haag, archief 'Van der Willigen'). Over het glaschilderen in Nederland in het begin van de negentiende eeuw in het algemeen en dat van vader en zoon Van Rijckevorsel in het bijzonder zie: Carine Hoogveld (red.), Glas in lood in Nederland 1817-1968 ('s Gravenhage 1989) 24-29, 316-317.

36 Archief van de Maatschappij 'Arti et Amicitiae' Amsterdam, bestuursnotulen, inv. nr. 3, fol. 140.