

Overheidssteun in de negentiende eeuw

De wisselwerking tussen overheidsbeleid, kunstmarkt en commerciële mentaliteit

Het terugtrekken van de overheid vanaf het midden van de negentiende eeuw betekende een einde aan het kunstbevorderend beleid. Suzanne Pennington de Jongh onderzoekt de gevolgen voor zowel de kunstmarkt als voor kunstenaars. Zij ervoeren de noodzaak om behalve artistiek ook economisch te presteren.

Suzanne Pennington de Jongh

Het huidige kabinet bezuinigt fors op cultuur. Nederland bevindt zich in een financiële crisis en om kosten te besparen wordt het mes gezet in allerlei subsidies en regelingen ter ondersteuning van de beeldende kunst. Een soortgelijke situatie deed zich voor in de negentiende eeuw, een nieuwe grondwet maakte een einde aan het kunstbevorderend beleid. Wellicht kan de huidige politiek een les trekken uit het verleden.

Zowel de economische als de politieke situatie in Nederland gedurende de negentiende eeuw is van invloed geweest op de omvang van het ondersteunend beleid dat de overheid voerde ten opzichte van de culturele sector en kunstmarkt.¹ De vraag is of, en in welke mate, de wisselwerking tussen overheidssteun en de daarop reagerende kunstmarkt van invloed zijn geweest op de commerciële instelling van kunstenaars in die periode.

Lodewijk Napoleon en Willem I: kunstbevorderend beleid

In 1806 werd Lodewijk Napoleon (1778-1846) door zijn broer, Keizer Napoleon, naar het Koninkrijk Holland gezonden om het land te besturen. Door problemen met de overheidsfinanciën, de ondergang van de Wisselbank, de voortgaande expansie van Londen als financieel centrum en de teloorgang van de koloniale handel verloor Amsterdam haar vooraanstaande economische positie.²

Bernet

62

1827



Afb. 1. Natekening van een schilderij van een strandgezicht door Andreas Schelfhout met daarop vermeld de naam van de koper, 'Bernet', en de datering 1827.

Andreas Schelfhout (1787-1870), *Twee bomschuiten op het strand*, 1827, pen in bruin over schets in potlood, 19,5 x 23,1 cm., uit het 'liber veritatis' van Andreas Schelfhout (inventarisnummer M-RP-T-1967-69-62-00), p. 62 (inventarisnummer RP-T-1967-69-62), collectie Rijksmuseum. Foto: Rijksmuseum, Amsterdam.

Ondanks deze economische malaise floreerde het Nederlandse kunstklimaat in het eerste decennium van de negentiende eeuw. Hieraan lagen diverse overheidsinitiatieven ten grondslag. De heerschappij van Lodewijk Napoleon bleek zeer gunstig te zijn voor het Nederlandse culturele klimaat omdat hij – tot grote frustratie van zijn broer – vooral geïnteresseerd was in literatuur en beeldende kunst. Deze interesse mondde uit in een aantal maatregelen ter bevordering van zowel de beeldende kunst als kunstmarkt. In de korte periode waarin Lodewijk Napoleon regeerde – tussen 1806 en 1810 – werden diverse kunstbevorderende initiatieven gestart, zoals het Koninklijk Instituut, de tentoonstellingen van werken van Levende Meesters en een Koninklijk Museum.³ Er werden kunstacademies in Amsterdam en Antwerpen opgericht, beide naar Frans voorbeeld, met als hoogste onderscheiding de Prix de Rome.⁴

De Vierde Klasse van het Koninklijk Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten vervulde een belangrijke rol als adviesorgaan voor de overheid.⁵ Daarnaast was zij betrokken bij de ontwikkeling en uitvoering van diverse projecten zoals studiereizen voor kunstenaars, de organisatie van de eerste grote tentoonstellingen, de prijsvragen voor nationale gedenktekens, de hervorming van het kunstonderwijs en de *Konst- en Letter-Bode*.⁶

De Levende Meesters Tentoonstellingen vormden één van de belangrijkste initiatieven van Lodewijk Napoleon in het kader van de popularisering van eigentijdse kunst. Deze door de overheid georganiseerde tentoonstellingen boden schilders een op dat moment nog schaarse expositiemogelijkheid. De eerste tentoonstelling van Levende Meesters vond plaats in 1808 in het Paleis op de Dam.⁷ Het publiek reageerde enthousiast waardoor de exposities een instrument vormden om eigentijdse schilderkunst te verspreiden en te populariseren. Met de tentoonstellingen ontstond bovendien in de eerste helft van de negentiende eeuw een salontraditie in Nederland.⁸

In 1813 nam Willem Frederik Prins van Oranje-Nassau (1772-1843) het roer over en riep zich in 1815 als Willem I uit tot Koning der Nederlanden (inclusief België en Luxemburg).⁹ Nederland zat op dat moment in een crisis en met het nieuwe koningschap brak een periode van economisch herstel aan.¹⁰ Tot aan het begin van de jaren 1830 groeide de industrie licht, nam de verstedelijking toe en was er sprake van een licht groeiende koopkracht.

Koning Willem I zette ondanks de crisis het kunstbevorderende beleid van zijn voorganger Lodewijk Napoleon voort. Hij besloot bestaande instellingen zoals het Koninklijke Instituut te handhaven en bijvoorbeeld de academie in Den Haag te steunen.¹¹ Verschil met het beleid van Lodewijk Napoleon was dat er beduidend meer ruimte voor particulier initiatief werd geboden.¹² De overheid faciliteerde de kunsten actief, een fundament waarop particulieren en de kunsthandel konden voortborduren. De Prix de Rome, de kunstacademies en Levende Meesters Tentoonstellingen vormden een solide basis en boden ondersteuning bij de popularisering van eigentijdse kunst.

De combinatie van een toenemende koopkracht en de toenemende populariteit van eigentijdse kunst deed in het tweede kwart van de negentiende eeuw de vraag naar hedendaagse kunst stijgen.¹³ Er ontstond een vrije markt voor eigentijdse kunst. Dit was geen nieuw fenomeen; de situatie was vergelijkbaar met de Antwerpse kunstmarkt uit de zestiende eeuw, waar de verhouding tussen consument en producent niet bindend was en een schilder niet afhankelijk was van traditionele opdrachtgevers.¹⁴ Ook is er een vergelijking te trekken met de zeventiende-eeuwse kunstmarkt in de Noordelijke Nederlanden, waar in de eerste plaats werd voldaan aan de vraag van de markt.¹⁵

Van een professionalisering van de kunsthandel was in de eerste helft van de negentiende eeuw echter nog geen sprake.

Kunsthandelaren hielden zich in die periode bezig met een breed scala aan activiteiten; niet alleen bemiddelden zij namens cliënten, ook hielden zij zich bezig met het kopen van kunst in opdracht van derden en verkochten zij bijvoorbeeld schildersspullen.¹⁶ Een belangrijk deel van de handel betrof directe contacten tussen kunstenaars en kopers, zoals bij de productieve en populaire landschapsschilder Andreas Schelfhout (1787-1870). In het album 'Schetsen van gemaakte 79 schilderijen door A. Schelfhout' hield de schilder zijn productie van 1825 tot 1828 bij.¹⁷ Hij verkocht binnen vier jaar maar liefst 79 van de 91 schilderijen, zonder tussenkomst van de kunsthandel en aan diverse particuliere opdrachtgevers en kopers (afb. 1).

Annemieke Hoogenboom concludeert in haar proefschrift over de positie van kunstenaars in de eerste helft van de negentiende eeuw dat 'schilderen een zakelijke onderneming was, onderworpen aan de wetten van de handel'.¹⁸ Zij illustreert dit aan de hand van de destijds beroemde zeeschilder J.C. Schotel (1787-1838). Ook bij hem was de klant koning. Zo veranderde hij op verzoek van een koper een Engelse vlag op een schip naar een Nederlandse.¹⁹ Doordat schilders zoals Schotel zich zakelijk opstelden konden zij in deze periode behoorlijk goed rondkomen. De scheidslijn tussen enerzijds verkopen en anderzijds artistieke ambitie bleek een dunne grens te zijn.

Willem II en Thorbecke: nieuwe grondwet en nieuw beleid

Na toenemende kritiek in de jaren dertig trad Willem I af, waarna koning Willem II (1792-1849) het bestuur van Nederland overnam. De onrusten die halverwege de jaren veertig ontstonden deden Willem II besluiten aan de liberale politicus Johan Rudolf Thorbecke (1798-1872) de opdracht te geven een nieuwe grondwet te schrijven. De macht van de koning werd aan banden gelegd en de contouren van een nieuw staatsbestel gevormd.²⁰ Na een rustige periode brak in 1839, omwille van geldnood vanuit de over-

heid, een financiële crisis uit.²¹ In de loop van de jaren veertig verslechterde de situatie. De nieuwe grondwet uit 1848 bood een uitweg omdat zij gepaard ging met een reorganisatie van de overheidsfinanciën.²²

'De regering is geen oordeelaar van de wetenschap en kunst', kenmerkt de houding van het kabinet Thorbecke ten opzichte van de beeldende kunst.²³ De staat had louter als taak optimale voorwaarden te scheppen ter bevordering van zelfstandige initiatieven. Als gevolg van de grondwetswijziging marginaliseerde vanaf de jaren vijftig de rol van de overheid op het gebied van eigentijdse kunst en werden er flinke bezuinigingen doorgevoerd.²⁴ Zo moest het Koninklijk Instituut het ontgelden: het werd in het kader van de bezuinigingen in 1851 in zijn geheel afgeschaft.

Ook de opzet van de Levende Meesters Tentoonstellingen werd gewijzigd. Vanaf 1844 werd elke stad zelf verantwoordelijk voor de organisatie van deze exposities, waardoor het aantal tentoonstellingen sterk steeg. In totaal werden er in de eerste helft van de negentiende eeuw in Amsterdam, Den Haag en Rotterdam 68 tentoonstellingen gehouden, tegenover 90 in de volgende periode. Ook kleinere steden zoals Leiden (1850), Den Bosch (1854), Zwolle (1855) en Maastricht (1856) volgden.²⁵ Reden hiervoor is niet alleen het groeiende aantal schilders en het daarmee groeiende aanbod, ook zagen provinciesteden de tentoonstellingen als de ideale manier om zich cultureel te promoten.

Voor kunstenaars vormden deze tentoonstellingen een rendabele inkomensbron omdat er relatief weinig kosten aan verbonden waren.²⁶ Met een investering van enkele guldens hadden zij de mogelijkheid om werk in te sturen, waarna de gehele koopsom naar de kunstenaar zelf ging. Bovendien zorgde de populariteit van de tentoonstellingen voor een verspreiding van het oeuvre en daarmee voor een grotere bekendheid.



De kosten van de Levende Meesters Tentoonstellingen waren laag vergeleken met de commissiebasis van circa 10% waarmee de kunsthandel werkte.²⁷ Dankzij de groei van de markt voor eigentijdse kunst steeg het aantal beroepsmatige kunsthandelaren in die periode; alleen al in Amsterdam en Den Haag bevonden zich in 1850 meer dan 100 handelaren in de beeldende kunst.²⁸ Vanaf die periode kregen de tentoonstellingen geduchte concurrentie van de kunsthandel: de professionaliserende kunsthandelaren organiseerden eveneens luxueuze (verkoop)tentoonstellingen waar een select gezelschap te midden van een weelderige omgeving naar beeldende kunst kon kijken.²⁹

Met het wegvallen van het kunstbevorderende beleid van de overheid ontwikkelden zich diverse particuliere initiatieven ter bevordering van hedendaagse kunst in Nederland. Er werden diverse verenigingen opgericht, waaronder Arti et Amicitiae (1839), Pulchri Studio (1847), de Hollandsche Teeken-Maatschappij (1876) en St. Lucas (1882). De kunstenaarsverenigingen werden veelal gevormd naar discipline of genre en hadden als overkoepelend doel de belangen van eigentijdse kunst te behartigen.³⁰ Zo gaf de in 1848 gestichte Haagse Etsclub etsportefeuilles uit, waarmee zij het medium onder de aandacht van het publiek brachten.³¹ De kunstgenootschappen vormden een netwerk van kunstenaars, verzamelaars en liefhebbers.

Afb. 2. Petrus van Schendel (1806-1870), *Jaarmarkt op de Grote Markt te Breda*, circa 1863, olieverf op doek, 120 x 92,5 cm, collectie Breda's Museum. Afbeelding: Breda's Museum, Breda.

De combinatie van een stijgend aanbod op de kunstmarkt en een terugtrekkende overheid deed vanaf het midden van de negentiende eeuw de beeldende kunst verder commercialiseren. Om als kunstenaar een plek te veroveren op de expanderende kunstmarkt was het belangrijk strategische keuzes te maken. Eén daarvan was de keuze voor een verregaande specialisatie, bijvoorbeeld een specialisme binnen de genre- of landschapkunst.³² De instandhouding van deze specialismen was eveneens aan de invloed van de kunstmarkt onderhevig: het publiek verwachtte van een schilder een bepaald type werk omdat hij daarmee een reputatie had opgebouwd.³³

Schilders hielden daarom vaak vele jaren vast aan een onderwerp.³⁴ Een voorbeeld hiervan is Petrus van Schendel (1806-1870) die zijn oeuvre reduceerde tot één type; het nachtstuk met kaars-, lamp- of maanlicht effecten (afb. 2).³⁵ Qua onderwerp varieerde hij wel: hij schilderde scènes van markttaferelen tot Bijbelse voorstellingen. De specifieke gerichtheid op slechts één thema was vooral het handelsmerk van de kleine meester; de grotere meesters waren wel bij machte om zo nu en dan van specialisme te veranderen, zoals Jozef Israëls (1824-1911).³⁶ Hij schilderde in het begin van zijn carrière voornamelijk visserstaferelen, maar zou zich in zijn verdere loopbaan daarnaast bekwamen in thema's als de boerenmaaltijd, Joodse taferelen en Bijbelse onderwerpen.

Naast de keuze voor een specialisatie was het 'eenvoudig houden' van een schilderij een door de markt veroorzaakt effect.³⁷ Als gevolg werden bijvoorbeeld genrestukken een anekdotische afspiegeling van de werkelijkheid. Ook Herman ten Kate (1822-1891), bekend om zijn historische genretaferelen, hield zijn werk simpel. Ondanks het feit dat gelaagde zeventiende-eeuwse werken zijn voornaamste inspiratiebron vormden, waren de schilderijen van zijn hand veelal luchtiger qua thematiek.³⁸ Een simpele afspiegeling van een thema was nu eenmaal makkelijker te begrijpen voor het contemporaine kunstpubliek.³⁹

Daarnaast was het formaat waarop Ten Kate schilderde eveneens typerend voor de marktgerichtheid van negentiende-eeuwse schilders; het bescheiden formaat van het werk leende zich immers uitstekend om in huis op te hangen.⁴⁰

Voor de Franse dichter en kunstericus Charles Baudelaire (1821-1867) was diepgang een belangrijk criterium voor kwaliteit. Volgens hem ontbrak dit echter vaak: 'pietepouterige schilderkunst van al wat levenloos is. Ze schilderen alleen wat ze zien'.⁴¹ Dankzij commerciële motieven verdween vaak de artistieke uitdaging naar de achtergrond. Schilderijen kregen een decoratieve functie, simpelweg doordat in tijden van groeiende welvaart meer mensen zich kunst konden veroorloven.

Partijpolitiek en liberale terughoudendheid

Rond 1870 was de liberalisering van het Nederlandse staatsbestel zo goed als voltooid, gesymboliseerd door het laatste kabinet Thorbecke (1871-72).⁴² De politieke hervormingen konden echter niet voorkomen dat de invoer van goedkope landbouwproducten uit de Verenigde Staten en Canada vanaf 1878 een landbouwcrisis veroorzaakte. De combinatie van deze agrarische crisis met de opkomende handel en industrie deed de verstedelijking verder toenemen. Ondanks de landbouwcrisis steeg de welvaart in deze periode geleidelijk.

Het overheidsbeleid ten opzichte van eigentijdse kunst werd in de jaren zeventig gekenmerkt door terughoudendheid, actieve steun was gering.⁴³ De overheid koos er in deze periode voor te investeren in het behoud van beeldende kunst en archieven, onder meer met de opening van het Rijksmuseum in 1885. Typerend voor het beleid ten opzichte van de eigentijdse kunst was de verandering van Koninklijke Academie (te Amsterdam, niet te verwarren met de voorgenoemde academie in Den Haag) naar Rijksakademie in 1870. Mede dankzij de

karigheid van het financiële budget voor dit nieuwe instituut kwamen haar nieuwe functies, die van onderwijsinstituut en regeringsadviseur, niet van de grond.⁴⁴ De geringe rijksbijdrage werd verlaagd van f 8.800 naar f 4.800 in 1854, notabene in het jaar waarin, na het opheffen van het Koninklijk Instituut, de academie de taak van adviesorgaan werd toebedeeld.

De groeiende welvaart bood ondertussen de mogelijkheid voor de markt in eigentijdse kunst zich verder te ontwikkelen. ‘Nieuwe rijken’ wilden zich cultureel legitimeren en deden dit onder meer door hedendaagse kunst aan te kopen.⁴⁵ De vraag naar eigentijdse kunst nam toe en veroorzaakte een verdere professionalisering van de kunsthandel. Het vak van kunsthandelaar werd vanaf de jaren tachtig geaccepteerd, niet alleen het kunstenaarschap maar ook het vak van kunsthandelaar werd na die tijd als roeping beschouwd.⁴⁶ Kunsthandelaren zoals Franz Buffa en Zonen, Goupil & Cie en E.J. van Wisselingh & Co. vormden na 1875 gespecialiseerde bedrijven met uitgeknipte verkooptechnieken en een internationaal netwerk.⁴⁷ Kunsthandelaren ontwikkelden zich tot investerende en speculatieve ondernemers die door middel van specialisatie en monopolie probeerden de smaak van het publiek te beïnvloeden.⁴⁸ Zij exploiteerden individuele kunstenaars en sloegen hiermee een andere weg in vergeleken met het massale aanbod op de Levende Meesters Tentoonstellingen.

De banden tussen de kunsthandelaren en kunstenaars, bijvoorbeeld van de Haagse School, waren hecht en er werden exclusieve contracten afgesloten.⁴⁹ Dat commercie een belangrijke rol speelde kan geïllustreerd worden aan de hand van de gebroeders Maris. Jacob Maris (1837-1899) was een succesvolle



Afb. 3. Matthijs Maris, *Monumental Conception of Humanity*, circa 1887, olieverf op doek, 200 x 135 cm, collectie Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-4920. Afbeelding: Rijksmuseum, Amsterdam.

schilder van Hollandse stad- en landgezichten. Ook zijn broer Willem (1844-1910), gespecialiseerd in natuurlandschappen met dieren, verkocht goed. De derde broer, de eigengereide Matthijs Maris (1839-1917), werkte aanvankelijk eveneens in de realistische trant van de Haagse school. Gaandeweg raakte zijn werk verder verwijderd van het realisme en werd de symbolische betekenis van zijn voorstellingen steeds belangrijker, zoals te zien in het schilderij waarop een schaapsherderin is afgebeeld (afb. 3). Terwijl andere schilders – waaronder zijn broers – wel door de knieën waren gegaan, verklaarde Matthijs Maris dat hij zich nooit door commerciële motieven had laten verleiden.⁵⁰

Wellicht was de opvatting van de ‘eenzame en miskende visionair’ Matthijs Maris eenzijdig, toch zat er een kern van waarheid in. Tot in de jaren zeventig hadden de kunsthandelaren de rol van intermediair gehad maar met de invoering van exclusieve contracten kregen zij een grotere machtspositie. Door schilders vooraf te betalen hadden handelaren invloed op het artistieke besluitvormingsproces. Zij konden vragen om herhalingen van een succesvol doek of om populaire onderwerpen te schilderen.⁵¹ Aan het einde van de negentiende eeuw bleek de scheidslijn tussen verkoop en artistieke ambitie nog steeds dun te zijn.

Bijdragend aan de populariteit en illustratief voor de commerciële insteek van de schilderkunst eind negentiende eeuw was de reproductie van schilderijen.⁵² Indien een olieverfschilderij te duur was kocht men een betaalbare prent.⁵³ De vraagprijs van een prent was afhankelijk van de prijs van het reproductierecht, een recht dat pas in 1881 wettelijk werd vastgelegd.⁵⁴ Een commerciële instelling was een vereiste, ook voor schilder Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) die zichzelf een pragmatische houding had aangemeten: ‘zolang ik schilder ben ik een schilder, maar zodra het werk af is ben ik een zakenman.’⁵⁵ Hij stond dan ook op zijn strepen als het ging om het reproductierecht en eiste doorgaans een royalty.⁵⁶

Het terugtrekken van de rijksoverheid ten tijde van Thorbecke was aanvankelijk niet desastreus. Lokale overheden sprongen hierop in door de organisatie van Levende Meesters Tentoonstellingen over te nemen. Bovendien zorgden economisch voorspoedige tijden voor een groei van de kunstmarkt, een professionalisering van de kunsthandel en een commerciële instelling van de kunstenaar. De grens tussen zakelijke en artistieke ambitie bleek flinterdun. De commerciële instelling van schilders bleef veranderlijk: niet zozeer afhankelijk van het overheidsbeleid, des te meer van vraag en aanbod op de vrije kunstmarkt. Of een voortzetting van actieve overheidssteun daarin verschil had gemaakt, blijft de vraag.

Valt er voor de huidige regering een les te trekken uit deze conclusie? Nee, wel is er een ideaalbeeld te vormen. De overheidssteun voor eigentijdse kunst kende aan het begin van de negentiende eeuw een kortstondige piek naar Frans model en nam gedurende de eeuw langzaam af. De impuls die Lodewijk Napoleon gedurende zijn vierjarige koningschap aan de beeldende kunst gaf is tegenwoordig nog steeds zichtbaar in het Rijksmuseum, verschillende kunstacademies en de Prix de Rome. Het instellen van tentoonstellingen van werken van Levende Meesters getuigt van een ambitie om contemporaine kunstenaars en de bevolking met elkaar in contact te brengen en staat aan de basis van de hedendaagse kunsttraditie in Nederland.

Personalia

Suzanne Pennington de Jongh is freelance kunsthistorica. Zij is gespecialiseerd in de kunstgeschiedenis en -markt van de negentiende en vroege twintigste eeuw. Dit artikel is deels gebaseerd op haar scriptie ‘Schilderen voor de markt. Charles Grips en de negentiende-eeuwse genrekunst’ (2011), waarmee zij cum laude afstudeerde aan de Vrije Universiteit Amsterdam.

Noten

1. Nederland heette van 1795 tot 1801 Bataafsche Republiek en van 1801 tot 1806 Bataafsche Gemenebest, beide vormden een soort vazalstaat van de Franse Republiek. Van 1806 tot 1810 heette het Koninkrijk Holland, onder bewind van Lodewijk Napoleon Bonaparte (1778-1846). Daarna heette het Koninkrijk der Nederlanden, met aan het hoofd respectievelijk Willem I (1813-1840), Willem II (1840-1849) en Willem III (1849-1890).
2. Jan Luiten van Zanden en Arthur van Riel, *Nederland 1780 - 1914. Staat, instituties en economische ontwikkeling*, Amsterdam: Balans, 2000, p. 108.
3. Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten. Overheid & cultuur in Nederland*, Nijmegen: SUN, 2002, pp. 50-52. Het Koninklijk Museum is de voorloper van het Rijksmuseum.
4. Annetie Hoogenboom, *De stand des kunstenaars. De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leiden: Primavera Pers, 1993, p. 18.
5. Het Koninklijk Instituut werd in 1808 opgericht en bestond uit vier klassen; de eerste hield zich bezig met exacte wetenschap, de tweede met taal en letterkunde, de derde met geschiedenis en oudheden en ten slotte de vierde met 'schoone kunsten'. Het instituut, waarvan het gezag groot was en lidmaatschap prestige opleverde, functioneerde als belangrijkste adviesorgaan van de regering op het terrein van kunst en cultuur. Zie W.P. Gerritsen (red.), *Het Koninklijk Instituut (1808-1851) en de bevordering van wetenschap en kunst*, Amsterdam: Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 1997.
6. Paul Knolle, 'De koning en de kunst. De rol van de Vierde Klasse in het regeringsbeleid op het gebied van de beeldende kunsten, deel I (1808-1815)', in Gerritsen, op. cit. (noot 5), pp. 117-135, 127. Het tijdschrift *Algemeene konst- en letterbode*

is in de loop der jaren onder verschillende, sterk gelijkende titels verschenen.

7. Ronald de Leeuw, John Sillevis en Charles Dumas (red.), *Haagse School. Hollandse meesters van de 19de eeuw*, Utrecht: Scheen, 1983, pp. 78-79.
8. Chris Stolwijk, *Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Leiden: Primavera Pers, 1998, p. 131.
9. Klaas Jansma en Meindert Schoor, *10.000 jaar geschiedenis der Nederlanden*, Lisse: Rebo Productions, 2002, pp. 283-284.
10. Idem, p. 285.
11. 'Roemrijke historie. De Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten te Den Haag', geraadpleegd via: <http://www.kabk.nl/pageNL.php?id=0194>, op 4 maart 2013. De 'Haagsche Teeken-Academie' werd in 1682 gesticht waarna zij in de achttiende eeuw een welvarend instituut was waar werd getekend en over kunst werd gesproken. Eind achttiende eeuw braken er voor het instituut, dankzij het wegvallen van alle financiële steun, moeilijke tijden aan. Onder het bewind van Willem I kwam er weer steun en groei, en werd in 1839 een eigen gebouw aan de Prinsessegracht te Den Haag betrokken. Uiteindelijk kende de Haagse Academie een bloeitijd in de negentiende eeuw. Veel vertegenwoordigers van de Haagse School, zoals Breitner, Bosboom en de gebroeders Maris, hebben les gehad op de Haagse Academie.
12. Pots, op. cit. (noot 3), p. 77.
13. Hoogenboom, op. cit. (noot 4), p. 139.
14. Diewertje Dekkers, *Jozef Israëls. Een succesvol schilder van het vissersgenre*, proefschrift Universiteit Utrecht, 1994, p. 1. Zie ook Max J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag: A.A.M. Stols, 1947.
15. John Michael Montias, *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton: Princeton University Press, 1982.
16. Hoogenboom, op. cit. (noot 4), p. 141.
17. Cyp Quarles van Ufford, *Andreas Schelfhout. Landschapschilder in Den Haag (1787-1870)*, Leiden: Primavera Pers, 2009, p. 82. Dit 'liber veritatis' bevindt zich in het Rijksmuseum te Amsterdam (Rijksprentenkabinet), boekeninv.nr. 1967:69. Op een later tijdstip voegde Schelfhout nog twaalf extra tekeningen toe.
18. Hoogenboom, op. cit. (noot 4), pp. 180-181.
19. J.M. de Groot (red.), *Een onsterfelijk zeeschilder. J.C. Schotel 1787-1838*, Zwolle: Waanders, 1989, pp. 56-57.
20. Jansma en Schoor, op. cit. (noot 9), p. 302.
21. Idem, p. 311.
22. Idem, p. 315; Luiten van Zanden en Van Riel, op. cit. (noot 2), p. 210.
23. Geciteerd uit Pots, op. cit. (noot 3), p. 81.
24. Jan Hart, 'Kunst, regeringszaak? De ontwikkeling van het regeringsbeleid ten aanzien van de eigentijdse beeldende kunst in Nederland. 1848-1918', in: *Kunst en Beleid in Nederland*, Amsterdam: Boekmanstudies 3, 1988, p. 71.
25. Stolwijk, op. cit. (noot 8), pp. 140-141.
26. Hoogenboom, op. cit. (noot 4), p. 161.
27. Diewertje Dekkers, 'Goupil en de internationale verspreiding van Nederlandse eigentijdse kunst', in: *Jong Holland*, 11 (1995) 4, p. 23.
28. Stolwijk, op. cit. (noot 8), p. 188.
29. Hoogenboom, op. cit. (noot 4), p. 144.
30. Idem, p. 23.
31. Ina Versteeg, *De Haagse Etsclub*, Amsterdam: Van Soeren & Co, 2004, p. 9.
32. Dekkers, op. cit. (noot 14), p. 19.

33. Philip Hook en Mark Poltimore, *Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters*, Suffolk: Antique Collectors' Club, 1986, p. 16.
34. Hoogenboom, op. cit. (noot 4), p. 166.
35. Henk van Os, *Stories of Images*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003, p. 121.
36. Dekkers, op. cit. (noot 14), p. 25.
37. Hook en Poltimore, op. cit. (noot 33), p. 278.
38. Herman ten Kate stond in zijn tijd bekend als schilder van historische genrevoorstellingen, veelal met spelende of drinkende krijgslieden. Daarnaast schilderde hij episodes uit de Tachtigjarige Oorlog.
39. Hook en Poltimore, op. cit. (noot 33), p. 278.
40. Dekkers, op. cit. (noot 14), p. 16. Een bescheiden formaat, zeker in vergelijking met de monumentale afmeting van historiestukken.
41. Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique*, ongepubliceerd pamflet, 1864, vertaald uit het Frans door Joyce & Co als *Arm België*, Amsterdam: Arbeiderspers, 1975, pp. 123-124.
42. Luiten van Zanden en Van Riel, op. cit. (noot 2), p. 312.
43. Pots, op. cit. (noot 3), p. 150.
44. Idem, pp. 92-93.
45. Caroline Bunning (red.), *Een eeuw apart. Het rijksmuseum en de Nederlandse schilderkunst in de 19de eeuw*, Amsterdam: Rijksmuseum, 1993, p. 9.
46. Stolwijk, op. cit. (noot 8), p. 193.
47. Stolwijk, op. cit. (noot 8), pp. 199, 218. '...steeg de verkoop van Nederlandse kunst van eigen tijd [...] tot ongekende hoogte: de verkoop aan buitenlandse afnemers verdrievoudigde, terwijl de verkoop aan Nederlandse afnemers verdubbelde.'

48. Idem, p. 201.

49. Dekkers, op. cit. (noot 14), p. 24; Stolwijk, op. cit. (noot 8), p. 214. Richard Bionda illustreerde de exclusieve afspraken tussen schilders en handelaren aan de hand van Willem de Zwart (1862-1931). De Zwart kwam in 1892 onder contract te staan bij E.J. van Wisselingh & Co., waarmee hij zakelijke afspraken maakte over de exclusieve verkoop van zijn werken en de bijbehorende vergoeding. Zie: Richard Bionda, *Willem de Zwart (1862-1931)*, Haarlem: Joh. Enschedé en Zonen, 1984, p. 30.
50. Stolwijk, op. cit. (noot 8), pp. 208-209. Waar andere schilders wel door de knieën waren gegaan voor 'a bit of holy money', had Matthijs Maris zich naar eigen zeggen nooit opgeofferd tot het schilderen van 'pottetekokers'. Bron: Haags Gemeentearchief, Collectie Schildersbrieven, Brief van Maris aan mevrouw Artz, Londen 20 oktober 1893.
51. Dekkers, op. cit. (noot 14), p. 24.
52. Robert Verhoogt, *Art in Reproduction. Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, p. 525. De distributie van prenten steeg door technische, juridische en economische omstandigheden gedurende de negentiende eeuw sterk.
53. Idem, p. 529. Daarnaast waren er exclusievere prenten verkrijgbaar op de vrije kunstmarkt, deze werden echter beschouwd als autonome werken.
54. Robert Verhoogt, *Kunst in reproductie. De reproductie van kunst in de negentiende eeuw en in het bijzonder van Ary Scheffer (1795-1858), Jozef Israëls (1824-1911) en Lourens Alma-Tadema (1836-1912)*, Proefschrift Universiteit van Amsterdam, 2004, p. 197.
55. Idem, p. 339.
56. Idem, p. 288. Royalty wil zeggen dat Alma-Tadema voor elke reproductie van zijn werk een vergoeding ontving.