

*‘Huizen die als reusachtige zwart-grijze steenen-massaas, geweldig
staan in die mistige lucht.’*



De invloed van James Whistler op de stadgezichten van Willem Witsen.

Maaïke Wijdeven

s4732596

Bachelor-werkstuk

Begeleider: Dr. J. Baetens

juni 2017

Inleiding	3
H1: De denkbeelden van James Whistler en de Aesthetic Movement	6
1.1 Art for art's sake en The Aesthetic Movement	6
1.2 Whistler en The Aesthetic Movement	8
1.3 Whistlers kunstopvattingen weerspiegeld in de Nocturnes	9
1.4 Whistler versus Ruskin en de <i>Ten o'clock</i> –lezing	11
1.5 Whistlers kunstopvattingen weerspiegeld in zijn Amsterdam-etsen	12
H2: De denkbeelden van Willem Witsen en de Tachtigers	14
2.1 Vorming van ideeën van de Tachtigers	14
2.2 <i>De Nieuwe Gids</i>	15
2.3 De Tachtigers en het internationale kunstcircuit	15
2.4 Art for art's sake versus gemeenschapskunst	16
2.5 Witsens kunstopvattingen in zijn kritieken	18
2.6 Parallellen tussen de denkbeelden Whistler en Witsen	20
H3: Witsen contact met Whistlers stadgezichten	21
3.1 Het tentoonstellen van Whistlers Nocturnes in de jaren zeventig	21
3.2 Whistler en het internationale kunstcircuit in de jaren tachtig	23
3.3 Whistlers grafiek en reproducties	25
3.4 Whistlers Amsterdam-set	26
3.5 Tentoonstellingen van Whistler tijdens Witsens verblijf in Londen	28
3.6 Whistlers invloed op de media rond 1890	29
3.7 Samengevat	31
H4: Navolging van Whistlers ideeën in Witsens stadsgezichten	32
4.1 Witsens eerste stadsgezichten	32
4.2 Totstandkoming van Witsens Londense stadgezichten	34
4.3 Vergelijking van twee Londense stadsgezichten	36
4.4 Totstandkoming van Witsens stadsgezichten van rond de eeuwwisseling	38
4.5 Vergelijking van twee Hollandse stadsgezichten	41
4.6 De betekenis van verval in de stadsgezichten van Whistler en Witsen	43
Conclusie	46
Literatuurlijst	48
Afbeeldingen	50

De Nederlandse kunstenaar Willem Witsen (1860-1923) is bij een breed publiek vooral bekend geworden vanwege zijn rol in de beweging van Tachtig. Deze Amsterdamse avant-garde groepering, hoofdzakelijk bestaande uit dichters en schilders, had zich in de jaren tachtig van de negentiende eeuw verenigd rondom het tijdschrift *De Nieuwe Gids*. Binnen de groep was Witsen – naast kunstenaar – vooral vriend, criticus en soms zelfs geldschietter voor zijn collega-kunstenaars. Witsen onderhield een levendige briefwisseling met zijn vrienden en collega's. Deze brieven, waarvan er zo'n twaalfhonderd bewaard zijn gebleven, zijn een belangrijke bron voor onderzoek naar het culturele klimaat in Amsterdam in de laatste decennia van de negentiende eeuw. Sinds enkele jaren is deze gehele briefwisseling openbaar.¹

Witsens oeuvre als kunstenaar, dat bestaat uit schilderijen, etsen, tekeningen en foto's, is minder bekend bij een breed publiek dan dat van sommige van zijn collega-kunstenaars. De zwaarte van Witsens werk zou hem indertijd minder populair hebben gemaakt, zeker afgezet tegen dat van zijn collega en vriend George Hendrik Breitner, waarmee Witsens werk vaak vergeleken wordt. Al in een publicatie van N. van Harpen uit 1924, kort na Witsens overlijden, stelt de auteur dat Witsens werk in vergelijking met Breitner meer 'de sfeer van het verleden oproept'.² Ook in een bundel uit 1943 met de passende titel *Menschen in de schaduw*, schrijft A.M. Hammacher dat Witsens werk vaak minder in de belangstelling stond dan dat van zijn vrienden; de schilders Van Looy, Breitner en Israëls, en de dichters Kloos, Boeken en Van Eeden.³ Het werk van Witsen was gewild bij een kleine groep liefhebbers, waardoor veel van zijn werken zich in particuliere collecties bevinden.⁴

Aan het einde van de twintigste eeuw groeide de belangstelling voor het oeuvre van Witsen. Dit hing samen met diverse onderzoeken over het kunstklimaat rondom de Tachtigers, en de publicaties en tentoonstellingen die hieruit volgden. Zo is het leven en werk van Witsen uitgebreid beschreven door Carel Blotkamp in de catalogus *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895* die in 1991 verscheen in het kader van een gelijknamige tentoonstelling in Amsterdam en Glasgow.⁵ Ook in de publicatie bij de tentoonstelling *Whistler en Holland* uit 1997 beschrijft J.F. Heijbroek niet alleen de relatie van de Amerikaanse kunstenaar James A. McNeill Whistler met de Tachtigers, maar gaat ook specifiek in op de relatie tussen de stadsgezichten van Witsen en Whistler. De groeiende

¹ <http://www.willemwitsen.nl>. De transcriptie van de volledige briefwisseling is te vinden op www.dbnl.org en www.geheugenvannederland.nl

² Van Harpen 1924, p 12

³ Hammacher 1943, p 101-118

⁴ De Groot (red.) 2003, p 9

⁵ Blotkamp en Bionda (red.) 1991

belangstelling voor Witsens werk resulteerde in 2003 – het tachtigste sterfjaar van de kunstenaar – in de publicatie van de eerste uitgebreide monografie en een tentoonstelling van zijn werk in Amsterdam en Dordrecht.⁶

Het oeuvre van Witsen wordt in de meeste publicaties ingedeeld in periodes die corresponderen met de plekken waar hij werkte, zoals Ewijkshoeve, Londen en Amsterdam.⁷ Dat is niet verwonderlijk, aangezien Witsen veelal zijn directe omgeving tot onderwerp koos. Vaak wordt er veel aandacht besteed aan Witsens verblijf in Londen, van oktober 1888 tot januari 1891. Deze relatief korte periode wordt door een aantal kunsthistorici, waaronder Carel Blotkamp en Irene de Groot, gezien als de belangrijkste periode in het artistieke leven van de kunstenaar. Hij zou daar zijn karakteristieke visie op het thema 'stad' hebben ontwikkeld. Verder zou Witsen in deze periode geïnspireerd zijn geraakt door de stadsgezichten van nachtelijk Londen van James Whistler.⁸ Dat Witsen zich in zijn stadsgezichten heeft laten inspireren door het werk van Whistler constateerde ook Heijbroek in zijn publicatie uit 1997. Volgens hem blijkt dit uit de stadsgezichten die Witsen in Amsterdam en Dordrecht maakte, zo'n acht jaar nadat hij in Londen was.

De constatering dat Witsens stadsgezichten uit twee verschillende periodes sterk lijken op werken van James Whistler was de directe aanleiding voor dit onderzoek, waarin de vraag centraal staat in hoeverre Witsens stadsgezichten zijn beïnvloed door Whistler. Hierbij dient direct opgemerkt te worden dat het begrip 'invloed' in een kunsthistorische context discutabel is.⁹ Het is immers niet Whistler die actief het werk van Witsen beïnvloedde, maar Witsen die – al dan niet bewust – elementen uit Whistlers oeuvre of denkbeelden verwerkte in zijn eigen werk. Hoewel in dit werkstuk regelmatig de term 'invloed' gebruikt wordt, komt het antwoord op de vraag naar beïnvloeding dan ook voort uit de wijze waarop Witsen in zijn stadsgezichten elementen uit het oeuvre of de denkbeelden van Whistler heeft verwerkt.

Zoals gezegd zou de belangstelling van Witsen voor het werk van Whistler in twee periodes in het oeuvre van Witsen tot uiting komen. De eerste periode betreft Witsens Londense tijd. Dit zou volgens Carel Blotkamp blijken uit Witsens *Waterloo Bridge* (ca. 1890, afb. 1), dat doet denken aan Whistlers *Nocturne in Grey and Gold, Chelsea Snow* (afb. 2) dat laatstgenoemde in 1876 maakte, eveneens in Londen.¹⁰ Deze constatering wordt

⁶ De monografie *Willem Witsen: schilderijen, tekeningen, prenten, foto's 1860-1923* is geschreven onder redactie van Irene de Groot en bevat bijdragen van Jenny Reynaerts, Moniek Peters, Petra Maters, J.F. Heijbroek en Jessica Voeten. Het boek is uitgegeven in 2003 ter gelegenheid van de tentoonstellingen *Willem Witsen, Stemmingen* in het Dordrechts Museum en de tentoonstelling *Witsen en Amsterdam* in het Gemeentearchief Amsterdam.

⁷ Bijvoorbeeld door M. Peters in 'Was Witsen een typische schilder van Tachtig? Stijlontwikkeling en plaatsbepaling' in De Groot (red.) 2003, p 72-104

⁸ Blotkamp in Bionda en Blotkamp (red.) 1991, p 331

⁹ Zie hiervoor Baxandall 1985, p 58-62

¹⁰ C. Blotkamp, 'Willem Witsen' in Bionda en Blotkamp (red.) 1991, p 330-331

onderschreven door Moniek Peters in de monografie over Witsen uit 2003.¹¹ Witsen schilderde dezelfde verstilte plekken in de stad als Whistler, en eveneens in tonale kleurvlakken en met een uitgebalanceerde compositie. In dezelfde publicatie schrijft Jenny Reynaerts dat Witsens bewondering voor Whistlers etsen zelfs een van de redenen zou zijn geweest voor Witsen om zich in 1888 in Londen te vestigen.¹²

De tweede periode waarin Witsen beïnvloed zou zijn door Whistler betreft de stadsgezichten die Witsen in Amsterdam en Dordrecht maakte, zo'n acht jaar nadat hij in Londen was. Dit wordt gesteld door Heijbroek en Jonkman.¹³ Hierbij hebben de etsen en aquarellen die Whistler in Nederland maakte tijdens bezoeken aan Amsterdam mogelijk ter inspiratie gediend. Dit zou bijvoorbeeld te zien zijn in een werk als *Voorstraathaven, Dordrecht X* van Witsen uit 1900 (afb. 3), dat volgens Heijbroek sterk doet denken aan Whistlers *The Canal, Amsterdam* (afb. 4) en *Square House, Amsterdam* (afb. 5), beide uit 1889.¹⁴ Deze stadsgezichten van Witsen zijn, net als die van Whistler, gemaakt vanaf een bootje in de gracht, waardoor de gevels vanuit een opvallend laag standpunt gezien worden.

In mijn onderzoek zal ik me dan ook, afgaande op bovengenoemde literatuur, beperken tot die delen uit de oeuvres van beide kunstenaars die relevant zijn om de invloed van Whistler op Witsens stadsgezichten te onderzoeken. Voor Whistler betreft dit de periode waarin hij zijn Nocturnes maakte en zijn Amsterdamse stadsgezichten, grofweg tussen 1875 en 1890. Bij Witsen gaat dit om de periode rondom zijn tijd in Londen, grofweg van 1887 tot 1892, en de periode van zijn Amsterdamse en Dordtse stadsgezichten, tussen 1897 en 1900.

Het onderzoek is enerzijds gebaseerd op secundaire literatuur en anderzijds op primaire bronnen, waaronder de briefwisseling van Witsen en contemporaine kunstkritieken. Deze zijn vervolgens gekoppeld aan beeldbeschouwelijke observaties. In het eerste hoofdstuk worden de denkbeelden van Whistler en zijn kring (The Aesthetic Movement) uiteengezet. In het tweede hoofdstuk komen de ideeën van Witsen en zijn kring (de Tachtigers) aan de orde, die vervolgens worden vergeleken met de opvattingen van Whistler. Hoofdstuk 3 is een reconstructie van de wijzen waarop Witsen kennis kon hebben genomen van het werk en de opvattingen van Whistler. In het vierde hoofdstuk staan werken uit Witsens oeuvre centraal waarin beïnvloeding door het werk of de denkbeelden van Whistler aannemelijk is. Hierbij worden Witsens werken eerst gerelateerd aan zijn kunstopvattingen in de betreffende periodes, om ze vervolgens af te zetten tegen werk en denkbeelden van Whistler. Hieruit kan niet alleen worden opgemaakt welke elementen uit Whistlers werk en gedachtengoed Witsen

¹¹ M. Peters in 'Was Witsen een typische schilder van Tachtig? Stijlontwikkeling en plaatsbepaling' in De Groot (red.) 2003, p 72-104

¹² J. Reynaerts in 'Beheerste bewogenheid. Het leven van Willem Witsen (1860-1923)' in De Groot (red.) 2003, p 29

¹³ Heijbroek 1997, Jonkman 2003

¹⁴ Heijbroek en McDonald 1997

overnam, maar ook in welk opzicht zijn werk afweek van Whistlers werk en denkbeelden. Deze verschillen zullen vervolgens geduid worden in de context van de tijd. Tot slot zal er geconcludeerd worden in hoeverre Witsens stadsgezichten zijn beïnvloed door James Whistler.

H1 De denkbeelden van James Whistler en de Aesthetic Movement.

In dit hoofdstuk staan de denkbeelden van James McNeill Whistler (1834-1903) en zijn kring (de Aesthetic Movement) centraal, en de wijze waarop deze opvattingen tot uiting komen in de delen van Whistlers oeuvre die van belang zijn voor dit onderzoek. Dit betreft de werken die ter inspiratie voor Witsen zouden hebben gediend, namelijk de Nocturnes uit de jaren zeventig en de Amsterdamse etsen uit 1889.

1.1 Art for art's sake en The Aesthetic Movement

De Amerikaanse schilder en graficus James Whistler is bekend geworden als aanhanger van het 'art for art's sake' principe. Whistler ontwikkelde zijn opvattingen toen hij in Londen woonde, kort voordat hij de serie Nocturne-schilderijen maakte, aan het einde van de jaren zestig van de negentiende eeuw. Deze schilderijen worden vaak gezien als de belangrijkste artistieke verworvenheden uit het oeuvre van de schilder, mede omdat hierin Whistlers kenmerkende kunstopvattingen voor het eerst tot uiting komen. Witsens Londense werken zijn waarschijnlijk geïnspireerd op deze serie. Whistler heeft de kunstopvattingen die aan deze werken ten grondslag liggen (en verderop in dit hoofdstuk worden besproken) gevormd onder invloed van een Engelse kunststroming die bekend is geworden onder de naam Aesthetic Movement.

De Aesthetic Movement was een brede beweging, bestaande uit kunstenaars, dichters, architecten, critici en vormgevers die zich vanaf de jaren zestig van de negentiende eeuw keerden tegen de Victoriaanse anekdotische en moralistische kunst, waar het Britse artistieke klimaat (onder invloed van de Royal Academy) door gedomineerd werd. Sommigen van deze kunstenaars kwamen voort uit de Prerafaëlitische Broederschap, een beweging die zich zo'n vijftien jaar eerder ook verzette tegen het academisme in de officiële kunst. De prerafaëlieten bestempelden deze kunst als onecht, vanwege de nadruk op idealisering, gekunsteldheid en moraal. Zij meenden dat de kunst weer op de juiste weg kon komen door terug te keren naar de tijd voor Rafaël, voor de Renaissance dus, toen kunstenaars nog eerlijke handwerklieden waren die de natuur in al hun oprechtheid nabootsten, met een hoger doel voor ogen dan aardse roem, en wars waren van regels.¹⁵

¹⁵ Gombrich 1989, p 404

In de jaren zestig vond er een accentverschuiving plaats binnen de opvattingen van een aantal prerafaëlieten en hun medestanders over wat goede kunst was. Hoewel anti-academisme nog steeds voorop stond, verschoof het accent van een streven naar terugkeer van het primitieve in de kunst, met de middeleeuwse ambachtsman als voorbeeld, naar een kunst waarin de individuele beleving van de kunstenaar centraal stond.¹⁶ Deze visie kreeg brede navolging en resulteerde in een beweging die bekend is geworden als de Aesthetic Movement, en die ook wel de tweede prerafaëlitische golf wordt genoemd. Binnen deze beweging ging de opvatting overheersen dat kunst geen ander doel dient dan het scheppen van het kunstwerk zelf. Kunstwerken dienden dan ook uitsluitend beoordeeld te worden op basis van esthetische kwaliteiten. Dit idee werd voor het eerst beschreven door de Franse schrijver Théophile Gautier in de inleiding van zijn roman *Mademoiselle de Maupin* uit 1835 en daarin aangeduid als 'l'art pour l'art'.¹⁷ In Groot-Brittannië kreeg deze opvatting in de jaren zestig van de negentiende eeuw de benaming 'art for art's sake'.

Dit principe zou volgens velen alleen bereikt kunnen worden als de kunstenaar volledig vrij was. Pas als een kunstenaar los zou staan van didactische, politieke of sociale opvattingen en van heersende artistieke conventies, kon hij zich ontvankelijk maken voor esthetische prikkels en deze inzetten voor zijn ultieme doel; het uitdrukken van schoonheid. Een kunstwerk moest niet alleen een uiting van de directe zintuiglijke ervaringen van de kunstenaar zijn, maar moest ook bij de beschouwer een zintuiglijke ervaring uitlokken.¹⁸ Door veel aanhangers van dit estheticisme werd het uitdrukken van schoonheid gezien als een levenswijze, die in veel facetten van het leven tot uiting kwam, van interieurinrichting tot wijze van kleden en taalgebruik.¹⁹

Het scheppen van schoonheid en het herkennen van schoonheid was, volgens esthetische kunstenaars, niet voor iedereen weggelegd; zijzelf beschikten over een geniaal talent op dit vlak, of – volgens sommigen – een goddelijke roeping. Hiermee onderscheidden ze zich duidelijk van de burgerij, en was het voor hen volstrekt logisch dat hun kunst niet begrepen werd door het grote publiek.²⁰ De esthetische beweging creëerde zo bewust een sfeer van exclusiviteit, in een tijd waarin kunst juist voor een breed publiek toegankelijker werd. Vanaf 1877 vonden de beeldend kunstenaars binnen de beweging een eigen thuisbasis in de Grosvenor Gallery. Het beleid in deze galerie (dat in hoofdstuk 3 verder aan bod komt) onderstreepte de opvattingen van de Aesthetic Movement door grote nadruk te leggen op het esthetische doel bij het tentoonstellen. De galerie trok daarmee een selecter en

¹⁶ Van Buul 2014, p 15-18

¹⁷ Jonkman 2013, p 23

¹⁸ Van Bork (e.a.) 2016

¹⁹ Deze nadruk op verfijning van smaak en het streven naar perfectie in uiterlijk en wijze van optreden wordt ook wel

'Dandyisme' genoemd. (Van Bork (e.a.) 2016)

²⁰ Jonkman 2013, p 25

aristocratische publiek dan de Royal Academy, die tot dan toe de Londense kunstwereld domineerde.²¹

De esthetische beweging bracht een grote diversiteit aan kunstuitingen voort. Onder kunstenaars bestonden grote onderlinge verschillen (en soms zelfs tegenstrijdigheden) in opvatting. Sommigen richtten zich op het streven naar schoonheid en het kunstmatige vanuit een 'fin-de-siècle gevoel', oftewel de (fatalistische) opvatting aan het einde van een cultuurperiode te staan.²² Voor anderen kreeg het streven naar schoonheid een metafysisch of godsdienstig karakter,²³ terwijl weer anderen in hun streven naar schoonheid de nadruk legden op de decoratieve functie van kunst. In deze laatste opvatting (waaraan geregeld een socialistische ideologie ten grondslag lag) stond kunst vaak in dienst van de gemeenschap.²⁴ De esthetische beweging loste uiteindelijk op in diverse stromingen, zoals het symbolisme, het decadentisme en de gemeenschapskunst.

Binnen de literaire tak van de Engelse esthetische beweging golden Algernon Charles Swinburne en Oscar Wilde als de meest toonaangevende figuren, en Percy Bysshe Shelley en John Keats als hun voorlopers. In de toegepaste kunst is William Morris het meest bekend geworden en binnen de schilderkunst waren dit Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, Albert Moore, Frederic Leighton en James Whistler.

1.2 Whistler en The Aesthetic Movement.

Toen Whistler zich in de jaren zestig in Londen vestigde had hij al een groot deel van zijn leven als kunstenaar in Frankrijk doorgebracht, waar hij zich had laten inspireren door Gustave Courbet en de Barbizon-schilders. Aan het einde van de jaren zestig keerde Whistler zich af van zijn Franse voorbeelden en raakte, in zijn zoektocht naar een nieuwe artistieke richting, bevriend met de Londense dichter en criticus Swinburne en de schilder Albert Moore, beide fervent aanhangers van het opkomend estheticisme in Londen. Door uitwisseling van ideeën raakte Whistler niet alleen bekend met hun esthetische opvattingen, maar ook met het werk van andere schrijvers en kunstenaars die het 'art for arts sake' principe aanhingen.²⁵

Dat Whistler deze opvattingen ging overnemen blijkt voor het eerst uit een brief uit 1868 aan zijn Franse vriend, de kunstenaar Henri Fantin-Latour.²⁶ Hierin stelde hij dat kleur, net als in borduurwerk, op verschillende plekken in een werk terug moet komen, in een verhouding die recht doet aan het belang van die kleur voor het geheel, zodat er harmonie ontstaat.²⁷ Whistler vond dus dat een formeel aspect als kleur niet ingezet moest worden om

²¹ Petri 2011, p 429

²² Van Bork (e.a.) 2016

²³ In deze opvatting wordt schoonheid gezien als een uiting van het Hogere, de geestelijke of transcendente wereld. Deze opvatting is nauw verwant met het (latere) symbolisme. (Van Bork (e.a.) 2016)

²⁴ Aanhangers van deze opvatting waren onder andere John Ruskin en William Morris, (Tibbe 2014, p 44)

²⁵ Anderson & Koval 1994 p 174

²⁶ Brief aan Fantin Latour geciteerd in Anderson & Koval 1994, p 172

²⁷ Anderson & Koval 1994, p172, noot 20

bijvoorbeeld de natuur na te bootsen, maar dat kleur diende bij te dragen aan het harmonisch geheel. Daarmee stelde hij vorm boven inhoud. In dezelfde brief schrijft hij dat hierbij de Japanse prentkunst als voorbeeld dient; 'They [=de Japanners] never look for the contrast, on the contrary, they're after repetition'.²⁸ Hoewel Whistlers belangstelling voor Japanse kunst niet nieuw was, is het wel voor het eerst dat hij blijk gaf van interesse in de onderliggende principes van de Japanse kunst in plaats van het nabootsen van de uiterlijke verschijningsvorm ervan.

1.3 Whistlers opvattingen weerspiegeld in de Nocturnes.

In eerste instantie ging Whistler zijn nieuwe opvattingen toepassen in schilderijen waarin hij een aantal elementen uit het werk van zijn vriend en collega Albert Moore overnam. Zo ging hij – in navolging van Moore – schilderen in dunne transparante lagen, in tegenstelling tot zijn eerdere, van Courbet afgeleide, pasteuze manier van schilderen.²⁹ Daarnaast ging hij werken met een beperkt kleurenpalet, met dicht bij elkaar liggende tinten. In 1871 ging Whistler voor het eerst zijn nieuwe techniek en nieuwe kunstopvattingen toepassen in een landschap bij nacht, een gezicht op de Thames. Hoewel Whistler al in 1863 een serie etsen van de Thames maakte, verbeeldde hij dit onderwerp nu voor het eerst bij maanlicht. Dit nachtschap zou het eerste zijn in de serie Nocturnes, die hij aanvankelijk Moonlights noemde. De reden achter deze titelverandering komt later in dit hoofdstuk aan de orde.

De keuze voor het onderwerp 'nachtschap' bleek deels voort te komen uit Whistlers streven naar originaliteit. In een brief aan zijn leerling en assistent Walter Greaves in schreef hij: 'Now look, suppose you were to see any other fellows doing my moonlights –how vexed you would be –You see I invented them – Never in the history of art had they been done [...]'.³⁰ Whistler was overigens zeker niet de eerste die de Thames bij nacht schilderde, maar wilde dit blijkbaar wel het publiek doen geloven.³¹ Daarnaast was de keuze voor nachtschappen een uitgelezen onderwerp voor Whistler om zijn esthetische opvattingen in uit te drukken. Het gebied rond de Thames was een plek waarin het moderne negentiende-eeuwse stadsleven volop zichtbaar was, met alle industrie, lawaai en vervuiling. Door deze plekken in avondschemer te schilderen wist Whistler juist de schoonheid van dit industriegebied te benadrukken. Hiermee sloot hij wat betreft thematiek aan bij de opvattingen van de Franse schrijver Charles Baudelaire die zo'n tien jaar daarvoor kunstenaars opriep om de schoonheid in het contemporaine moderne leven te zoeken.³² De avondschemer bood Whistler de

²⁸ Anderson & Koval 1994, p172

²⁹ Anderson & Koval 1994, p173

³⁰ Geciteerd in Petri 2011, p159

³¹ William Turner had in 1797 ook gezichten van de Thames bij avond of nacht geschilderd, waarvan er in elk geval één permanent te zien was in de National Gallery vanaf 1856. Daarnaast hadden tijdgenoten van Whistler, waaronder William Holman Hunt en George Pirce Boyce in de jaren vijftig ook nachtgezichten van de Thames geschilderd, die Whistler zeer waarschijnlijk kende. (Petri 2011, p 159-160)

³² Anderson & Koval 1994, p 188

mogelijkheid om het onderwerp waar te nemen op een ander, abstracter niveau, gericht op zijn persoonlijke, esthetische beleving. Whistler beschreef deze beleving later als volgt:

*And when the evening mist clothes the riverside with poetry, as with a veil, and poor buildings lose themselves in the dim sky, and the tall chimneys become campanili, and the warehouses are palaces in the night, and the whole city hangs in the heavens, and fairy-land is before us – then the wayfarer hastens home; the working man and cultured one, the wise man and the one of pleasure, cease to understand, as they have ceased to see, and Nature, who, for once, has sung in tune, sings her exquisite song to the artist alone, her son and master.*³³

Volgens Whistler gaf de schemer niet alleen een poëtische, sprookjesachtige uitstraling aan de industriegebouwen, maar bracht ook eenheid in het beeld, waardoor individuele verschillen vervaagden en harmonie bereikt kon worden. Deze manier van waarnemen was volgens hem alleen voor kunstenaars weggelegd. Ook hiermee sloot Whistler dus aan bij de opvattingen van de Aesthetic Movement.

De veranderde opvattingen van Whistler worden duidelijk in een vergelijking tussen twee schilderijen van Whistler met hetzelfde onderwerp maar uit verschillende periodes, namelijk *Old Battersea Bridge* uit 1859 (afb. 5) en *Nocturne in Blue and Gold: Old Battersea Bridge* uit 1872 (afb. 6). Allereerst is de schildertechniek veranderd van pasteus in het werk uit 1859 in schilderen in dunne, transparante lagen in het werk uit 1872. Daarnaast koos Whistler in het eerste werk voor een hoog standpunt, waardoor de brug te zien is met alle dagelijkse bedrijvigheid eromheen, en is er veel aandacht voor detail. De mensen zijn bijvoorbeeld als individuen van elkaar te onderscheiden. In het schilderij uit 1872 koos hij echter voor een opvallend laag standpunt. Hierdoor kijkt de beschouwer niet alleen vanuit een ongebruikelijke hoek naar de brug, maar komt de nadruk te liggen op de dominante boogvormen (en de spanning daartussen) in plaats van op de voorstelling zelf. Dit wordt nog versterkt door de keuze voor een staand formaat doek. Tenslotte gebruikte Whistler in het werk uit 1859 natuurgetrouwe kleuren, en zijn de verschillende onderdelen van de voorstelling duidelijk te 'lezen'. In het werk uit 1872, gesitueerd bij avond of nacht, is sprake van tonaal kleurgebruik waarin blauwtinten overheersen. Verschillende onderdelen van de voorstelling lijken zo met elkaar te versmelten tot een eenheid, met een grote mate van abstrahering als gevolg. Whistler streefde in dit laatste werk dus naar het vormen van een esthetisch geheel, gebruik makend van formele aspecten, waarbij het onderwerp zelf er veel minder toe deed.

Zoals gezegd veranderde Whistler vanaf 1872 de titels van zijn Moonlights in Nocturnes.³⁴ Hij beoogde met deze uit de muziek afkomstige term te onderstrepen dat het hem

³³ Uit Whistlers 'ten o'clock-lezing, gehouden in 1885 en gepubliceerd in 1888, p. 15. (Anderson & Koval 1994, p. 486, noot 38)

³⁴ Anderson & Koval 1994, p. 179

om de formele artistieke interesse te doen was, en niet om anekdotische associaties die de werken mogelijk op zouden roepen.³⁵ De associatie met muziek zou het abstractieniveau van Whistlers schilderijen verhogen. In muziek wordt immers, door de rangschikking van klanken, weliswaar een stemming opgeroepen of wellicht de fantasie geprikkeld, maar er wordt meestal geen verhaal verteld. Jaren later beschreef Whistler deze opvatting als volgt: "As music is the poetry of sound, so is painting the poetry of sight, and the subject matter has nothing to do with harmony of sound or of color."³⁶ Ook andere onderwerpen in Whistlers oeuvre kregen een uit de muziek afkomstige benaming, zoals 'Arrangement' of 'Harmony'.

Naast een uit de muziek afkomstige term gebruikte Whistler in zijn titels de hoofdkleuren die in het betreffende schilderij gebruikt worden, zoals bijvoorbeeld *Nocturne in Blue and Gold*. Hierdoor richtte hij nog meer de aandacht van de beschouwer op de formele aspecten en de materiele oorsprong van het schilderij (als zijnde een rangschikking van kleuren op doek).

1.4 'Whistler versus Ruskin' en de *Ten o'clock* -lezing.

Whistler stelde een groot deel van zijn Nocturnes tentoon tijdens de openingstentoonstelling van de Grosvenor Gallery in 1876. De toonaangevend kunstcriticus John Ruskin veegde de vloer aan met Whistler door zich openlijk af te vragen hoe de kunstenaar het lef had om tweehonderd guineas te vragen voor 'het gooien van een pot verf in het gezicht van het publiek'.³⁷ Ruskin was een groot pleitbezorger van de prerafaëlieten, en in zijn optiek was de Aesthetic Movement te ver afgedreven van de oorspronkelijke opvattingen van deze groep, zoals bleek uit Whistlers werk. Whistler spande een rechtszaak aan tegen Ruskin wegens smaad. Hoewel Whistler de rechtszaak won, ging hij uiteindelijk failliet aan de proceskosten. (De gevolgen hiervan komen aan de orde in hoofdstuk 2).

Tijdens de rechtszaak greep Whistler de gelegenheid aan om zijn artistieke opvattingen uiteen te zetten. Zo verklaarde hij in de rechtszaal dat hij de titel Nocturne gebruikte om te benadrukken dat het hem om uitsluitend om een artistieke interesse te doen was. Hij hoopte daarmee te voorkomen dat het werk anekdotische associaties die buiten het schilderij liggen op zou roepen.³⁸ Daarnaast blijkt uit zijn antwoord op de vraag van de rechter welk deel van het schilderij *Nocturne in Blue and Gold: Old Battersea Bridge* (afb. 6) de brug voorstelde dat de rechter in Whistlers optiek het schilderij niet begreep: 'I did not intend to paint a portrait of the bridge, but only a painting of a moonlight scene. As to what the picture represents, that depends upon who looks at it. To some persons it may represent all I intend; to others it may

³⁵ Whistler zei hierover: 'By using the word 'nocturne' I wished to indicate an artistic interest alone, divesting the picture of any outside anecdotal interest which might have been otherwise attached to it. A nocturne is an arrangement of line, form and colour first' (geciteerd in Dormont and MacDonald p122).

³⁶ J. Whistler, *The Gentle art of making enemies*, 1890. Geciteerd in Anderson & Koval 1994, p 218

³⁷ John Ruskin in *Fors Clavigera*, juli 1877, geciteerd in Anderson & Koval 1994, p 215

³⁸ Anderson & Koval 1994, p 218

represent nothing'.³⁹ Volgens Whistler was dus het beschouwen van zijn kunstwerken ook een individuele beleving, net zoals het maken, en zeker niet voor iedereen weggelegd. Een derde opvatting over kunst die Whistler naar voren bracht in de rechtszaak was het idee dat in zijn ogen alleen een kunstenaar competent is om kunstkritieken te schrijven.⁴⁰

In de jaren na deze rechtszaak trad Whistler nog enkele malen naar buiten met zijn kunstopvattingen. Zo gaf hij in 1885 een lezing in Londen, getiteld *Ten o'clock*, waarin hij zijn esthetische opvattingen, die al tijdens de rechtszaak bleken, nog eens uitgebreid onderbouwde. Hierin benadrukte hij met name dat zijn kunst niet bedoeld was voor de massa. In zijn ogen moest kunst een luxe-object zijn, bedoeld voor een select publiek.⁴¹ Deze lezing werd in 1888 in pamfletvorm uitgegeven, en in 1890 opgenomen in zijn boek, getiteld *The gentle art of making enemies*. Hierin kwamen niet alleen zijn opvattingen over kunst aan de orde, maar bekritiseerde hij ook (vaak op ongenueanceerde wijze) de kunst van collega's en de beschouwingen van critici.⁴²

1.5 Whistlers opvattingen weerspiegeld in zijn Amsterdam-etsen

Een ander aspect van Whistlers kunstopvattingen kwam tot uiting in zijn grafisch oeuvre. Vanaf het midden van de negentiende eeuw ontstond er in Engeland, Frankrijk en (enkele decennia later ook Nederland) een hernieuwde belangstelling voor de etstechniek als artistieke uitingsvorm, nadat deze lange tijd uitsluitend als reproductiemethode had gediend. Whistler behoorde in Engeland (samen met zijn zwager Seymour Haden) tot de belangrijkste pioniers binnen de etskunst. Al in de jaren vijftig maakte Whistler zijn eerste originele etsen van de Thames.⁴³ In de jaren tachtig maakte Whistler het grootste deel van zijn ets-oeuvre, beginnende met een serie gemaakt in Venetië rond 1880, en eindigend met een serie gemaakt in Amsterdam in het najaar van 1889.⁴⁴

Whistler liet zich bij het etsen niet leiden door heersende conventies rondom dit medium. Voor hem hoefden – in tegenstelling tot wat in de wereld van de reproductie-etsen gebruikelijk was – de verschillende afdrukken van de etsen niet gelijk te zijn.⁴⁵ Hij experimenteerde zelfs tijdens het afdrukken met verschillende mogelijkheden. Zo veranderde hij de hoeveelheid inkt op de plaat, waarmee hij verschillende atmosferische effecten bereikte. Hierdoor werd elk werk uniek. Donkere vlakken maakte Whistler in zijn etsen niet door veel lijnen dicht bij elkaar te arcen, maar door de plaat niet helemaal schoon te vegen, een

³⁹ geciteerd in Anderson & Koval 1994, p220

⁴⁰ Anderson & Koval 1994, p 220

⁴¹ Petri 2011, p 356

⁴² Anderson & Koval 1994, p 319

⁴³ Tedeschi 1997, p15-16

⁴⁴ Whistlers grafisch oeuvre is uitgebreid onderzocht en gearchiveerd door de universiteit van Glasgow, en online te raadplegen via <http://etchings.arts.gla.ac.uk>

⁴⁵ <http://etchings.arts.gla.ac.uk/exhibition/>

‘doodzonde’ in de ogen van traditionele etsers. De meeste van Whistlers etsen ontstonden door direct op de etsplaat te werken, zonder voorstudies.⁴⁶

Naast het experimenteren met de etstechniek liet Whistler in zijn Venetië- en Amsterdam-serie een eigenzinnige interesse zien wat betreft de onderwerpkeuze. Hoewel hij al eerder (met name in de Nocturnes uit de jaren zeventig) veelvuldig stadsgezichten had geschilderd, toonde hij hier een eigenzinnige interesse in beide steden, die afweek van wat de meeste andere kunstenaars interesseerden wanneer zij Venetië of Amsterdam schilderden. Destijds schreef Whistler over de Venetiaanse gevels: ‘This evening the weather softened slightly & perhaps tomorrow may be fine – and then Venice will be simply glorious, as now and then I have seen it - after the wet, the colors upon the walls and their reflections in the canals are more gorgeous than ever – and the sun shining upon the polished marble mingled with the rich toned brick and plaster, amazing city of palaces becomes really a fairy-land!’⁴⁷

Whistler was in zijn Venetiaanse gevels niet geïnteresseerd in een nauwkeurige weergave van de variatie in decoraties van Venetiaanse paleizen (Zoals Ruskin in *The Stones of Venice*), het leek hem eerder te doen te zijn om uitdrukking te geven aan de elegante schoonheid van verval.⁴⁸ Eenzelfde interesse toonde hij bij het maken van zijn Amsterdam-etsen, zo’n negen jaar later. Volgens Heijbroek voelde Whistler zich in Amsterdam vooral aangetrokken tot de schilderachtigheid van de achterbuurten.⁴⁹ Tegenover Jan Veth, lid van de Etsclub en vriend van Witsen, had Whistler zich uitgelaten over de schoonheid van Amsterdam, die wat hem betrof vooral lag in de achterafsteegjes en grachten, en die hem deed denken aan Venetië.⁵⁰

Whistler beschouwde zijn Amsterdam-set uit 1889 als zijn beste etsen.⁵¹ Hij maakte deze serie van twaalf etsen tijdens een bezoek van twee maanden aan Amsterdam. Dit bezoek- en de contacten met het Nederlandse kunstcircuit- komt verder aan de orde in hoofdstuk 2. Whistler maakte de Amsterdamse etsen vanaf een bootje, waardoor hij een opvallend laag standpunt innam, zoals bijvoorbeeld te zien is in *Canal House* (afb. 4) en *Square House, Amsterdam* (afb. 5).

⁴⁶ Tedeschi 1997, p 34

⁴⁷ Geciteerd in Anderson & Koval 1994, p 188

⁴⁸ Anderson & Koval 1994, p 233

⁴⁹ Heijbroek en MacDonald 1997, p 63

⁵⁰ Jan Veth in *De Amsterdammer*. Dagblad voor Nederland, 9 maart 1890 (geciteerd in Heijbroek en Mc Donald, p 105)

⁵¹ Dit blijkt onder meer uit een brief van Whistler aan de Fine Art Society, waarin hij zijn vorderingen van de Amsterdam-set beschrijft: *I find myself doing far finer work than any that I have hitherto produced - and the subjects appeal to me most sympathetically - which is all important ... (..) The beauty & importance of these plates, you can only estimate from your knowledge of my care for my own reputation - and from your experience of myself in the Venice transaction - ... what I have already begun, is of far finer quality than all that has gone before - combining a minuteness of detail(..).* gepubliceerd op http://etchings.arts.gla.ac.uk/catalogue/sets_texts/?eid=Amsterdam.

2.1 Vorming van ideeën van de Tachtigers.

Aan het begin van de jaren tachtig van de negentiende eeuw was er in Amsterdam een generatie kunstenaars en schrijvers, allen geboren rond de jaren zestig, met een sterke behoefte aan vernieuwing en uitwisseling. De beeldend kunstenaars binnen deze groep hadden elkaar enkele jaren daarvoor leren kennen op de Amsterdamse Rijksacademie, een opleiding die tot eind jaren zeventig gold als sterk conservatief.⁵² Dit kwam onder meer tot uiting in de lessen kunstgeschiedenis en esthetica van Jozefus Alberdingk Thijm, die opvattingen van onder meer John Ruskin aanhing, en ageerde tegen de (op dat moment actieve) vernieuwende schilders van de Haagse School. Met de komst van August Allebé als nieuwe directeur in 1880 werd het beleid progressiever. Onder dit nieuwe bewind vormde zich een groep vooruitstrevende kunstenaars die onder meer de schilders van de Haagse School bewonderden, waaronder Jan Veth, Jacobus van Looy en Willem Witsen.⁵³ In datzelfde jaar richtten zij de kunstenaarsvereniging Sint Lucas op, waar regelmatig lezingen en discussies werden gehouden over de stand van zaken in de kunsten, literatuur en muziek.⁵⁴

Al snel bleek deze vereniging in de ogen van bovengenoemde kunstenaars te veel op gezelligheid en te weinig op inhoudelijke uitwisseling te zijn gericht. Ze verlieten Sint Lucas om zich vervolgens aan te sluiten bij enkele jonge schrijvers, waaronder Frederik van Eeden, Frank van der Goes, Willem Kloos en Albert Verweij. Samen organiseerden zij onder de naam *Flanor* lezingen en voordrachten over alle kunstgebieden. De kunst die besproken en bediscussieerd werd betrof regelmatig het werk van de Franse Barbizon-schilders en veel Engelse literatuur, waaronder Shelley en Keats, de inspiratoren van de Aesthetic Movement.⁵⁵

De kunstenaars en schrijvers rond *Flanor* ontwikkelden specifieke ideeën over kunst, die voor het eerst omschreven werden door de schrijver Willem Kloos. Hij schreef in 1882 'Poëzie is passie'. Later werd deze uitspraak door zijn collega-schrijver uitgebreid tot 'Kunst is passie.'⁵⁶ Enkele jaren later omschreef Kloos hun opvattingen nog specifieker, als 'kunst moet zijn de aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie.' In deze opvatting werd het scheppen van kunst gezien als een uiting van een puur individuele emotie van de kunstenaar. Willem Kloos was een fervent liefhebber van Engelse esthetische poëzie, en met name van het werk van Swinburne, en werd binnen de Amsterdamse vriendengroep een van de grootste pleitbezorgers van 'art for art's sake'.⁵⁷

⁵² De Groot (red.) 2003, p 19-20

⁵³ De Groot (red.) 2003, p 18

⁵⁴ De Groot (red.) 2003, p 19-20

⁵⁵ Van der Wiel 1988, p 19-20

⁵⁶ Kloos en Van Deyssel geciteerd in Jonkman 2013, p 22-23

⁵⁷ Naar: Jonkman 2013, p 23

2.2 De Nieuwe Gids

In 1885 richtten de Tachtigers, zoals deze Amsterdamse groepering uiteindelijk werd genoemd, een tijdschrift op met de titel *De Nieuwe Gids*. Dit tweemaandelijks tijdschrift zou het kanaal worden waarmee deze generatie haar ideeën ging verspreiden, onder andere aan de hand van literatuur- en kunstkritieken. Redacteuren waren onder andere Willem Kloos en Frederik van Eeden. Jan Veth en Willem Witsen leverden bijdragen op het gebied van de beeldende kunst; Veth onder de pseudoniemen H.H.C. Stemming, Samuel (van Hoogstraten) en J. Staphorst, Witsen onder de schuilnamen W.J. van Westervoorde (of W.J.v.W.) en Verberchem.⁵⁸

In hun bijdragen moest de conventionele kunstkritiek het vaak ontgelden. Veth noemde de heersende Nederlandse critici 'onbevoegd' en vond dat er een voorbeeld genomen moest worden aan het Belgische blad *L'Art Moderne*, dat 'als een onvermoeid kampioen vecht voor zuiver artistieke beginselen, zonder ontzag voor machthebbenden'.⁵⁹ Veth, die ook schreef voor bladen als *De Kroniek* en *De Amsterdammer* en zodoende goed op de hoogte was van de stand van zaken in buitenlandse kunstkritieken, meende dat de Nederlandse kunstkritiek niet onafhankelijk genoeg was, en teveel was verstrengeld met commercie. Willem Witsen noemde de kunstredacteur van het *Algemeen Handelsblad*, Johan Gram, oppervlakkig en onbeduidend. Hij zou kunst beoordelen op basis van de voorstelling, omdat dat geen inspanning vereiste.

Witsens opmerking is exemplarisch voor de kritische kijk van veel collega-Tachtigers op de oude generatie critici, die kunst beoordeelden op basis van het onderwerp, waarbij vaak nog werd vastgehouden aan de hiërarchie in genres. De kracht van een kunstwerk school volgens Witsen niet in het onderwerp of de virtuositeit van de kunstenaar, maar in de wijze waarop de kunstenaar uiting had weten te geven aan de beleving van het geobserveerde onderwerp. Een criticus moest dan ook de aandoeningen die een kunstwerk bij de beschouwer opwekt verwoorden, en niet een impressie van het schilderij zelf geven. Volgens Witsen was een beeldend kunstenaar hiervoor het meest geschikt.⁶⁰

2.3 De Tachtigers en het internationale kunstcircuit.

Zoals al uit het voorgaande blijkt, waren de Tachtigers zeer geïnteresseerd in buitenlandse literatuur. Naast de eerdergenoemde Engelse schrijvers als Keats en Shelley werden ook werken van Britse estheten als Swinburne en Dante Gabriël Rossetti gelezen.⁶¹ Binnen de

⁵⁸ Tibbe 2014, p 285 - 290

⁵⁹ J. Veth in *De Nieuwe Gids*, 1 (1885-1886) 2, p 324-325. Geciteerd in Tibbe 2014, p 32

⁶⁰ Tibbe 2014, p 290

⁶¹ Jonkman 2013, p. 24

Franse literatuur waren Zola, Gautier en de gebroeders Goncourt populair.⁶² Binnen de beeldende kunst waren de Tachtigers aanvankelijk vooral geïnteresseerd in Franse schilderkunst, waaronder de Barbizon-schilders en sommige realisten en naturalisten zoals Jean-François Millet en Jules Bastien-Lepage.

Rond 1888 kwamen er ook contacten tot stand tussen de kunstenaars van Tachtig en een aantal van de door hen bewonderde Franse en Engelse kunstenaars. Dit kwam voort uit tentoonstellingen die werden georganiseerd door de Nederlandsche Etsclub. Deze club van etsters was in 1885 opgericht door Jan Veth en Willem Witsen, ter bevordering van de etstechniek als artistiek medium. Hiermee sloten zij aan bij de hernieuwde internationale belangstelling (in progressieve kringen) voor etsen, waarbij er al soortgelijke groeperingen waren opgericht in Parijs, Antwerpen en Londen. De Nederlandsche Etsclub organiseerde jaarlijks een tentoonstelling met werk van leden en enkele genodigden, afwisselend in Panorama Mesdag in Den Haag en in Arti et Amicitiae in Amsterdam. Daarnaast werd er jaarlijks een portefeuille uitgegeven met werken van leden.⁶³

Vanaf 1888 namen er ook regelmatig buitenlandse kunstenaars deel aan deze jaarlijkse tentoonstellingen, waaronder de Franse kunstenaars Edgar Degas, Jean-Baptiste Corot, en de in Groot-Brittannië woonachtige Seymour-Haden en James Whistler. Witsen schreef over deze tentoonstelling een recensie in *De Nieuwe Gids*: 'Ze hebben in de eerste plaats uitgenoodigd de grootsten van hun land: De Marissen, Israëls, Bosboom –en getracht werk van Mauve te krijgen. (...) Vervolgens de beste buitenlandsche etsters: Whistler, Camille Pissarro, Rops, Bianchi, Concini, Buhot...De drie laatsten zonder belangrijke bijdragen.'⁶⁴ Witsen was als fervent etser geïnteresseerd in buitenlandse etsters. Hierbij is het aannemelijk dat hij een speciale belangstelling had voor het werk van Whistler, die als vernieuwer in deze techniek bekend stond. (De verdere contacten tussen de Etsclub en James Whistler komen aan bod in hoofdstuk 3). De interesse van de Tachtigers voor buitenlandse ontwikkelingen in de kunst had ook tot gevolg dat een aantal Tachtigers voor korte of langere tijd in het buitenland gingen verblijven. Zo verbleef Breitner een tijd lang in Parijs, Toorop in Brussel, en Maris en Witsen in Londen.

2.4 Art for art's sake versus gemeenschapskunst

Begin jaren negentig ontstonden binnen de Tachtigers de eerste tekenen die duiden op onderlinge verschillen in opvatting. Zo kwam Jan Veth terug op zijn eerdere 'art for art's sake'-opvatting, door te stellen dat kunst in verband zou moeten staan met de samenleving. Deze visie werd gedeeld door een aantal andere leden van de groep, waaronder Antoon

⁶² Jonkman 2013, p. 23

⁶³ De Groot (red.) 2003, p. 26-27

⁶⁴ Verberchem [Willem Witsen] in 'Tweede jaarlijksche tentoonstelling van de Nederlandsche Etsclub', in *De Nieuwe Gids*, juli 1888 (in zijn geheel gepubliceerd in R. van der Wiel 1988, p. 174-179)

Derkinderen en R.N. Roland Holst. De leidde tot een nieuwe richting binnen de Nederlandse avant-garde, die vanaf 1892 'gemeenschapskunst' werd genoemd.⁶⁵ Als inspiratiebronnen golden enerzijds de opvattingen van de Franse criticus Albert Aurier, die bekend was geworden als verdediger van het symbolisme. Aurier vond dat de schilderkunstige middelen symbolen of dragers moesten zijn van betekenis. De kunstenaar kon daarmee een idee uitdragen dat school achter de zichtbare werkelijkheid. Anderzijds waren de gemeenschapskunstenaars geïnspireerd door de opvattingen van Engelse pleitbezorgers als William Morris en Walter Crane, voor wie kunst bindende waarden en ideeën moest weergeven die voor de samenleving van belang was.⁶⁶ De gemeenschapskunstenaars gingen sociaal geëngageerd werk maken en sommigen sloten zich aan bij de pas opgerichte socialistische partij.⁶⁷ Onder de medewerkers van *De Nieuwe Gids* die de opvatting bleven aanhangen dat kunst niet met politiek maar met schoonheid te maken had waren de schrijvers Kloos, Van Deyssel en Boeken, en de beeldend kunstenaars Van Looy en Witsen.⁶⁸

In 1892 vond er bij de Amsterdamse kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae een tentoonstelling plaats waarin nieuwe visies op kunst zich manifesteerden. Er waren werken te zien van onder meer Vincent van Gogh, Johan Thorn Prikker en Jan Toorop. In *De Nieuwe Gids* schreven Jan Veth en Richard Roland Holst vol enthousiasme over deze nieuwe kunstrichtingen, die zij betitelden als 'symbolisme' en 'gemeenschapskunst'.⁶⁹ Ondanks de groeiende verschillen in opvatting trachtten de Tachtigers aanvankelijk nog als groep op te treden. Witsen, kort daarvoor teruggekomen van zijn verblijf in Londen, huurde het voormalige atelier van Breitner aan het Oosterpark, wat al snel een ontmoetingsplek werd voor collega's. In 1892 verbleef de Franse symbolistische dichter Paul Verlaine er, die op uitnodiging van onder andere Jan Toorop in Amsterdam was om enkele lezingen te geven.⁷⁰

De verschillen in visie binnen de groep bleken zich echter steeds sterker te manifesteren, waardoor in 1894 uiteindelijk de redactie van *De Nieuwe Gids* uiteenviel. Kloos zette het tijdschrift voort met een nieuw redactielid, Pet Tideman. In een kritiek van zijn hand preeste Tideman het werk van Breitner en Witsen, (als 'de ware opvolgers van de Haagse School') en bekritiseerde hij het werk van gemeenschapskunstenaars; 'al die troep neo-mysten, symbolici, portrettisten of hoe men ze noemen wil. Roland Holst, Jan Veth, in onzuiver gezelschap van veel belgen, van de meeste Thorn Prikkers, graven van den Bosch e.a. die meenen bewust of onbewustelyck [...] dat de schilderkunst zich van zichzelf heeft af te

⁶⁵ Tibbe 2014, p 43

⁶⁶ Tibbe 2014, p 44

⁶⁷ Van Buul 2014, p 94

⁶⁸ Van der Wiel 1988, p 147

⁶⁹ De Groot (red.) 2003, p 47-48

⁷⁰ Witsen huurde in 1891 een deel van het pand aan Oosterpark 82, wat tegenwoordig het Witsenhuis wordt genoemd. Met zijn tweede vrouw Marie Schorr kocht hij in 1906 dit pand, waar zij tot hun dood (Witsen in 1923 en Schorr in 1943) bleven wonen. Schorr liet het pand na aan de staat, waarbij het atelierdeel en de 'Verlaine-kamer' in tact moesten blijven, en de beneden- en bovenverdieping werkplekken moesten bieden voor jonge schrijvers, wat tot op de dag van vandaag nog altijd het geval is.

wenden.⁷¹ Hoewel Witsen zich persoonlijk niet op deze wijze heeft uitgelaten over de nieuwe weg die een aantal van zijn collega's insloegen, vermoedden zij wel dat hij deze mening deelde. Tideman had zijn kritiek opgedragen aan Willem Witsen, en de twee waren op dat moment sterk bevriend.⁷² Deze kritiek leidde tot een conflict tussen Witsen en Veth, en zorgde voor een verdere verwijdering tussen verschillende leden van de groep van Tachtig.

2.5 Witsens kunstopvattingen volgens zijn kunstkritieken.

Witsen schreef tussen 1885 tot aan zijn vertrek naar Londen in 1888 tien recensies voor *De Nieuwe Gids*. In zijn bijdrage uit 1887 verwoordde hij zijn kunstprincipes als volgt:

*Ieder kunstenaar neemt z'n sujetten naar het hem treffende eigenaardige (toon, karakter etc.) dat hij vindt in de waarneming van 't geen in of om hem heen is, en dat correspondeert op z'n temperament: hij zal alleen dat maken waarbij hij 'n sterke aandoening heeft. En wat kunstenaars onder realiteit verstaan: de natuur, 't leven, 'n reeks gedachten en sensaties, onophoudelijke werking van den geest, bestaat alleen voor hen zelve. Want alles wat we waarnemen in de ons omringende werkelijkheid is voor ons van belang of beteekenis zoolang we er geen min of meer sterke sensaties aan kunnen ontleenen; en daar 'n ieder, krachtens z'n organisme, andere gewaarwordingen hebben zal, komt alles neer op de persoonlijke, individueele uitdrukking, waarmede we leven geven aan 't geen we om ons zien. Alles is subjectief en in die subjectiviteit ligt de kracht van den kunstenaar: 't kan hem niet schelen hoe gij of uw buurman de werkelijkheid ziet; hij wil zeggen wat hij erin ziet, omdat hij 'n aandoening gehad heeft, waaraan hij uitdrukking geven moet (...).*⁷³

Volgens deze opvatting is kunst dus een individuele, subjectieve uitdrukking van dat wat een kunstenaar heeft waargenomen. De kunstenaar kiest volgens Witsen een onderwerp dat bij zijn temperament past, en beleeft het onderwerp op zijn eigen, persoonlijke manier. Kunst dient in deze opvatting dus geen moreel, didactisch of maatschappelijk doel. Volgens kunsthistorica Mayken Jonkman heeft Witsen deze kunstopvattingen aanvankelijk deels gebaseerd op Franse romantische en naturalistische literatuur. Witsen bezat in elk geval boeken van Théophile Gautier (waaronder het voor de 'l'art pour l'art' opvatting zo belangrijke *Mademoiselles de Maupin*) en veel werken van de naturalistisch schrijver Emile Zola.⁷⁴ Van laatstgenoemde zou Witsen de opvatting overgenomen hebben dat de kunstenaar door zijn temperament geleid wordt als hij op zijn eigen, individuele wijze naar de natuur kijkt.

⁷¹ De Groot (red.) 2003, p 45

⁷² De Groot (red.) 2003, p 45-46

⁷³ W.J. van Westervoort [Willem Witsen], 'Een Hollandsch Schilder in Spanje', *De Nieuwe Gids*, 2 (1887) 2, p 182-183. Geciteerd in Tibbe 2014, p 35

⁷⁴ Jonkman 2003

Na 1887 zou er volgens Jonkman een verschuiving hebben plaatsgevonden in Witsens denkbeelden. Hoewel individualistische kunst nog steeds een belangrijke rol speelde in Witsens opvattingen, leek hij zich nu meer te gaan richten op formele aspecten van schoonheid.⁷⁵ Dit blijkt bijvoorbeeld uit een recensie van Witsen uit 1888, waarin hij schreef dat een schilderij moest zijn: 'een harmonie waarin de lijnen de beeltekens geven, het karakter van de dingen beteekenen, de teekens zijn van een indruk; waarin de kleuren in hun verschillende waarden den afstand, de lucht tusschen de dingen bepalen; waarin alles samenwerkt tot het maken van een mooi geheel, de onontleedbare impressie van den kunstenaar.'⁷⁶ Deze aandacht voor het streven naar harmonie door de inzet van formele aspecten sluit aan bij de opvattingen van de Aesthetic Movement.

Ook Witsens opvattingen (en die van zijn collega-Tachtigers) ten aanzien van het publiek vertonen overeenkomsten met die van de Aesthetic Movement. Ook Witsen meende dat de doorsnee burger hun kunst niet zou begrijpen. Witsen definieerde het begrip 'artiest' als iemand die 'meer was dan een gewoon mensch [...]. Hij is de bevoorrechte, die door de natuur gesteld is boven zijn medeschepselen, - die niet bestaat te hunne gerieve, maar door hen moet beschouwd worden als hun meerdere, van wien ze veel te leren hebben, en die hun genot en een rijker leven geven kan, wanneer zij willen trachten hem te begrijpen'.⁷⁷

Nadat Witsen geen kritieken meer schreef voor *De Nieuwe Gids* zijn er nauwelijks nog uitspraken van hem bekend waaruit zijn opvattingen over kunst blijken. Zoals gezegd wordt alom aangenomen dat Witsen na het uiteenvallen van de Tachtigers de art for art's sake – opvatting trouw bleef. In 1914 gaf hij nog eens te kennen niets te voelen voor de socialistische ideeën en gemeenschapskunst.⁷⁸ Toch betekende dit niet dat Witsen zich volledig afsloot van nieuwe ontwikkelingen in de kunst. Hij bleef eigentijdse literatuur en kunstkritieken lezen, zoals onder meer blijkt uit zijn boekenverzameling,⁷⁹ en was actief binnen kunstenaarsvereniging *Arti et Amicitiae*, waar hij ook samenwerkte met kunstenaars met modernere opvattingen.⁸⁰

⁷⁵ Jonkman 2003, p 39

⁷⁶ Verberchem [Willem Witsen] 'Expositie van Wisselingh in Arti', *De Nieuwe Gids*, 3 (1887-1888), 2, p 299. Geciteerd in Jonkman 2003

⁷⁷ Witsen geciteerd in Jonkman 2013, p 25

⁷⁸ Naar aanleiding van een discussie binnen *Arti et Amicitiae*, waarin Richard Roland Holst een grotere overheidsbemoeienis bepleitte gaf Witsen aan Willem Kloos te kennen niets te voelen voor socialisme en gemeenschapskunst. (Naar De Groot (red.), 2003 p 59)

⁷⁹ Witsen bezat literatuur van o.a. naturalistische, decadente en symbolische schrijvers zoals de gebroeders Goncourt, Emile Zola, Oscar Wilde, Edgar Allen Poe, Joris-Karl Huysman en Paul Verlaine. Daarnaast bezet hij Veths boeken over gemeenschapskunst en volledige jaargangen van de tijdschriften *Onze kunst* en uiteraard *De Nieuwe Gids*.

⁸⁰ De Groot (red.) 2003, p 59

2.6 Parallellen tussen de denkbeelden van Whistler en de denkbeelden van Witsen.

Uit het voorgaande is duidelijk geworden dat er diverse overeenkomsten zijn tussen de denkbeelden van de Engelse Aesthetic Movement en die van de Nederlandse Tachtigers. Met name het 'art for art's sake-principe, dat door Engelse estheten vanaf ongeveer eind jaren zestig gepropageerd werd, vond veel navolging binnen de Amsterdamse avant-garde kring in de jaren tachtig. Binnen beide bewegingen werd kunst gezien als een zuiver individuele beleving, los van heersende moraal, waarbij vorm boven inhoud stond. Ook werd in beide bewegingen de kunstenaar gezien als een unieke persoonlijkheid, en werd het als vanzelfsprekend ervaren dat hun werk niet begrepen werd door de gemiddelde beschouwer.

Binnen de Engelse esthetische beweging bestonden onderlinge verschillen in opvatting. Zo werd door sommige kunstenaars (op den duur) het pure estheticisme als te elitair gezien, en vonden zij – vaak onder invloed van socialistische overtuigingen – dat kunst in dienst moest staan van de gemeenschap. Ook binnen de Nederlandse avant-garde gingen deze opvattingen leven aan het begin van de jaren negentig, wat leidde tot een breuk binnen de Tachtigers. In de Engelse esthetische beweging was en bleef Whistler een trouw aanhanger van 'art for art's sake'. Hij wilde geen concessies doen om zijn werk voor de massa toegankelijk te maken, en vond kunst niet alleen een individuele uiting van de kunstenaar, maar ook alleen geschikt om te worden begrepen door een select publiek.

Binnen de Nederlandse avant-garde liet Willem Witsen in de jaren tachtig middels zijn kunstkritieken blijken veel overeenkomsten te hebben met het esthetische gedachtengoed. Ook hij vond de kunstenaar 'meer dan een gewoon mensch', en meende – net als James Whistler- dat een kunstenaar de beste kunstcriticus was. Ook in zijn optiek moest kunst een individuele uiting zijn, waarbij het onderwerp ondergeschikt was. Nadat de groep uiteenviel wegens veranderende opvattingen, bleef hij – net als Whistler – trouw aan dit gedachtengoed.

Hoofdstuk 3 Mogelijke wijzen waarop Witsen kennis kan hebben genomen van Whistlers Nocturnes en Amsterdamse stadgezichten.

In de vorige twee hoofdstukken is duidelijk geworden dat er overeenkomsten zijn in denkbeelden en in delen van de oeuvres van James Whistler en Willem Witsen. In dit hoofdstuk wordt ingegaan op de wijze waarop Witsen in contact kwam met Whistlers werk en denkbeelden. Volgens Blotkamp was Witsen in zijn Londense periode, rond 1890, geïnspireerd door Whistlers Nocturnes uit de jaren zeventig, met in het bijzonder *Nocturne in Grey and Gold-Chelsea Snow* uit 1876 (afb. 1). Heijbroek en Jonkman menen juist dat Witsen zich liet inspireren door Whistlers Amsterdamse etsen uit 1889, waaronder *Square House, Amsterdam* (afb. 2). Dit hoofdstuk is dan ook met name gericht op Whistlers werken uit deze twee periodes.

3.1 Het tentoonstellen van Whistlers Nocturnes in de jaren zeventig.

In hoofdstuk 1 bleek dat Whistler zijn Nocturnes maakte kort nadat hij de denkbeelden van de Aesthetic Movement ging aanhangen. Gelijktijdig aan het ontstaan van de Nocturnes in de jaren zeventig veranderde Whistlers strategie ten aanzien van het tentoonstellen van zijn werk. Tot begin jaren zeventig opereerde hij nog binnen het reguliere Londense tentoonstellingscircuit, dat gedomineerd werd door de Royal Academy. Voor de jaarlijkse tentoonstellingen van dit instituut konden kunstenaars werk voorleggen aan een jury, waarbij voornamelijk narratieve en moralistische werken werden geselecteerd.⁸¹ De discrepantie tussen deze werken en Whistlers opvattingen over kunst is waarschijnlijk een van de redenen geweest waarom hij op zoek ging naar andere wegen om te exposeren. In de loop van de jaren zeventig ging Whistler zich richten op de opkomende vrije markt binnen het Londense kunstcircuit. De belangrijkste particuliere galerieën waar Whistler een aantal van zijn Nocturnes exposeerde waren achtereenvolgens de Society of French Artists, de Dudley Gallery, Pall Mall en Grosvenor Gallery.

De Society of French Artists was in 1870 opgericht door de Franse kunsthandelaar Durand-Ruel, die vooral bekend is geworden vanwege zijn rol in de promotie van de Franse impressionisten. Hij ontvluchtte Parijs tijdens de Frans-Duitse oorlog en begon een galerie in de Londense New Bond Street. Na 1872 liet hij deze galerie leiden door Charles Deschamps. Whistler exposeerde meermaals in de Society of French Artists tussen 1872 en 1876, waaronder in 1876 drie Nocturnes.⁸² Een andere belangrijke plek waar Whistler zijn Nocturnes tentoonstelde was de Dudley Gallery. Deze galerie stond aan het begin van de jaren zeventig bekend als podium voor niet-academische kunst, met name uit de kringen van de Aesthetic

⁸¹ Rogers 2015

⁸² Petri 2011, p 178-186

Movement, en kreeg veel aandacht in bladen als *The Art-Journal*.⁸³ Whistler exposeerde hier tussen 1871 en 1875 meerdere keren. Deze tentoonstellingen bleken vruchtbaar; niet alleen verkocht hij meerdere Nocturnes, ook toonde de pers meer belangstelling voor zijn tentoonstellingen bij Dudley dan destijds het geval was bij de Royal Academy.⁸⁴ In 1874 initieerde Whistler nog een ander project waarmee hij zijn artistieke opvattingen wist te verspreiden. Hij organiseerde en financierde een eigen tentoonstellingsruimte, in Pall Mall Street, waar hij een jaar lang zijn werk tentoonstelde volgens zijn eigen artistieke opvattingen. Hoewel deze tentoonstelling financieel geen succes was, wist Whistler met dit initiatief zijn artistieke ideeën te verspreiden en veel publiciteit te genereren.⁸⁵

De tentoonstelling van Whistlers Nocturnes die veruit de meeste pers aandacht opleverde vond plaats in 1876, in de net geopende Grosvenor Gallery, de galerie die, zoals in hoofdstuk 1 genoemd, de thuisbasis werd van de Aesthetic Movement. Deze galerie was opgericht door het gefortuneerde kunstenaarsechtpaar Coutts en Blanche Lindsay, uit onvrede met het Londense tentoonstellingscircuit. De wijze van tentoonstellen was tegengesteld aan die in de tentoonstellingen in de Royal Academy. Waar in laatstgenoemde de wanden tot aan het plafond vol hingen, hingen in de Grosvenor Gallery alle werken op één enkele lijn, en waren op kunstenaar gegroepeerd.⁸⁶ Als kunstenaar moest je gevraagd worden om deel te nemen, werk inzenden was niet mogelijk. Dit zorgde – samen met een nieuw, rijk publiek (dat de Lindsays middels hun aristocratische achtergrond bereikten) voor een sfeer van exclusiviteit in de Grosvenor Gallery, die de Royal Academy steeds meer ontbeerde.⁸⁷

Whistler stelde in de openingstentoonstelling van Grosvenor Gallery diverse Nocturnes tentoon, waaronder *Nocturne in Grey and Gold-Chelsea Snow*. Zoals in hoofdstuk 1 beschreven kreeg hij van criticus John Ruskin zware kritiek, wat resulteerde in een rechtzaak en vervolgens een faillissement voor Whistler, als gevolg van de hoge proceskosten.⁸⁸ De meeste van Whistlers Nocturnes zijn hierna opgekocht door verzamelaars. Zo werd *Nocturne in Grey and Gold-Chelsea Snow*, samen met nog enkele andere Nocturnes, in 1878 verworven door Alfred Chapman, de directeur van het Liverpoolse ingenieursbureau Fawcett, Preston & Co, en tevens kunstverzamelaar. *Nocturne in Grey and Gold-Chelsea Snow* bleef in Chapmans bezit tot Whistler het in 1894 terugkocht. Voor zover bekend leende Chapman het werk tweemaal uit, namelijk in 1888 voor de Internationalen Kunstausstellung in München⁸⁹ en in 1892 voor een overzichtstentoonstelling van Whistlers Nocturnes in de Goupil Gallery in Londen.⁹⁰ Deze beide tentoonstellingen komen verderop in dit hoofdstuk aan de orde.

⁸³ Petri 2011, p 186

⁸⁴ Petri 2011, p 187

⁸⁵ Petri 2011, p 196-197

⁸⁶ Petri 2011, p 200

⁸⁷ Petri 2011, p 429

⁸⁸ Anderson & Koval 1994, p 215-227

⁸⁹ <http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/place/display/?cid=582&placeid=GEMunich&rs=10>

⁹⁰ <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/230417?position=3>

Het is hoogst onwaarschijnlijk dat Willem Witsen een van bovengenoemde tentoonstellingen in Londen in de jaren zeventig heeft bezocht. Mogelijk kwam hij wel in aanraking met de publiciteit rondom deze tentoonstellingen. In 1876, het jaar waarin James Whistler zijn *Nocturne in Grey and Gold-Chelsea Snow* maakte, was Witsen zestien jaar oud en begon met het volgen van avondlessen aan de Amsterdamse Rijksacademie. Zoals in hoofdstuk 2 bleek kwam Witsen rond 1880 terecht in een circuit van kunstenaars waarin een levendige uitwisseling over contemporaine kunstopvattingen plaatsvond.⁹¹ Witsen kwam hier in elk geval via de dichter Willem Kloos in contact met literatuur en poëzie van de Aesthetic Movement en haar voorlopers. Gezien de vele publiciteit die Whistler genereerde met het tentoonstellen van zijn Nocturnes in de jaren zeventig, is het mogelijk dat Witsen hierbij ook in contact kwam met de specifieke opvattingen van Whistler. Het is echter zeer onwaarschijnlijk dat hij in deze periode Whistlers werk in het echt heeft gezien.

3.2 Whistler en het internationale kunstcircuit in de jaren tachtig.

Whistler verbleef na zijn faillissement in 1879 veertien maanden in Venetië. Hij maakte hier diverse stadsgezichten, waaronder pasteltekeningen en twee series etsen in opdracht van de Londense Fine Art Society. Deze in 1876 opgerichte kunsthandel had Whistler deze opdracht verstrekt in de hoop een bijdrage te kunnen leveren aan het verbeteren van de financiële positie van de kunstenaar.⁹² Deze etsen, die in 1880 tentoongesteld werden bij de Fine Art Society in Londen, zouden een voorbode worden voor de serie Amsterdamse etsen van 1889.⁹³ Naast deze professionele relatie met de Fine Art Society ging Whistler in de jaren tachtig met nog andere kunsthandelaren in zee, waaronder Dowdeswell and Dowdeswell in Londen, Van Wisselingh in Londen en Amsterdam, en Wunderlich en Co. in New York.⁹⁴ Met name de aquarellen en etsen van landschappen en stadsgezichten die Whistler in deze jaren maakte, vaak op een klein formaat, werden regelmatig tentoongesteld en verhandeld via deze kunsthandelaren. Enkele van deze werken maakte Whistler tijdens een bezoek aan Nederland in 1882 en in 1883-84, zoals *Grand Canal, Amsterdam: Nocturne* (afb. 3) en *Nocturne; Grey and Gold-Canal; Holland* (afb. 4), beiden uit 1883-84. Deze aquarellen, die doen denken aan de Nocturnes uit de jaren zeventig, werden geregeld in het buitenland tentoongesteld. Zo hingen er in elk geval tien op een tentoonstelling in Galerie George Petit in Parijs in 1887.⁹⁵

In diezelfde periode nam Whistler ook deel aan internationale tentoonstellingen met niet-verkoopbaar werk. Zo deed hij van 1882 tot 1886 jaarlijks mee aan de Parijse Salon met

⁹¹ De Groot (red.) 2003, p 19-20

⁹² <http://thefineartsociety.com/history/>

⁹³ Heijbroek 1997, p 35-37

⁹⁴ Petri 2011, p 382

⁹⁵ Heijbroek 1997, p 38-39

portretten die zich in particuliere collecties bevonden⁹⁶ en in 1884, 1886 en 1888 aan de tentoonstellingen van het Brusselse progressieve kunstenaarscollectief Société des Vingt, waarbij Whistlers bijdragen ook hoofdzakelijk bestonden uit reeds verkochte portretten.⁹⁷ In 1886 toonde Whistler in Brussel naast portretten ook enkele etsen uit zijn Venetië-serie⁹⁸ en in 1888 enkele etsen die hij recentelijk in Londen had gemaakt.⁹⁹ Een andere grote internationale tentoonstelling waaraan Whistler deelnam vond plaats in München in 1888. Hier toonde hij zo'n dertig werken in allerlei media, waaronder *Nocturne in Grey and Gold-Chelsea Snow*. Het lijkt erop dat het Whistler veel aan gelegen was om deze en enkele andere Nocturnes uit de jaren zeventig tentoon te stellen in München, blijkens de uitgebreide briefwisseling met eigenaar Chapman, waarin afspraken werden gemaakt omtrent de verzekering van de Nocturnes.¹⁰⁰

Willem Witsen is in de jaren tachtig meermaals naar Parijs gereisd waarbij hij diverse tentoonstellingen bezocht. Uit zijn briefwisseling blijkt dat hij in elk geval in 1882, 1885, 1886 en 1887 Parijs bezocht.¹⁰¹ In 1882, 1885 en 1886 bezocht uit onder meer de Salon, waarbij in 1882 schreef onder de indruk te zijn van het werk van Julien Bastien-Lepage, en de editie van 1886 hem nogal tegenviel.¹⁰² Bij alle drie de edities van de Salon heeft Witsen mogelijk de portretten van Whistler gezien, maar daarover heeft hij niets geschreven. In 1887 bezocht hij wederom Parijs, ditmaal vanwege de grote Millet-tentoonstelling in mei en juni van dat jaar.¹⁰³

Het is heel goed mogelijk dat Witsen tijdens dit bezoek aan de Franse hoofdstad ook de tentoonstelling van Whistler in Galerie George Petit heeft bezocht, die in dezelfde maanden plaatsvond, en waar een aantal in Nederland gemaakte aquarellen hingen (mogelijk dus de werken op afb. 3 en 4). Ook hiervan wordt geen melding gedaan in de literatuur. Toch lijkt het geen toeval dat Witsen kort erna enkele aquatinten maakte van een Amsterdams stadsgezicht in het donker waarin gaslicht net zo prominent aanwezig is als in Whistlers Amsterdamse aquarellen, bijvoorbeeld *Montelbaanstoren bij avond* (afb. 5). Waarschijnlijk zijn dit Witsens eerste werken van een stadsgezicht bij avond, mogelijk dus geïnspireerd op werken van Whistler die Witsen in Parijs kan hebben gezien.

⁹⁶ In 1882 toonde Whistler op de Salon *Arrangement in Black: Lady Meux*. In 1884 toonde Whistler twee portretten uit de Jaren zeventig: *Harmony in Grey and Green: Miss Cicely Alexander* en *Arrangement in Grey and Black, No. 2: Portrait of Thomas Carlyle*. In 1885 betrof Whistlers bijdrage *Arrangement in Black: La Dame au brodequin jaune - Portrait of Lady Archibald Campbell* en *Arrangement en couleur chair et noir: Portrait de Théodore Duret*, en in 1887 *Arrangement in black: Portrait of Señor Pablo de Sarasate*. (<http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/exhibit/display/?cid=9206&exhibid=PaSal-1885&sort=2&rs=11>)

⁹⁷ Whistler bijdrage aan de Brusselse tentoonstelling van 1884 betrof *Harmony in Grey and Green: Miss Cicely Alexander*, en in 1886 *Arrangement in Brown and Black: Portrait of Miss Rosa Corder*, *Symphony in White, No. 3*, *Harmony in Grey and Green: Miss Cicely Alexander*.

⁹⁸ Dit betrof etsen van *A Set of twenty-six etchings of Venice, 1886 (the second 'Venice set')*

⁹⁹ Dit betrof vier etsen, waaronder in elk geval *St. James's Place* en *Houndsditch*.

¹⁰⁰ <http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/exhibit/display/?cid=9245&exhibid=Brus-1888&sort=2&rs=5>

¹⁰¹ <http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/place/display/?cid=582&placeid=GEMunich&rs=10>

¹⁰² Brief van Willem Witsen aan Jac. van Looy, 28 mei 1882

http://www.dbnl.org/tekst/wits009brie01_01/wits009brie01_01_0006.php#6

¹⁰³ Brief van Willem Witsen aan Jan Veth, 4 mei 1886 http://www.dbnl.org/tekst/wits009brie01_01/wits009brie01_01_0095.php

Brief van Jan Veth aan Willem Witsen, 18 april 1887 http://www.dbnl.org/tekst/wits009brie01_01/wits009brie01_01_0151.php

Of Witsen in de jaren tachtig wellicht ook de tentoonstellingen van La Société des Vingt in Brussel bezocht is niet bekend. Het is mogelijk, zeker gezien de deelname van bevriende kunstenaars (waaronder Breitner in 1886). Mocht dit het geval zijn geweest, dan zou hij mogelijk enkele portretten van James Whistler hebben gezien en enkele etsen uit Venetië en Londen, maar waarschijnlijk geen Nocturnes uit de jaren zeventig, en zeker niet *Nocturne in Grey and Gold-Chelsea Snow*.¹⁰⁴

Het valt daarentegen niet uit te sluiten dat Witsen *Nocturne in Grey and Gold-Chelsea Snow* heeft gezien op de Internationalen Kunstausstellung in München in 1888. Het is niet duidelijk of Witsen daar is geweest. Witsen nam namelijk deel aan de tentoonstelling, als een van de afgevaardigden van de Nederlandsche Etsclub (waarover meer in paragraaf 3).¹⁰⁵ In zijn correspondentie wordt niet vermeld dat hij naar München is gegaan, maar dit zou verklaard kunnen worden doordat de aandacht tussen vrienden en collega's op dat moment gericht was op het onverwachte overlijden van collega Anton Mauve, tijdens de voorbereidingen voor deze tentoonstelling.¹⁰⁶

3.3 Whistlers grafiek en reproducties.

In de verspreiding van Whistlers werk speelt grafiek een belangrijke rol. Whistlers grafisch oeuvre bestaat voornamelijk uit etsen en enkele litho's, die voor verschillende doeleinden werden gemaakt. Allereerst gebruikte Whistler de etstechniek als een artistiek medium, zoals reeds beschreven in hoofdstuk 1. De eerste Venetië-serie drukte hij uiteindelijk af in een oplage van honderd, en de tweede in een oplage van dertig, verspreid over meerdere jaren. Na deze Venetië-series maakte Whistler een serie etsen van winkelpuizen, en in 1889 de Amsterdam-serie.¹⁰⁷

Whistler zette grafiek niet alleen in als artistiek medium maar ook als techniek om reproducties van sommige van zijn schilderijen te laten maken. Hierbij werd vaak gebruik gemaakt van mezzotint; een techniek waarbij het –makkelijker dan met etsen- mogelijk was om diepzwarten en halftinten te verkrijgen, waardoor Whistlers schilderijen goed tot zijn recht kwamen. De invloedrijke grafiekhandelaar Henry Graves publiceerde tussen 1878 en 1880 mezzotinten van Whistlers schilderijen *Arrangement in Gray and Black: Portrait of the painter's mother*, *Arrangement in Brown and Black: portrait of Rosa Corder* en *Thomas Carlyle*. Whistler wilde dat ook zijn geschilderde Nocturnes uit de jaren zeventig (waaronder mogelijk *Nocturne in Grey and Gold-Chelsea Snow*) in mezzotint gepubliceerd werden. Graves weigerde dit echter. Hij zag deze werken, die tijdens de Grosvenor-tentoonstelling van 1876 zo

¹⁰⁴ Zie noot 20, 22 en 23

¹⁰⁵ Vermeld in De Groot (red.) 2003, p 272, en in Giltay 1976, p 96-101

¹⁰⁶ R. van der Wiel 1988, p 123

¹⁰⁷ <http://etchings.arts.gla.ac.uk/exhibition/>

controversieel bleken, als een te groot financieel risico.¹⁰⁸ Whistler zelf vond het juist belangrijk om deze Nocturne-schilderijen te promoten. Waarschijnlijk heeft de afwijzing van de primaire printmarkt hem ertoe aangezet om eigenhandig lithografieën te maken van een aantal van zijn Nocturnes, waaronder *Nocturne* (afb. 6) en *Early Morning* (afb. 7). Blijkbaar achtte hij de lithografie- techniek het meest geschikt om de indruk van de Nocturne-schilderijen te benaderen.¹⁰⁹ In welke oplage Whistler deze litho's maakte is onbekend.

Het staat vast dat Witsen grafiek van Whistler heeft gezien in de jaren tachtig, nog voor dat hij in oktober 1888 naar Londen ging. Eerder dat jaar, in juli, had Whistler deelgenomen aan een tentoonstelling van de Nederlandsche Etsclub in kunstenaarsvereniging Arti et Amicitiae in Amsterdam, waaraan Witsen ook zelf deelnam. Witsen schreef hierover in *De Nieuwe Gids*, zoals bleek in hoofdstuk 2.¹¹⁰ Welke etsen van Whistler Witsen zag in Arti et Amicitiae is niet duidelijk. Het meest waarschijnlijk is dat dit delen uit een van de Venetië-series betrof, of wellicht de etsen van winkelpuizen uit 1887-88. Uit beide series had hij immers in 1886 en 1888 ook tentoongesteld in Brussel bij Les Société des Vingt.¹¹¹

Naast Whistlers bijdrage aan de tentoonstelling van de Etsclub waren er ook regelmatig reproducties van zijn werk te zien in Amsterdam. Kunsthandelaar Van Wisselingh, die aanvankelijk een kunsthandel in Den Haag en Parijs bezat, had eind jaren tachtig (nog voordat hij een vestiging in de Amsterdamse Kalverstraat opende), een schilderijendepot geregeld boven boekhandel Scheltema & Holtema, om zijn Amsterdamse clientèle te kunnen bedienen.¹¹² Hierdoor werd in een etalage van de boekhandel doorlopend werk tentoongesteld dat door de Firma Van Wisselingh verhandeld werd. Op een foto van de etalage (waarvan het jaartal onbekend is) zijn enkele reproducties van Whistler te zien, waaronder *Arrangement in Gray and Black: Portrait of the painter's mother*. Wellicht heeft Van Wisselingh deze in Londen gekocht via grafiekhandelaar Graves.¹¹³ Jonkman schrijft in een artikel over de internationale positie van de schilders van Tachtig, dat er in 1888 een portret van Whistler (waarschijnlijk *Arrangement in Yellow and Grey: Effie Deans*) bij Van Wisselingh in de etalage hing, waar de schilders voor omliepen om het te kunnen bekijken.¹¹⁴

3.4 Whistlers Amsterdam-set.

In augustus 1889 werd Whistler door Philippe Zilcken, secretaris van de Nederlandsche Etsclub, uitgenodigd om wederom deel te nemen aan de jaarlijkse tentoonstelling, ditmaal in

¹⁰⁸ Tedeschi 1997, p 19

¹⁰⁹ Tedeschi, 1997, p 20

¹¹⁰ Een exemplaar van de catalogus bevindt zich bij het RKD in Den Haag.

¹¹¹ Zie noot 22 en 23

¹¹² Heijbroek en Wouthuysen 1999, p 35

¹¹³ De foto waarvan zowel jaartal als maker onbekend is, is gepubliceerd in Heijbroek en Wouthuysen 1999, p 107. Voor grafiekhandelaar Graves: zie noot 35

¹¹⁴ Jonkman 2013, p 21-30

Panorama Mesdag in Den Haag.¹¹⁵ Ter bemiddeling had kunsthandelaar Van Wisselingh opgetreden; dit had er zelfs toe geleid dat Whistler met zijn vrouw Beatrice overkwam naar Nederland.¹¹⁶ Op de tentoonstelling hingen in elk geval drie door Van Wisselingh ingebrachte schilderijen van Whistler, waaronder *Arrangement in Yellow and Grey: Effie Deans*.¹¹⁷ Rondom de opening van de tentoonstelling werd er ter ere van Whistler een diner georganiseerd door de Nederlandsche Etsclub, waar veel van Witsens vrienden aanwezig waren, waaronder George Hendrik Breitner en Jan Veth. Willem Witsen ontbrak echter; hij was op dat moment in Londen. Dat hij wel op de hoogte was van de contacten van zijn vrienden met Whistler blijkt uit een brief van Jacobus van Looy aan Willem Witsen.¹¹⁸ Zilcken schreef zo'n dertig jaar later over dit diner: 'Hij [Whistler] sprak natuurlijk over kunst; zijn paradoxen en sarcasme waren boeiend en scherp als van geen ander; als leidraad van zijn gesprek kwamen telkens: Rembrandt, Velasquez, Hokusai'.¹¹⁹

Whistler verbleef uiteindelijk twee maanden in Nederland, van 24 augustus tot 20 oktober.¹²⁰ Naast de tentoonstelling van de Etsclub in Den Haag nam hij ook deel aan de Tentoonstelling van Levende Meesters in Arti et Amicitiae in Amsterdam in oktober. Tijdens dit verblijf in Nederland maakte Whistler de serie van twaalf etsen, die later de Amsterdam-set is gaan heten.¹²¹ Whistler drukte de etsen af in Londen, tussen februari 1890 en de zomer van 1891. Nadat de Fine Art Society had geweigerd de set uit te geven verliep de verkoop voornamelijk via Londense handelaren, waaronder Dunthorne, Dowdeswell, en uiteindelijk toch ook de Fine Art Society.¹²² Op 5 augustus 1890 kocht Van Wisselingh een set, waarna een Amsterdam-set in Nederland terecht kwam.¹²³

Hoewel Willem Witsen in Groot-Brittannië was tijdens Whistlers verblijf in Nederland, is het zeer aannemelijk dat hij de Amsterdam-set wel al vrij kort na het ontstaan leerde kennen. Mogelijk al tijdens zijn verblijf in Londen, ten tijde dat Whistler de etsen afdrokte. Witsen was in elk geval goed bekend met twee van de Londense kunsthandels die Whistlers Amsterdam-set aankochten in het voorjaar van 1890, namelijk Dowdeswell Gallery en de Fine Art Society. Dit valt af te leiden uit het feit dat Witsen kort ervoor bij beide kunsthandels had

¹¹⁵ Heijbroek en MacDonald 1997, p 60

¹¹⁶ Heijbroek en Wouthuysen 1999, p 35

¹¹⁷ Dit schilderij was in 1888 door bemiddeling van Van Wisselingh aangekocht door Reinhard Boelens, baron van Lynden, en bevindt zich inmiddels in het Rijksmuseum. (Heijbroek en Wouthuysen 1999, p 35)

¹¹⁸ Heijbroek en MacDonald 1997, p 61 en p 133 noot 34 en 36.

¹¹⁹ Ph. Zilcken; *Herinneringen van een Hollandsche schilder der negentiende eeuw*, 1928, p 103, geciteerd in Heijbroek en MacDonald 1997, p 61, 133, 36.

¹²⁰ http://etchings.arts.gla.ac.uk/catalogue/sets_texts/?eid=amsterdam

¹²¹ Dit blijkt onder meer uit een brief van Whistler aan de Fine Art Society, waarin hij zijn vorderingen van de Amsterdam-set beschrijft: *I find myself doing far finer work than any that I have hitherto produced - and the subjects appeal to me most sympathetically - which is all important ... (..) The beauty & importance of these plates, you can only estimate from your knowledge of my care for my own reputation - and from your experience of myself in the Venice transaction - ... what I have already begun, is of far finer quality than all that has gone before - combining a minuteness of detail(..).* gepubliceerd op http://etchings.arts.gla.ac.uk/catalogue/sets_texts/?eid=Amsterdam.

¹²² Dunthorne kocht een set op 17-2-1890, Dowdeswell op 6-3-1890 en de Fine Art Society op 13 maart. (Heijbroek en MacDonald, 1997, p 87)

¹²³ <http://etchings.arts.gla.ac.uk/catalogue/search/display/?catno=K404&q=van+wisselingh>

geëxposeerd.¹²⁴ Ook werden alle Amsterdamse etsen tentoongesteld in de galerie van Robert Dunthorne. Over deze tentoonstelling verscheen een zeer positieve recensie van de beroemde recensent en toneelschrijver George Bernard Shaw, die Witsen mogelijk heeft gelezen.¹²⁵ Daarnaast had Witsen al in Londen contact met Van Wisselingh, die – naast de Amsterdam-set van Whistler – ook soms werk van Witsen kocht.¹²⁶ Niet lang nadat Witsen naar Nederland terugkeerde in 1891 kwam Witsen zelfs onder contract bij de firma Van Wisselingh,¹²⁷ waardoor hij regelmatig in de gelegenheid was om aangekocht werk van Whistler te zien.

3.5 Tentoonstellingen van Whistler tijdens Witsens verblijf in Londen.

In de periode dat Witsen in Londen verbleef, van oktober 1888 tot januari 1891, was Whistler grotendeel georiënteerd op het vestigen van een reputatie buiten Groot-Brittannië. Naast de eerdergenoemde tentoonstellingen in Amsterdam nam hij ook deel aan tentoonstellingen in onder meer Parijs en New York. Dat hij waardering oogstte met zijn werk in het buitenland blijkt uit prijzen die hij won in München, Amsterdam en Parijs.¹²⁸ Toch was er geregeld werk van Whistler te zien in Londen in deze periode, naast de in de vorige paragraaf besproken tentoonstelling van de Amsterdam-set in de galerie van Robert Dunthorne in 1890. Zo was er in het najaar van 1888 een tentoonstelling van pastels te zien in de Grosvenor Gallery, waaraan Whistler een bijdrage leverde, en vond er in mei 1889 een solotentoonstelling plaats in het College for Working Men and Women. Op deze tentoonstelling, die (naar verluidt) zeer slecht was georganiseerd, waren enkele portretten en etsen van winkelpuizen van Whistler te zien.¹²⁹

Het is niet duidelijk of Witsen bovengenoemde Londense tentoonstellingen heeft bezocht. In een uitgebreid artikel over Witsens Londense tijd, geschreven door F.J. Heijbroek, wordt Whistler niet genoemd.¹³⁰ Heijbroek lijkt zijn artikel vooral te hebben gebaseerd op de briefwisseling tussen Witsen en zijn Hollandse vrienden en collega's, waardoor de nadruk ligt op enerzijds de indrukken die Witsen van Londen had, en anderzijds op zijn relatie met Nederlandse vrienden.¹³¹ Binnen de groep Tachtigers was er veel gaande, zowel op

¹²⁴ Bij de Fine Art Society had Witsen deelgenomen aan een tentoonstelling van aquarellen van Nederlandse kunstenaars in feb/maart 1889. Bij Dowdeswell gallery had Witsen in november deelgenomen aan de tentoonstelling Modern Dutch and French paintings. (De Groot (red), 2003, p 272)

¹²⁵ Heijbroek en MacDonald, 1997 p 92. Dat Witsen mogelijk deze recensie las is aannemelijk aangezien Witsen ook literatuur bezat van Shaw, zoals blijkt uit zijn bibliotheek in het Witsenhuis.

¹²⁶ Uit een brief van Willem Witsen aan Frederik van Eeden, daterend uit 29 nov. 1888, blijkt dat Van Wisselingh bij Witsen in Londen langkwam op etsen te kopen. http://www.dbnl.org/tekst/wits009brie01_01/wits009brie01_01_0226.php

¹²⁷ Heijbroek en Wouthuysen, 1999, p 81

¹²⁸ Tweede prijs in München, gouden medaille in Amsterdam, naar aanleiding van de Tentoonstelling van Levende Meesters, en eremedaille naar aanleiding van deelname aan de Wereldtentoonstelling in Parijs, allen in 1889 (Robins Pennell & Pennell 1919)

¹²⁹ http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/biog/display/?bid=Sick_W

¹³⁰ Heijbroek in 'impressies uit de 'reuzestad.' Het verblijf van Willem Witsen in Londen.' in Kuypers & Sliggers (Red.) 1988, p 61-98

¹³¹ Zo verbleef schrijver Willem Kloos drie maanden bij Witsen in Londen vanwege een ernstige depressie, en kwam kunstenaar Eduard Karsten vanwege liefdesverdriet enkele weken naar Londen. (J.F. Heijbroek, 1988, p 62-74)

persoonlijk vlak als op het gebied van kunstopvattingen. In de correspondentie tussen Witsen en zijn bevriende collega's gaat dus logischerwijs veel aandacht naar Nederlandse aangelegenheden. Afgaande op het artikel van Heijbroek lijkt het erop dat Witsen in zijn Londense tijd niet of nauwelijks in aanraking kwam met het werk van Whistler, of in elk geval er niet bewust naar op zoek is geweest. Die conclusie trekt ook Mayken Jonkman. Zij ziet het feit dat Witsen de solotentoonstelling van Whistler in College for Working Men and Women, die plaatsvond toen Witsen in Londen was, niet bezocht, als een aanwijzing dat Witsens interesse in Whistler pas na zijn tijd in Londen is ontstaan.¹³²

Toch laat het artikel van Heijbroek een deel van Witsens Londense tijd onbelicht. Hij schrijft niets over Witsens contacten in het Londense kunstcircuit, behalve dan een bezoek aan de atelierwoning van Laurens Alma Tadema.¹³³ Witsen had echter wel degelijk contacten met Londense kunsthandelaren. Zo had hij deelgenomen aan tentoonstellingen bij de Fine Art Society en in Dowdeswell Gallery, beide in 1889. Deze galeries verkochten geregeld etsen van Whistler, waaronder zijn Amsterdam-set, vlak nadat de eerste drukken verschenen aan het begin van 1890.¹³⁴ In een brief van Witsen aan Betsy van Vloten op 24 november 1890 (Witsen heeft dan inmiddels het plan opgevat om terug te gaan naar Nederland) schrijft hij dat hij zijn relaties met Londense kunstkopers aan wil houden. Hij is dan zojuist langs geweest bij Obach & Co, die etsen van Witsen tracht te verkopen.¹³⁵ Obach & Co was een galerie, opgericht in 1884 door Charles Obach. Hij had daarvoor lange tijd de Londense vestiging van de Goupil Gallery geleid, en daarbij meermaals werk van Whistler verkocht, waaronder een serie litho's.¹³⁶

Witsen had dus in zijn Londense tijd regelmatig contacten binnen hetzelfde kunstcircuit als Whistler. Dit maakt het aannemelijk dat Witsen in elk geval een aantal etsen van Whistler zag in deze periode, waaronder de Amsterdam-set. Ik deel dan ook niet de opvatting van Jonkman en Heijbroek dat Witsen pas na Londen in contact kwam met werk van Whistler.

3.6 Whistlers invloed op de media rond 1890.

Waar in de jaren zeventig en begin jaren tachtig de publiciteit rond Whistler vooral recensies van zijn werk betrof, ging Whistler vanaf midden jaren tachtig geregeld zelf de publiciteit opzoeken. In 1885 hield Whistler in Londen een lezing, de *Ten o'clock lecture*, waarin hij zijn

¹³² Jonkman 2003, p. 38. Dat Witsen deze tentoonstelling waarschijnlijk niet heeft bezocht kan ook gelegen hebben aan het gebrek aan publiciteit rondom deze tentoonstelling. Het bezoekersaantal schijnt minimaal te zijn geweest. (Anderson & Koval, 1994, p. 307).

¹³³ Witsen schrijft over dit bezoek aan zijn voormalig docent August Allebé, die Witsen heeft geïntroduceerd bij Alma Tadema. Brief van Willem Witsen aan August Allebé, 25 dec. 1888 http://www.dbnl.org/tekst/wits009brie01_01/wits009brie01_01_0230.php

¹³⁴ Zie noot 54

¹³⁵ (...) – en dan ga 'k voor 'business', want 'k denk toch wel m'n relaties met de londesche kunstkoopers aan te houden. – 'k Ben zoo even bij Obach & Co geweest maar hij had niets verkocht van m'n etsen – maar wilde ze toch nog wat houden en uit Parijs kreeg ik 't bericht dat ze heel goed gevonden worden maar hij wist nog niet van koopers – altijd de oude kwestie voor'. Brief van Willem Witsen aan Elisabeth van Vloten, 24 april 1890

¹³⁶ Druic 1998, p. 8-19+135

opvattingen over kunst uiteenzette. Hierin kwam onder meer zijn ‘art for arts sake’ opvatting naar voren en de relatie die hij zag tussen kunst en muziek. In 1888 werd deze lezing als pamflet uitgegeven en verspreid in Londen.¹³⁷ In 1890 publiceerde Whistler *The gentle art of making enemies*, een boek waarin hij – naast de kunstopvattingen uit de *Ten o’clock lecture*– kritiek gaf op de heersende kunstkritiek. Het boek lijkt dan ook deels een reactie op de rechtszaak die hij eind jaren zeventig tegen John Ruskin voerde. Het boek werd gelijktijdig in Londen en New York uitgebracht en kreeg veel publiciteit.¹³⁸ Whistler leek hier nog extra gebruik van te maken door op de Salon van 1890 in Parijs twee Nocturne-schilderijen uit de jaren zeventig in te zenden, waaronder het werk dat het meest bekritiseerd was door Ruskin.¹³⁹

Dat Whistler in deze periode gebruik leek te maken van de eerdere negatieve kritieken op zijn werk blijkt ook uit de catalogus die werd uitgegeven bij zijn tentoonstelling *Nocturnes, Marines & Chevalet Pieces: J. McNeill Whistler* in de Goupil Gallery in Londen in 1892. In deze overzichtstentoonstelling van Nocturnes hingen diverse werken die eerder te zien waren tijdens de beruchte tentoonstelling in de Grosvenor Gallery in 1877, die aanleiding was tot de rechtzaak tegen Ruskin.¹⁴⁰ Zo was *Nocturne in Grey and Gold-Chelsea Snow* wederom voor de gelegenheid uitgeleend door Alfred Chapman.¹⁴¹ In de catalogus die bij de tentoonstelling werd uitgegeven is telkens na de titel van een werk een citaat uit een negatieve kritiek uit de jaren zeventig vermeld.¹⁴² Hierdoor wekt de publicatie de indruk een poging tot revanche te zijn.

Het is zeer waarschijnlijk dat Whistlers media-offensief ook Witsen bereikte. Witsen was immers in Londen in de periode dat het pamflet van de *Ten o’clock lecture* en het boek *The gentle art of making enemies* werden gepubliceerd. Daarnaast lijken ook de bevriende collega’s van Witsen bekend te zijn geweest met de *Ten o’clock lecture*.¹⁴³ Ook de publiciteit rondom de tentoonstelling *Nocturnes, Marines & Chevalet Pieces: J. McNeill Whistler* in de Goupil Gallery in 1892 heeft Witsen hoogstwaarschijnlijk bereikt. Hoewel hij de tentoonstelling zelf niet heeft kunnen zien (hij keerde immers een jaar ervoor terug naar Nederland), kan de aandacht ervoor in Nederlandse kranten Witsen nauwelijks ontgaan zijn. In artikelen in onder meer *De Kleine Courant* en het *Algemeen Handelsblad* werd uitermate positief geschreven over Whistlers Nocturnes, en werd ook gerefereerd aan de rel met Ruskin in de jaren zeventig.¹⁴⁴

¹³⁷ <https://www.asia.si.edu/research/downloads/occasional-papers/Glazer%20Whistler%20in%20Context.pdf>

¹³⁸ Anderson & Koval, (1994), p 319

¹³⁹ Namelijk *Nocturne: black and Gold – The fire wheel* (Anderson & Koval 1994, p 319)

¹⁴⁰ Zie noot 11

¹⁴¹ Zie noot 12

¹⁴² Een exemplaar van deze catalogus bevindt zich ter inzage bij het RKD.

¹⁴³ Jonkman concludeert dit uit de recensie van Jan Veth over Whistler in *De Nieuwe Gids* (nummer 5, 1890) in Jonkman 2003, p 38.

¹⁴⁴ *Algemeen Handelsblad* 4 april 1892 en *De Kleine Courant*, 18 april 1892 (beiden via Delpher)

3.7 Samengevat

Rond 1880 had Whistler zich duidelijk gemanifesteerd met zijn vernieuwende Nocturnes in het alternatieve kunstcircuit in Londen, en daarbij veel publiciteit gekregen. Met name het conflict met criticus Ruskin zette de verschilpunten tussen de kunstopvattingen op scherp. In dezelfde periode ging Witsen als beginnend kunstenaar zich aansluiten bij de vernieuwingsgezinde groepering binnen de Amsterdamse academie. Binnen deze groepering vond veel uitwisseling en discussie plaats over internationale ontwikkelingen in de kunst. Wellicht werden binnen deze groepering ook de opvattingen van Whistler en The Aesthetic Movement besproken.

In de jaren tachtig richtte Whistler zich op het vestigen van een reputatie op het Europese vasteland, waarbij hij enerzijds grote portretschilderijen toonde op belangrijke internationale tentoonstellingen, en zich anderzijds bezighield met grafiek. Witsen bezocht in deze jaren regelmatig Parijs, waar hij mogelijk portretten van Whistler zag op de Salon, maar lijkt midden jaren tachtig hoofdzakelijk geïnteresseerd te zijn geweest in Franse realisten en naturalisten. Het is echter goed mogelijk dat Witsen in de periode 1887-1888, kort voor zijn vertrek naar Londen, wel degelijk ook een aantal Nocturnes van Whistler heeft gezien, bijvoorbeeld bij George Petit in Parijs, of in München.

Vanaf midden jaren tachtig, na de oprichting van de Nederlandsche Etsclub, kwam Witsen steeds meer in contact met vernieuwende etskunst en zodoende ook met de etsen van Whistler. In de periode dat Whistler zijn beroemde Amsterdam-set maakte was Witsen in Londen, en lijkt zodoende het intensieve contact tussen de Etsclub en Whistler gemist te hebben. Toch was hij hiervan op de hoogte middels brieven, recensies en contacten met vrienden. Hoewel er in Witsens Londense tijd geen spraakmakende tentoonstellingen van Whistler in Londen waren, heeft Witsen zeer waarschijnlijk wel etsen (en mogelijk ook litho's) van hem gezien in galleries die hij regelmatig bezoekt. Dit valt te concluderen uit het feit dat Witsen contacten had met dezelfde kunsthandelaren als die in die periode Whistlers Amsterdam-set verkochten. Daarnaast was juist in Witsens Londense tijd de publiciteit rondom Whistler op een hoogtepunt, nadat zijn spraakmakende boek *The gentle art of making enemies* was gepubliceerd. Ik deel dan ook niet Jonkmans opvatting dat Witsen pas na zijn Londense tijd interesse kreeg in het werk van Whistler.

Ook nadat Witsen terug was in Nederland kwam hij waarschijnlijk nog in aanraking met werken en opvattingen van Whistler, enerzijds via Nederlandse kranten, anderzijds via zijn contact met kunsthandel Van Wisselingh, die ook in Whistlers werk handelde. Witsen ging in 1892 een contract aan met deze kunsthandelaar, waardoor hij ook in deze periode Witsen zeer waarschijnlijk nog geregeld grafiek van Whistler onder ogen kreeg.

Dit hoofdstuk gaat over de wijze waarop Willem Witsen elementen uit het gedachtengoed van James Whistler heeft verwerkt in zijn stadsgezichten. Deze invloed zou, zoals gezegd, zichtbaar zijn in Witsens Londense stadsgezichten uit circa 1890 en in zijn Hollandse en stadsgezichten van rond de eeuwwisseling. Omdat in de twee voorgaande hoofdstukken is gebleken dat Witsen al rond 1887-88 in contact kwam met werken van Whistler en dat in deze periode een verschuiving in zijn opvattingen te signaleren is (richting het gedachtengoed van Whistler) ga ik eerst in op veranderingen in Witsens oeuvre in de periode voorafgaande aan zijn Londense tijd, tussen 1885 en 1888. Vervolgens worden Witsens Londense stadsgezichten afgezet tegen Whistlers Nocturnes, en Witsens Hollandse stadsgezichten van rond 1900 afgezet tegen Whistlers Amsterdam-serie. Tot slot zal ik de thematiek die spreekt uit de laatste stadsgezichten van beide kunstenaars duiden vanuit het gedachtengoed van het fin de siècle.

4.1 Witsens vroege stadsgezichten.

Zoals gezegd was er kort voordat Witsen naar Londen vertrok een ontwikkeling op te merken in zijn kunstopvattingen. Hoewel de individuele beleving van de kunstenaar nog steeds voorop stond leek Witsen zich meer te gaan richten op de formele aspecten van schoonheid, zoals bleek uit zijn kunstkritieken.¹⁴⁵ Deze ontwikkeling liep parallel aan veranderingen in zijn beeldend werk, zowel in onderwerpkeuze als in formeel opzicht. Het is aannemelijk dat Witsens kennismaking met het werk en de opvattingen van Whistler, rond 1887 (zoals bleek in hoofdstuk 3), een rol speelden in deze veranderingen. Om de veranderingen in Witsens oeuvre in deze periode aan te tonen is allereerst een vergelijking nodig met Witsens werk uit de periode die eraan voorafging.

Tussen 1882 en 1887 had Witsen zich hoofdzakelijk laten inspireren door het leven op het platteland. Hij verbleef in deze periode op het landgoed van zijn ouders in de omgeving van Utrecht.¹⁴⁶ Na bezoeken aan tentoonstellingen in Parijs schreef hij geregeld bewonderend over werken van Millet en Bastien-Lepage.¹⁴⁷ Sommige werken van Witsen uit deze periode vertonen ook een sterke verwantschap met werken van de door hem bewonderde kunstenaars. Zo zijn er duidelijke overeenkomsten te constateren tussen Bastien-Lepages *Le*

¹⁴⁵ Opgemerkt door Jonkman, zie noot 74

¹⁴⁶ Dit betrof het landgoed Ewijkshoeve, waar Witsen tot 1887 veel tijd doorbracht en regelmatig werd bezocht, voor korte of lange tijd, door zijn collega-Tachtigers. (Zie hiervoor Van der Wiel, 1988)

¹⁴⁷ Witsen schreef op 28 mei 1882 aan Jacobus van Looy: 'Eerlijk gezegd is in veel opzichten de Salon me erg tegengevallen, niettegenstaande er eenige schilderijen zijn, zo heerlijk, dat 't alle verwachting of verbeelding te boven gaat, en allereerst onder de laatsten: Bastien Lepage'. En op 23 april 1885 schreef Witsen (na het zien van een overzichtstentoonstelling van Bastien Lepage in Parijs, eveneens in een brief aan Van Looy: 'Maar z'n groote schilderijen, de aardappel rooisters, de mendiant, de foins, l'amour au village – Père Jacques!! heerlijk, heerlijk!'

père Jacques uit 1881 (afb. 9) en Witsens *Hout sprokkelen* uit 1886 (afb.10), zowel in inhoudelijk als formeel opzicht.

Hoewel Bastien-Lepage gezien wordt als een naturalist, is Witsens werk uit deze periode niet als puur naturalistisch te bestempelen. Volgens kunsthistorica Moniek Peters vertoonde Witsens werk in deze periode slechts 'naturalistische trekjes'.¹⁴⁸ Witsen koos zijn onderwerpen op het boerenland in zijn omgeving, en toonde deze onderwerpen heel direct, als een momentopname. Hij had echter niet zoals de 'echte' naturalisten de intentie om kunst te maken die begrijpelijk zou zijn voor het gewone volk; hij meende zelfs dat 'den koekebakkerssmaak beoorloogd diende te worden'.¹⁴⁹ Ook binnen de Tachtigers werden veel naturalistische schilders (met uitzondering van onder andere Bastien-Lepage) laatdunkend weggezet als zielloze plaatjesschilders.¹⁵⁰ Witsen bewonderde dus niet elk aspect van het naturalistisch gedachtengoed. Wat betreft Bastien-Lepage leek hij met name belangstelling te hebben voor de fotografisch aandoende directheid waarmee hij zijn onderwerpen in beeld bracht. Daarnaast bleek al eerder dat Witsen de ideeën van Emile Zola aanhing. Van deze als naturalistisch te boek staande schrijver nam Witsen met name de opvatting over dat een kunstenaar zich, in de wijze waarop hij naar de natuur keek, moest laten leiden door zijn temperament. Witsen nam dus die delen uit het naturalistisch gedachtengoed over die binnen zijn denkbeelden van dat moment paste.

Vanaf 1887 huurde Witsen een atelier in Amsterdam. Hiermee verschoof zijn onderwerpkeuze van het leven op het platteland naar stadsgezichten. Deze verschuiving van een natuurlijke naar een stedelijke omgeving leek hem tot nieuwe inzichten te brengen. In een kritiek in *De Nieuwe Gids* in 1888 schreef Witsen over landschapsschilderkunst: 'Want natuurlijkheid is voor de meesten synoniem met mooiheid, omdat voor hen de natuur een zekere maatstaf is om te oordelen; (...) en aan de natuur, 't natuurlijke houden zij zich vast als die drenkeling...'¹⁵¹ Deze visie maakte nieuwe onderwerpen mogelijk, die voorheen door velen wellicht als onesthetisch of weinig verheffend werden gezien.¹⁵² Uit Witsens Amsterdamse stadsgezichten van rond 1888 blijkt verder dat hij een andere interesse in de stad had dan zijn collega-Tachtigers. Waar Breitner en Israëls zich interesseerden voor het volk op straat en in de cafés richtte Witsen zich op de meer verstilde stad, zoals bijvoorbeeld in *Montelbaanstoren, Amsterdam* (afb. 11), en *Montelbaanstoren bij avond* (afb. 8).¹⁵³

¹⁴⁸ Peters in 'Was Witsen een typische schilder van Tachtig? Stijlontwikkeling en plaatsbepaling', in De Groot (red.) 2003, p 74

¹⁴⁹ W.J.v.W [pseudoniem van Willem Witsen], 'een boek over kunst', in Peters, 'Was Witsen een typische schilder van tachtig? Stijlontwikkeling en plaatsbepaling', in De Groot (red.) 2003, p 74, noot 8.

¹⁵⁰ Jan Veth noemde bijvoorbeeld de naturalisten 'mechanische chic-werkers' en zielloze faiseurs' (geciteerd door M. De Haan in *De Nederlandse schilderkunst en het naturalisme in Illusie en werkelijkheid* in Weisberg (red.), 2010, p 155

(J. Veth, 'Kunst. Fransche Schilders in deze Eeuw, *De Nieuwe Gids* 5 (1890), nr.2 p.326)

¹⁵¹ Verberchem [Willem Witsen], 'expositie van van Wisselingh in Arti', *De Nieuwe Gids* 3 (1887-1888) 2, p 299, geciteerd in Bionda en Blotkamp, 1991, p 37

¹⁵² Opgemerkt door R. Bergsma in 'Mens en Natuur - De natuur van de mens', in Bionda en Blotkamp, 1991, p 37

Mogelijk heeft de kennismaking met sommige van Whistlers stadsgezichten, zoals bijvoorbeeld (reproducties van) de Nocturnes, Amsterdamse aquarellen of Venetiaanse etsen een rol gespeeld in Witsens kijk op de stad. Ook Whistler legde de nadruk op de meer verstilde kant van de stad; de stad op verlaten plekken, bij avond of schemer. Daarnaast ging Witsens werk in deze periode ook op formeel vlak verwantschap vertonen met de stadsgezichten van Whistler. De nadruk kwam meer te liggen op aspecten als compositie en uitsnede. Zo maakte Witsen in *Montelbaanstoren, Amsterdam* (afb. 11), – net als Whistler in zijn Nocturnes – op een vrij radicale manier gebruik van afsnijding, zeker in vergelijking met Witsens vroegere werken. Horizontale en verticale richtingen worden hierdoor versterkt. De mensen op het schilderij zijn niet als individu te onderscheiden, maar zijn als het ware ondergeschikt aan de compositie. Ook schilderde Witsen hier – zeker in vergelijking met zijn vroegere werken uit Ewijkshoeve – meer in tonale vlakken dan in de pasteuze, schetsmatige toetsen in eerder werk.¹⁵⁴ Het lijkt Witsen hier vooral te doen te zijn om de stemming die de plek oproept.

4.2 De totstandkoming van Witsens Londense werken.

In oktober 1888, een jaar na het ontstaan van Witsens bovengenoemde stadsgezichten, vestigde Witsen zich Londen. De precieze aanleiding hiervoor is niet duidelijk. Een reden zou kunnen zijn dat de Engelse zangeres met wie hij een verhouding had vertrok uit Amsterdam om terug te keren naar Londen. Een bijkomende reden zou kunnen zijn dat hij geïnteresseerd was geraakt in de Engelse etskunst, die hij op de tentoonstelling van de Nederlandsche Etsclub had gezien.¹⁵⁵ In zijn eerste maanden in Londen verbleef de dichter (en fervent aanhanger van Engelse esthetische literatuur) Willem Kloos bij hem, om bij te komen van een depressie. Samen maakten ze veel tochten door de stad.¹⁵⁶

Het jaar 1890 was Witsens meest productieve tijd als kunstenaar in Londen. Hij maakte olieverfschilderijen, aquarellen en etsen, vrijwel uitsluitend van stadsgezichten. De werken kwamen voort uit lange dwaaltochten die hij maakte door de stad, vaak alleen. Ter plekke maakte hij hele globale schetsen, soms voorzien van aantekeningen met betrekking tot bijvoorbeeld kleur. Waarschijnlijk dienden deze schetsen meer als een geheugensteuntje dan als een nauwkeurig document, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de schets van *Gezicht op Somerset House en Waterloo Bridge te Londen* (afb.14). De uiteindelijke kunstwerken kwamen later in zijn atelier tot stand. Vaak maakte Witsen meerdere versies van eenzelfde onderwerp, vanuit verschillende aanzichten of in verschillende technieken, zoals aquarel, olieverf of ets. Vaak is niet duidelijk in welke volgorde Witsen de werken maakte en hoeveel tijd ertussen zat.

¹⁵⁴ Peters in De Groot (red.) 2003, p 82

¹⁵⁵ J. Reynaerts in 'Beheerste bewogenheid. Het leven van Willem Witsen (1860-1923) in De Groot (2003), p 29

¹⁵⁶ Heijbroek, 1988, p 62-74

Waarschijnlijk liet hij een onderwerp soms een tijdje los om er later weer op terug te komen. Kenmerkende werken uit deze periode zijn *Waterloo Bridge* (afb. 1) en de etsen *Trafalgar-Square* (afb. 9) en *Waterloo-Bridge* (afb. 10).

In Witsens onderwerpkeuze is het opvallend dat hij ook hier – net als in zijn stadsgezichten uit Amsterdam van een paar jaar eerder – de drukte van de stad leek te mijden. De gekozen plekken betreffen vaak de Thames met zijn bruggen en Trafalgar Square, veelal in schemer, mist of sneeuw. Witsen maakte zijn schetsen tijdens langdurige wandelingen die hij meestal tijdens de ochtend- of avondschemer maakte. Hij had een voorkeur voor regenachtige of mistige dagen. In november 1890 schreef Witsen in een brief aan zijn nieuwe liefde Betsy van Vloten: 'Lieve Beb, Londen is zoo mooi- 't ligt in de sneeuw Beb, en geen blinkend witte sneeuw maar 'n zachte warme sneeuw die gestadig valt uit 'n donkere maar doorschijnende lucht laag hangend in de straten, tusschen de huizen die als reusachtige zwart-grijze steenen-massaas, geweldig staan in die mistige lucht (..)'.¹⁵⁷ Of, in een andere brief: '(..) nu blijf ik vandaag de heele dag in de stad, 't regent zachtjes en 't is dampig weer, wel mooi..'¹⁵⁸ Over zijn werk schreef hij aan Betsy: 'n eenheid van donkere grijzen en zacht mooi licht – 'n stemming van ernstige zware mooiheid – niet dor niet somber nooit akelig – maar heerlijk rijk en vól en ernstig als zware chrysanten en witte, witte bloemen'.¹⁵⁹

Witsen richtte zich in zijn observaties op het stemmige effect van atmosfeer, kleur en licht. Zijn schilderijen en etsen zijn dan ook het resultaat van uiterst persoonlijke, subjectieve beleving. De stadse architectuur lijkt in deze werken vooral als achtergrond te dienen om zijn eigen gevoelsbeleving, die zich kenmerkt door een stemmige zwaarte, in te situeren. Jan Veth schreef na het zien van deze werken van Witsen: 'zijn plaat van een leeggeregende Trafalgar-Square, waar de regelmatige silhouetten van zwart glimmende gebouwen en monumenten koud en strak gezet zijn als statige ijzeren decoratie-schermen die vóór elkander schuiven, is in zijn sombere grootsheid een pakkende ets; maar heviger vind ik de kracht van Witsens bijzondere persoonlijkheid in zijn ets van Waterloo-Bridge, waar de reusachtige olifantspooten der zware pijlers van de brug als massieve klonten kolendonkerte dreigend op ons aanvaren in knoestig gegoten ruigte, geteekend als met plotselinge hellekracht door een energiesch woeste vuist'.¹⁶⁰ Uit deze recensie blijkt dat Veth Witsens werk ook zag als het resultaat van een zeer individuele beleving. Daarnaast karakteriseerde Veth Witsens werk als krachtig en zwaar.

Er zijn duidelijke overeenkomsten vast te stellen in de totstandkoming van Witsens Londense werken en Whistlers Nocturnes uit de jaren zeventig. Beiden waren geïnteresseerd

¹⁵⁷ Brief van Willem Witsen aan Elisabeth van Vloten, 28 nov. 1890

¹⁵⁸ Brief van Willem Witsen aan Elisabeth van Vloten, 24 nov. 1890

¹⁵⁹ Brief van Willem Witsen aan Elisabeth van Vloten, 28 nov. 1890

¹⁶⁰ Veth in 'Seymour Haden, Whistler, Witsen en Bauer op de Vierde Jaarlijksche Tentoonstelling van de Nederlandsche Etsclub, *De Nieuwe Gids* 7(1891), 1, p 115

in dezelfde delen van Londen en met name het gebied rondom de Thames, waarbij ze allebei een voorkeur hadden voor de verstilde momenten van de dag, in de ochtend- of avondschemer. Ook Whistlers werken kwamen tot stand na lange observaties die hij maakte tijdens wandelingen of boottochten. Hij maakte – in tegenstelling tot zijn impressionistische collega's in die tijd – zijn werken niet op locatie maar verwerkte de indruk die een plek of situatie op hem had gemaakt later in zijn atelier.¹⁶¹

Er is echter ook een significant verschil tussen beide kunstenaars in de wijze waarop zij de gekozen plekken beleefden. Bij Whistler riep de invallende schemer op een industrieterrein hele poëtische, sprookjesachtige associaties op: Schoorstenen leken in zijn ogen te veranderen in Italiaanse klokkentorens en pakhuizen werden paleizen.¹⁶² Bij Witsen daarentegen riepen de gekozen beelden stemmingen op 'van ernstige zware mooiheid' die hem onder meer doen denken aan 'zware chrysanten'.¹⁶³ In andere woorden: Waar beiden zich lieten inspireren door plekken die in het algemeen niet direct als mooi werden gezien (de enigszins verlaten, vergeten plekken van de stad) zat voor Whistler de schoonheid ervan verscholen in de poëtische, sprookjesachtige associaties die hij kreeg, terwijl bij Witsen de schoonheid gelegen was in de melancholische zwaarte die de plekken bij hem opriepen. Hij leek daarbij ook meer dan Whistler een voorkeur te hebben voor observaties tijdens zware weersomstandigheden; bij mist, regen en sneeuw.

4.3 Vergelijking van twee Londense stadsgezichten: Whistlers *Nocturne in Grey and Gold: Chelsea Snow* en Witsens *Waterloo Bridge*.

Om te kunnen vergelijken hoe beide kunstenaars hun indrukken van Londense plekken verwerkten in hun stadsgezichten zet ik de twee werken die zoals gezegd overeenkomsten vertonen tegen elkaar af. Hoewel (zoals bleek in hoofdstuk 3) het allerm minst zeker is dat Witsen dit werk van Whistler ook daadwerkelijk heeft gezien, is een vergelijking wel bruikbaar om overeenkomsten en verschillen op schildertechnisch, formeel en inhoudelijk gebied te analyseren.

Whistlers *Nocturne in Grey and Gold: Chelsea Snow* (afb. 2) is een olieverfschilderij uit 1876 waarop een stukje van de wijk Chelsea te zien is, gezien vanaf Waterloo Bridge. Dit normaal gesproken bekende en drukke stukje Londen is door Whistler op bijna anonieme wijze in beeld gebracht. Gebouwen lijken schimmen in de avondschemer, in de verte nauwelijks te onderscheiden van lucht of bomen. Op het gekozen moment, bij avond en in sneeuw, is het gebied zo goed als verlaten. Een wandelaar lijkt van de beschouwer af te lopen, mogelijk naar het pand op waar licht brandt, of verder, de donkere wijk in. Deze figuur, weergegeven in

¹⁶¹ Anderson & Koval, 1994, p187-188

¹⁶² Zie citaat van Whistler op p 10.

¹⁶³ Zie eerder citaat uit brief Witsen, noot 159.

silhouet, versterkt de verstilde, eenzame stemming die het beeld oproept. Daarnaast geeft hij de beschouwer een indruk van de grootte van de architectuur. Gaslicht, afkomstig vanachter de vensters van een bar of woning en van straatlantaarns, versterken het contrast tussen binnen en buiten, warm en koud.

Whistler heeft veel nadruk gelegd op het bereiken van harmonie op esthetisch vlak. Lichte vormen op een donkere ondergrond, zoals de boom en de besneeuwde randen van de brug, worden 'opgeheven' door de donkere figuur op een lichte ondergrond. De gaslichten vormen een ritmisch patroon. Whistler schilderde het werk in enkele dunne, transparante lagen, waarbij hij balans zocht tussen warme en koude kleurtonen, en waarbij de kwaststreken volop zichtbaar zijn.

Witsens *Waterloo Bridge* (afb.1) is een olieverfschilderij uit 1890. Er is een uitsnede te zien van dezelfde Londense brug als op Whistlers schilderij, daar waar de architectuur van de brug overgaat in de stenen kade. Het bouwwerk is vanwege het gekozen kader nauwelijks als brug te herkennen, en is vooral als silhouet te zien, gehuld in een vreemd getemperd licht dat alle details doet vervagen. De architectuur beslaat veruit het grootste deel van het schilderij, de rest wordt gevuld met lucht en kadegrond. Het bouwwerk en de kade zijn bedekt met een laag sneeuw. Op de kade zijn drie menselijke gestalten en een boom te ontwaren. Eén persoon loopt alleen. Iets verderop, opgaand in de donkere achtergrond, zijn nog twee figuren te zien die met iets bezig lijken te zijn; de ene lijkt te bukken.

Witsen lijkt de uitsnede van de brug zeer zorgvuldig gekozen te hebben; Het gevolg is een bijna symmetrische compositie, zowel in horizontaal als verticaal opzicht. In het donkere middendeel (de architectuur) zijn zachte toonverschillen te zien. Hierdoor doemen de verschillende volumes en holtes langzaam op in het donker. Twee gaslampen geven een oranje licht. De lucht is zwaar van sneeuw die op komst lijkt en weerkaatst het oranje licht. Hierdoor wordt het hele tafereel bedekt met een zachte, oranje-bruine gloed. In de besneeuwde ondergrond contrasteren de donkere figuren en de boom sterk met de licht-oranje gele sneeuwlaag. Omkeringen van lichte delen op een donkere ondergrond en andersom zorgen voor een ritmisch patroon van licht-donker contrasten.

Alle kleuren bevinden zich in eenzelfde bereik van warme grijs-bruin-oranje tinten. De kleurvlakken lijken opgebracht in lagen, waarbij de grenzen van de verschillende vlakken elkaar deels overlappen. Dit heeft zachte grenzen en contourlijnen tot gevolg. De lichte kleuren van de sneeuwvlakken lijken als laatste, over een donkere ondergrond te zijn aangebracht, met dikkere, meer pasteuze verf. Wellicht heeft Witsen een transparante laag oranje over het gehele schilderij aangebracht, aangezien het geheel zachtjes gedempt lijkt met deze gloed. Wanneer dit over lichtere delen wordt aangebracht ontstaat het kenmerkende 'gloeïende' effect.

Er zijn duidelijke overeenkomsten te constateren tussen deze werken van respectievelijk Whistler en Witsen. Naast een vergelijkbare onderwerpkeuze – hetzelfde deel van Londen bij nacht en sneeuw – roepen beide beelden een verstilde, verlaten stemming op en hebben beide kunstenaars, in hun streven naar harmonie, vooral gebruik gemaakt van licht-donker contrasten en een tonaal kleurgebruik. Opvallend is met name de gelijkenis van het personage op Whistlers schilderij met de linker figuur in het werk van Witsen. Beiden zijn geschilderd als silhouet, en hebben dezelfde houding maar dan gespiegeld.

Er zijn echter ook duidelijke verschillen te constateren die ertoe bijdragen dat dit schilderij een andere stemming oproept dan het schilderij van Whistler. Waar de compositie bij Whistler vrij los oogt en de grenzen van de architectuur veel organisch overlopen in natuur of lucht, is Witsens compositie symmetrisch, en zijn de contouren van de architectuur vrij streng en strak aangegeven. Ook vormt de architectuur in Whistlers werk veel minder een gesloten front. Gebouwen zijn minder hoog en is lijkt een weg de verte in te leiden, in tegenstelling tot Witsens gebouw, dat er hoog en ontoegankelijk uitziet. De figuren in Witsens schilderij lijken dan ook niet alleen de kijker een indruk te geven van de maat van de architectuur (zoals in Whistlers werk) maar vooral de nietigheid van de mens ten opzichte van de architectuur te benadrukken. Een ander opvallend verschil is de schilderwijze. Waar Whistler heel direct schilderde, in een of enkele dunne lagen, is Witsens werk uit vele lagen verf is opgebouwd. Whistlers werk lijkt daarmee het resultaat te zijn van een spontane handeling, terwijl het werk van Witsen het resultaat was van een langdurig proces.¹⁶⁴

Deze verschillen hebben tot gevolg dat het schilderij van Whistler een luchtigere uitstraling heeft dan Witsens werk, dat zowel in vorm, inhoud als werkwijze zwaarder en bedachtzamer oogt. Whistlers schilderij roept dan ook vooral een zinnelijke esthetische beleving op, terwijl in Witsens werk het verlaten stukje stad ook een metafoor te zijn voor gedachten en gevoelens als eenzaamheid en nietigheid. Daarmee lijkt Witsens werk – naast een esthetische beleving – ook een persoonlijk idee uit te dragen van dat wat schuil gaat achter de uiterlijke verschijning van het onderwerp. Witsens schilderij is in dat opzicht minder puur 'art for art's sake' dan dat van Whistler.

4.4 De totstandkoming van Witsens stadgezichten van rond de eeuwwisseling.

Na zijn terugkeer uit Londen in 1891 zette Witsen aanvankelijk zijn Londense werkwijze voort in Amsterdam. Hij maakte lange tochten door de stad en werkte de schetsen die hij hierbij maakte in verschillende media uit. Vanaf 1892 ging Witsen zijn werken verkopen via de firma Van Wisselingh, bij wie hij tot aan zijn dood onder contract bleef en die regelmatig solotentoonstellingen van zijn werk organiseerde.¹⁶⁵ Toen Witsen in 1893 trouwde met Betsy

¹⁶⁴ Heijbroek, 2003, p 7-10

¹⁶⁵ Heijbroek en Wouthuyzen, 1999, p 114-119

van Vloten vertrok hij uit Amsterdam. Het stel vestigde zich op het landgoed van Van Vlotens familie in het Gelderse Ede, waar Witsen een meer teruggetrokken bestaan leidde dan in de jaren daarvoor. Toch onderhield hij trouw zijn contacten met de kunstwereld in met name Amsterdam en Den Haag. Midden jaren negentig was voor Witsen op zakelijk gebied een behoorlijke succesvolle periode; hij exposeerde regelmatig, verkocht aardig en de kritieken waren positief. Witsen maakte in Ede voornamelijk verstilde winterlandschappen en dorpsgezichten. Daarnaast ging hij geregeld naar grote steden om stadsgezichten te maken. Meestal betrof dit Amsterdam, maar vanaf 1896 ging hij ook soms naar steden als Rotterdam en Dordrecht. Vanaf 1897 ging hij regelmatig per roeiboot de gracht op, waar hij vanuit een ongewoon laag standpunt gevels van huizen te kon bestuderen.

Tussen augustus 1898 en 1900 verbleef Witsen met tussenpozen een aantal maanden in Dordrecht. Deze stad was indertijd zeer in trek bij kunstenaars. Al in het midden van de negentiende eeuw gingen een aantal buitenlandse schilders (waaronder William Turner) Dordtse stadsgezichten schilderen. Hiermee traden zij in de voetsporen van de beroemde zeventiende-eeuwse Dordtse landschapschilder Albert Cuyp, die in de negentiende eeuw, onder invloed van romantische tendensen, 'herontdekt' werd. In de jaren zestig en begin jaren tachtig werkte Whistler ook enkele malen in Dordrecht. Aan het einde van de negentiende eeuw bloeide de populariteit van Dordrecht weer op vanwege het pittoreske karakter van de stad, die meer dan bijvoorbeeld Amsterdam, verstoken bleef van industrialisatie. Dordrecht beschikte hierdoor zelfs hotelaccommodaties met atelier, speciaal voor schilders.¹⁶⁶

Witsen koos ervoor om afgezonderd van andere kunstenaars te werken. Hij verbleef in een hotel en trok vrijwel elke ochtend voor dag en dauw per roeiboot de gracht op om vandaaruit schetsen te maken, die hij voorzag van materiaal-, licht- en kleuraanduidingen. Hij schreef hierover aan zijn vrouw: 'Van morgen was 'k om vijf uur op en om half zes op 't water. - Er was 'n wolk dauw boven 't water, dat heelemaal in toon lag met de schepen, maar daar boven de daken van oude huisjes, de toren met de hoge boomen erom heen belicht door de zon aan den horizont; en 'n puur blauw, heel teer, fijn blauw luchtje, zoo fijn! Dat probeer 'k te schilderen; of liever om er de materialen voor te verzamelen, want 't schilderij of de teekening moet 'k natuurlijk op 't atelier maken.'¹⁶⁷ De schetsen werkte hij in zijn atelier uit in water- of olieverf en soms als ets. Deze stadsgezichten waren een arbeidsintensief proces: Witsen schilderde met een grote mate van nauwkeurigheid en kwam waarschijnlijk meerdere keren op dezelfde plek terug om schetsen te maken. Tot de serie Dordtse werken behoren onder meer de aquarellen *Voorstraathaven Dordrecht X*, uit 1900 (afb. 3), *Voorstraathaven Dordrecht VII* uit 1898 (afb. 15) en de ets *De Voorstraathaven VIII* (afb. 16).

¹⁶⁶ Heijbroek, 2003, p 7

¹⁶⁷ Brief Willem Witsen aan Elisabeth Witsen-van Vloten, 29 augustus 1898
http://www.dbnl.org/tekst/wits009brie01_01/wits009brie01_01_0895.php

Door de keuze om vanuit een bootje te werken observeerde Witsen de panden langs de grachten vanuit een ongewoon laag standpunt. Daarbij bekeek hij op deze manier eigenlijk de achterzijde van de huizen, waarvan de voorkant zich immers aan de straatkant bevond. Deze achterzijden waren aanzichten die voor de meeste mensen verborgen waren, en dan ook een anoniemere uitstraling hadden dan de (veel bekendere) voorkanten van deze grachtenpanden. Volgens Jonkman bleef Witsen hiermee trouw aan het art for art's sake principe, omdat hij hiermee vorm boven onderwerp stelde.¹⁶⁸ Een ander kenmerk van de achterzijden van deze panden is de zichtbare aantasting van de onderkant van de gevels onder invloed van het water, het weer en de tijd. Het is aannemelijk dat dit Witsen interesseerde vanwege de nuances in kleur die dit opleverde, maar mogelijk speelde hierbij ook meer melancholische of symbolistische gedachten over vergankelijkheid een rol. Hierin wees Witsen dus juist af van 'art for art's sake'. Hierover meer verderop in dit hoofdstuk.

De stadsgezichten die Witsen in Amsterdam maar vooral in Dordrecht maakte vanaf het water doen, zoals gezegd, sterk denken aan Whistlers Amsterdamse etsen uit 1889. Ook Whistler observeerde de gevels vanaf een bootje in de gracht, wat een opvallend laag standpunt opleverde. Daarnaast komen de gekozen kaders sterk overeen en lag ook bij Whistler de focus op de in verval geraakte achteraf steegjes. Whistler meende zelfs, toen hij de werken maakte, zijn Nederlandse collega-kunstenaars ervan te moeten overtuigen dat de schoonheid van Amsterdam gelegen was in deze kant van de stad. Zoals in hoofdstuk 3 bleek was Witsen weliswaar niet bij deze persoonlijke ontmoetingen tussen Whistler en de Tachtigers aanwezig, maar kwam hij wel in contact met deze werken van Whistler. Het is dan ook zeer aannemelijk deze hierin als voorbeeld hebben gediend voor Witsens vanaf het water gemaakte stadsgezichten.

Toch is er ook een opmerkelijk verschil in werkwijze van beide kunstenaars te constateren. Whistlers werken zijn hoofzakelijk tot stand gekomen op de boot zelf. Het zijn spontaan gemaakte etsen op vooraf geprepareerde etsplaten, een ongebruikelijke en experimentele werkwijze in die tijd. Witsen daarentegen maakte op de boot alleen schetsen en aantekeningen en werkte deze in zijn atelier uit. Dit verschil komt ook tot uiting in de werken zelf; waar Whistler etsen spontaan en direct ogen, met weinig uitgewerkte details, zijn Witsens werken met een bijna fotografische precisie gemaakt. Deze verschillen worden duidelijk in de volgende vergelijking tussen twee specifieke etsen van respectievelijk Witsen en Whistler.

¹⁶⁸ Jonkman in De Groot (red.), 2003, p 106-107

4.5 Vergelijking van twee Hollandse stadsgezichten: Whistlers *Square House, Amsterdam* en Witsens *De Voorstraathaven, VIII, Dordrecht*.

Op Whistlers ets *Square House* uit 1889 (afb. 5) zijn de vervallen achterkanten van gevels te zien en de lichte weerspiegeling ervan in het water. De gevels bevatten een kakofonie aan ramen en balkons in verschillende soorten en maten. Achter de onderste rij ramen en deuren zijn enkele silhouetten van mensen waar te nemen. Over de randen van balkons hangt wasgoed, waardoor de indruk wordt gewekt dat de huizen druk bewoond worden.

Whistler heeft veel nadruk gelegd op de formele esthetische aspecten. In het bovenste deel van de prent wordt de overheersend donkere gevel onderbroken door de lichte vlakken van ramen en balkons, terwijl in het onderste deel het omgekeerde het geval is; op een lichtere ondergrond doemen weerspiegelingen van ramen op als donkere vlekken. Deze zoektocht naar zowel afwisseling als harmonie komt ook terug in Whistlers tekenstijl. Het wateroppervlak in dit onderste deel is met veel diagonale arceringen weergegeven, opgebouwd uit losse, driftige krassen, waarin vormen vervaagd zijn. Het bovenste deel van het beeld oogt daarentegen scherper. Daarnaast is sprake van een contrast tussen enerzijds de langere horizontale en verticale lijnen van de ramen en balkonranden en anderzijds de korte, krullerige lijntjes die de grove bakstenen muur weergeven.

In meerdere opzichten wekt dit werk de indruk een momentopname te zijn; Details zijn niet uitgewerkt, het handschrift van Whistler is volop zichtbaar, het beeld is naar alle randen toe vervaagd waardoor het een behoorlijke mate van abstractie heeft. Whistler lijkt niet geïnteresseerd te zijn geweest in het anekdotische aspect van de voorstelling. De mensen en het wasgoed krijgen niet meer aandacht dan bijvoorbeeld de vlekken op de muur of het water, wat het verhalende karakter van de voorstelling naar de achtergrond plaatst. De keuze voor de titel *Square House, Amsterdam* lijkt zijn formele interesse te onderstrepen, zeker in vergelijking met de topografische titels van Witsen. Het onderwerp – een serie vervallen gevels in een achterbuurt weerspiegeld in water – bood Whistler in de eerste plaats de gelegenheid een visueel spel te spelen met lijnen, vlakken en tonen. Daarnaast lijkt de ets vanwege de directe werkwijze een spontane uiting te zijn van Whistlers visuele beleving op dat moment.

Witsens ets *De Voorstraathaven, VIII, Dordrecht* (afb. 16) dateert uit circa 1900. Het is een van de vele werken die Witsen maakte van dit deel van de Voorstraathaven. Zelfs van deze compositie bestaan meerdere versies (waaronder ook een aquarel). De prent toont de onderkant van enkele oude gevels, het gedeelte waar de muur overgaat in het water van de haven. Er zijn geen mensen te zien, al lijkt een opengeschoven raam wel te duiden op menselijke aanwezigheid. Midden voor de gevel wordt het beeld verticaal doorsneden door een aanlegpaal. In het water zijn de contouren van de witte kozijnen licht weerspiegeld. Het water is glad en onbewogen. In het midden van de prent zijn over de gehele breedte van de

muur diverse vormen van aantasting te zien als gevolg van vocht en tijd. De organische vlekken en begroeiing die hieruit ontstaan contrasteren met de geometrische muurankers van de bouwconstructie.

In de gevels bevinden zich meerdere horizontaal geplaatste ramen, een deur en een trapje. De meeste ramenpartijen en de deur zijn afgesneden langs de randen van de prent. Hoewel dit in eerste instantie de indruk wekt van een toevallige uitsnede is de compositie zeer zorgvuldig gekozen. De witte bovenkant van de paal correspondeert met het kleine witte raampje links, en de ramen zijn in hoeveelheid en grootte harmonieus over het vlak verdeeld. Daarnaast valt de evenwichtige verhouding tussen geometrische en organische vormen op. Waar horizontale en verticale richtingen (zowel in compositie als in tekenrichting) overheersen in het bovenste en onderste deel van de prent, wordt dit als het ware verzacht door het organische middendeel.

Een dergelijke nauwkeurigheid is ook op te merken in de maakwijze. Alle aspecten van de voorstelling zijn tot in detail uitgewerkt, waarbij met name veel aandacht is besteed aan de stofuitdrukking van de (aantasting) van het muuroppervlak. Witsen tekende het tafereel met een bijna fotografische precisie, die doet denken aan zijn werk uit het midden van de jaren tachtig, zoals *Hout sprokkelen* (afb. 10). Dit realisme wordt nog onderstreept door de topografische titels die Witsen dit (en andere werken uit deze serie) gaf. Witsen maakte, zoals gezegd, alleen zijn schetsen terplekke vanaf zijn bootje, en werkte deze in zijn atelier uit. Deze prent is tot stand gekomen door een combinatie van etstechniek en aquatint, waarbij Witsen de aquatint-techniek gebruikte om het wateroppervlak een ondertoon te geven. Witsen werkte vaak lang door aan zijn etsplaten. In zijn ogen was een van de voordelen van etsen dat werken op een koperen plaat de mogelijk bood om lang door te werken.¹⁶⁹

In deze vergelijking van een Hollands stadsgezicht van respectievelijk Whistler en Witsen komen de verschillen in werkwijzen van beide kunstenaars, die al opgemerkt waren in de vergelijking van Londense stadsgezichten, nog sterker naar voren. Zo is bijvoorbeeld het contrast tussen Whistlers directheid en Witsens bedachtzaamheid groter dan in de eerdere vergelijking. Daarnaast is zijn een verschillen op te merken in de benadering van het onderwerp. Zo legde Witsen meer dan Whistler de focus op de aantasting van de gevels, en koos hij vaak voor een heel stil wateroppervlak, waarin de weerspiegelingen van de gevels zich sterk aftekenen. Door deze aandacht voor aantasting, verval en reflectie krijgen Witsens werken een andere betekenis dan de werken van Whistler. In de volgende paragraaf worden deze verschillen bekeken en geduid vanuit de context van het fin de siècle.

¹⁶⁹ I.M. de Groot in 'Over dat etsen! Ja, dat is 'n curieus en interessant werk.' De grafiek van Willem Witsen' in De Groot (red.), 2003, p183

4.6 De betekenis van verval in respectievelijk Whistlers en Witsens stadsgezichten.

Waar beide kunstenaars in deze series stadsgezichten een voorkeur hadden voor de vervallen kant van de stad, verschilt de wijze waarop ze dit onderwerp verwerken in hun stadsgezichten. De betekenis van dit verschil wordt verder duidelijk in een vergelijking tussen twee contemporaine recensies.

In 1890 schreef Jan Veth in *De Nieuwe Gids* over Whistlers Amsterdam-serie: 'de bewonderenswaardige Engelsche schilder heeft Oud-Amsterdam gezien, als een curieuze wereld van aardige sloppen en kokette kade-tjes en invitante steigers (...). Maar in dat alles en in die waschkotten en spoeltrappen en afdakken op palen heeft hij zich fijn verkneuterd als in de stof van een licht exotiek sprookjesdecoratief. Van de Snoekjesgracht of de Groenburgwal of de Kromboomsloot heeft hij pakhuis-idyllen gedicht en kelderliedjes gecomponeerd of slepende serenades gedacht, - ze gaven den verfijnden kunstenaar de droomerijen van een sierlijke, nette stad, luchtig en zonnig, rank oprijzend uit helder water, bevrijd van Hollandsche zwaarte'.¹⁷⁰ Veth vond dat Whistler een sprookjesachtig, lichtvoetig beeld van Amsterdam schetste dat hij niet herkende, hoezeer hij Whistlers werk ook waardeerde. De wijze waarop Whistler naar Amsterdam keek doet sterk denken aan de zijn interpretatie van Venetië, zoals beschreven in hoofdstuk 1. Ook daar zag Whistler een sprookjesachtige, poëtische schoonheid in vervallen gevels.¹⁷¹

Over een van de werken die Witsen van de Dordtse Voorstraathaven maakte schreef recensent Aegidius Timmerman destijds in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*: 'Deze [aquarel] geeft wel 't sterkst den aangrijpenden weemoed van die bijna onbewoonbare bouwvallen met hun afgekalkte en verweerde muren, uitgevreten en nog vochtig van het gezwollen water uit de breede rivier met haar blinkende lichtvlakte, dat er in de sombere herfstdagen langzaam tegen opsluip, er in de stille avonden zacht uitnoodigend tegenklokt, en haar donkere verleidelijke schoot langs uitvloeit, ze langzaam, langzaam verlokkelijk om er in af te glijden en in de verscholen bedding rust te zoeken van hun jarenlange lijden van gure windvlagen en brandende zonnehitte. Dit is de eindeloze eenzaamheid van afgetobte invaliden, die niets meer te hopen hebben, moede van het leven, moede van het lijden, troosteloos en verlaten. Een kunst om voor te buigen, een schoonheid om bij te wenen'.¹⁷² Bij deze schrijver riep Witsens weergave van verval niet alleen een esthetische beleving op maar zette ook aan tot contemplatie over thema's als vergankelijkheid en verlies.

Een voorkeur voor thema's als verval, bederf en vergankelijkheid paste in de tijdgeest in de laatste decennia van de negentiende eeuw – het fin de siècle. Met name in literaire kringen heerste bij velen het fatalistische gevoel aan het einde van een cultuurperiode te

¹⁷⁰ J. Veth 'Seymour Haden, Whistler, Witsen en Bauer op de Vierde Jaarlijksche Tentoonstelling van de Nederlandsche Etsclub', *De Nieuwe Gids* 7 (1891)1, p. 115, geciteerd in Heijbroek en McDonald 1997, p. 106

¹⁷¹ Zie citaat op p 13

¹⁷² Geciteerd in Heijbroek 2003, p 23-24

staan.¹⁷³ Een groep negentiende-eeuwse schrijvers en kunstenaars zagen in deze teloorgang en bederf juist een verfijning en dus een bron van inspiratie. De gebroeders De Concourt schreven op 2 mei 1858 in hun dagboek: 'een verfijnde geest is een vorm van verwording die een volk zich pas na lange tijd eigen maakt. Het is iets dat alleen de volkeren bezitten die aan het einde van hun krachten zijn.'¹⁷⁴

De paradoxale opvatting waarin ondergang en verval gekoppeld werd aan verfijning en schoonheid kreeg vorm in het 'decadentisme,' een (met name) literaire richting binnen de esthetische beweging, waartoe schrijvers als Joris-Karl Huysman en Oscar Wilde behoorden. Whistler ontwikkelde zijn interesse voor de vervallen stad in de jaren tachtig, toen in Frankrijk en Groot-Brittannië het decadentisme net op gang kwam.¹⁷⁵ In deze periode was hij bevriend met Oscar Wilde, met wie hij diverse kunstopvattingen deelde.¹⁷⁶ Whistlers verwantschap met het decadentisme in deze periode blijkt zowel uit zijn Venetië- als in zijn Amsterdam-serie. Whistlers nadruk op de poëtische elegantie en sprookjesachtigheid van de vervallen gevels sloot aan bij het decadentisme, waarin het besef heerste dat er 'rozen konden bloeien op de mestvaalt.'¹⁷⁷

In Witsens werk lijkt het verval echter een iets andere betekenis te krijgen. De geconcentreerde, bijna fotografisch wijze waarop hij verval in beeld bracht lijkt niet zozeer voort te komen uit een spontane zintuigelijke ervaring. Witsen kwam regelmatig terug om de gekozen plekken nogmaals te observeren en werkte lang aan de uitwerkingen. Door zo sterk te focussen op verval lijken de aangetaste gevels ook een metafoor te zijn voor gedachten over vergankelijkheid, verlies en voorbijgaande tijden. Dit idee wordt nog versterkt door de scherpe weerspiegelingen van de gevels in het stilstaande water, die geassocieerd kunnen worden met metafysische thema's als bijvoorbeeld terugblik of (zelf)reflectie. Witsens beelden roepen dus niet alleen een bepaalde stemming op maar kunnen ook gezien worden als een metafoor. Daarmee sloot Witsen aan bij een meer symbolistische richting binnen het fin-de-siècle denken.

In de laatste jaren van de negentiende eeuw was, met name binnen de groep Belgische symbolisten, de oude, dode of vervallen stad een veelgebruikt thema. Deze belangstelling werd aangewakkerd door de verschijning van de roman *Bruges-la-Morte* van George Rodenbach uit 1892. Hierin werd de middeleeuwse stad Brugge, die zijn glorie dagen kende in de late middeleeuwen en waarvan de gotische binnenstad weliswaar grotendeels in takt maar 'dood' was, ingezet als metafoor voor herinneringen aan de overleden vrouw van de hoofdpersoon, of wellicht de ziel van de hoofdpersoon zelf.¹⁷⁸

¹⁷³ Naar Van Bork (e.a.) 2016

¹⁷⁴ Edmond en Jules de Goncourts dagboek, geciteerd door J. Goedebye in *Decadentie en literatuur*, Amsterdam 1987 p 9

¹⁷⁵ Huysman schreef zijn roman *À rebours* die wordt gezien als 'de Bijbel van het decadentisme' in 1884 (Goedebye 1987 p 7)

¹⁷⁶ Anderson & Koval 1994, p 313-314

¹⁷⁷ Goedebye 1987, p 9

¹⁷⁸ Pudles 1992, 642

Veel schrijvers en kunstenaars, met name binnen Belgische avant-garde kringen, werden geïnspireerd door deze roman. Dit wordt wel verklaard vanuit een politiek perspectief: De belangstelling voor het oude Brugge verwees in dat opzicht naar de Vlaamse glorie-dagen in de tijd van Hans Memling en Jan van Eyck, en sloot daarmee aan bij nationalistische gevoelens die aangewakkerd waren na de Belgische onafhankelijkheid. Anderzijds paste deze belangstelling voor de 'dode stad' bij het fin-de-siècle denken, waarin de neergang van een cultuur of einde van een cultuurperiode tot inspiratie diende.¹⁷⁹

Contemporaine schrijvers die zich lieten inspireren door Rodenbachs roman waren Emile Verhaeren, Stéphane Mallarmé en Joris-Karl Huysmans.¹⁸⁰ Onder beeldend kunstenaars waren met name leden van de avant-garde groepering La Libre Esthétique geïnteresseerd in *Bruges-la-morte*.¹⁸¹ Het meest sprekende voorbeeld hierbij is het werk van Fernand Khnopff, die zelfs een illustratie maakte voor een uitgave van de roman (afb. 17). Ook in andere, meer autonome werken is de parallel met de thematiek uit Rodenbachs roman duidelijk te zien, zoals in *De geheime reflectie* (afb. 18). Daarnaast is ook het werk van een schilder als William Degouve de Nuncques, zoals bijvoorbeeld *Nacht in Brugge* (afb. 19) wat betreft thematiek in deze context te plaatsen.

Hoewel niet vast te stellen is of Witsen daadwerkelijk *Bruges-la-morte* heeft gelezen kwam hij wel degelijk in aanraking met het werk van navolgers. Witsen bezat in elk geval boeken van Huysmans en Mallarmé.¹⁸² Sommige Belgische kunstenaars, zoals Degouve de Nuncques, exposeerden geregeld in Nederland in de jaren negentig. Daarnaast onderhield Witsen ook in deze periode contact met Jan Toorop, die actief was binnen La Libre Esthétique en zelfs een periode een atelier deelde met William Degouve de Nuncques in Brussel.¹⁸³

Hoewel de werken van deze Belgische symbolisten vaak sterker afwijken van de zichtbare werkelijkheid en mysterieuzer ogen dan Witsens Dordtse stadsgezichten, zijn er ook een aantal overeenkomsten vast te stellen. Zo is er bijvoorbeeld in de eerdergenoemde werken van Fernand Khnopff en Degouve de Nuncques een gelijkenis met Witsens werk wat betreft de thematiek en de werkwijze (met name de grote mate van detaillering). Witsens specifieke focus op de dode, vervallen stad is dan ook te relateren aan de meer symbolistische richting van het fin de siècle denken.

¹⁷⁹ Pudles 1992, p 62

¹⁸⁰ Pudles 1992, p 63

¹⁸¹ Deze groepering bestond uit een aantal symbolistische kunstenaars die eerder hoorden bij de Brusselse groepering Les Vingt. Deze groep was wegens onderlinge meningsverschillen uiteengevallen in 1893.

¹⁸² Er staat werk van Huysmans in Witsens bibliotheek in zijn voormalige atelierwoning aan het Oosterpark in Amsterdam, het huidige Witsenhuis. Dat Witsen werk van Mallarmé bezat blijkt uit een briefwisseling tussen Witsen en Toorop, waarin Witsen de laatste verzocht het boek van Mallarmé dat hij geleend had, terug te geven. (Brief van Willem Witsen aan Jan Toorop, 9 jan. 1894 http://www.dbnl.org/tekst/wits009brie01_01/wits009brie01_01_0612.php)

¹⁸³ Hoste 2008

Door zijn actieve rol binnen de Amsterdamse beweging van Tachtig kwam Witsen al vroeg in zijn loopbaan in contact met vernieuwende kunstopvattingen die leefden in Franse en Engelse avant-garde kringen. Sommige opvattingen, zoals het 'art for art's sake' principe, klonken door in de kunstkritieken die Witsen schreef voor het tijdschrift *De Nieuwe Gids*. Zo meende hij dat kunst los moest staan van moraal en een puur individuele, subjectieve uiting moest zijn van hetgeen de kunstenaar waarnam. Daarbij moest de kunstenaar onderwerpen kiezen die aansloten bij zijn temperament, en zich niet aanpassen aan de smaak van het grote publiek, dat immers goede kunst vaak niet op waarde kon schatten. Witsens opvattingen vertonen hier parallellen met de opvattingen van onder meer Gautier, Zola en Whistler.

Waar Witsens werk aanvankelijk dichter bij het naturalisme lag dan zijn kritieken deden vermoeden, sloeg hij rond 1887-1888, kort voor zijn verblijf in Londen, een nieuwe weg in. In de stemmige stadsgezichten die hij ging maken, eerst in Amsterdam en later in Londen, kwam een grote nadruk te liggen op het oproepen van een esthetische beleving. Hiermee leek Witsen het art for art's sake principe sterker ten uitvoer te brengen dan in de periode daarvoor. Witsen schilderde met name verlaten plekken in de stad, veelal in schemerlicht en in tonale kleuren. Daarmee vertoonde zijn werk veel gelijkenissen met de Nocturnes van Whistler.

Ik vermoed – in tegenstelling tot de opvatting van Jonkman en Heijbroek – dat Witsen al voor en tijdens zijn Londense periode, dus tussen 1887 en 1890, het werk en de opvattingen van Whistler leerde kennen. De Amerikaanse kunstenaar was vanaf het midden van de jaren tachtig bezig om op strategische wijze voet aan de grond te krijgen in het progressieve kunstcircuit op het Europese vasteland. Daarnaast verkocht hij zijn etsen via dezelfde handelaren en galleries als Witsen. Waarschijnlijk bood Whistlers werk hem aanknopingspunten in zijn zoektocht naar een manier om zijn veranderende kunstopvattingen vorm te geven in dit voor hem nieuwe onderwerp: de stad.

Naast de vele overeenkomsten tussen Witsens stadsgezichten uit deze periode en de Nocturnes van Whistler zijn er ook enkele opvallende verschillen op te merken. Zijn beschrijvingen van de plekken in de stad die hem inspireerden klonken zwaar in vergelijking met de luchtigheid waarmee Whistler dergelijke plekken in de stad beschreef. Het verschil in werkwijzen, van de vlotte directheid van Whistler enerzijds tegenover de trage bedachtzaamheid van Witsen anderzijds, onderstreept dit verschil nog eens. Witsens stadgezichten uit deze periode, omstreeks 1890, lijken dan ook niet alleen voort te komen uit een directe zinnelijke esthetische ervaring, maar ook uit diepere gedachten en gevoelens van Witsen ten aanzien van het onderwerp.

Deze verschillen in werkwijze en betekenis komen nog sterker naar voren in een vergelijking tussen de Hollandse stadsgezichten van Whistler uit circa 1889 en de Dordtse

stadsgezichten van Witsen van rond 1900. Paradoxaal genoeg adopteerde Witsen in deze werken juist letterlijker een aantal aspecten van Whistlers stadsgezichten dan in zijn Londense werken. Zo nam hij net als Whistler de vervallen achterkanten van gevels als onderwerp, en observeerde hij deze vanaf een bootje in de gracht, wat een opvallend laag standpunt opleverde.

Witsen richtte zich echter meer dan Whistler op de aantasting van de gevels door weer en tijd, en op de scherpe weerspiegelingen ervan in het stilstaande water. Dit maakt dat Witsens Dordtse stadsgezichten te relateren zijn aan (metafysische) gedachten over vergankelijkheid, verlies en reflectie. In Whistlers werk daarentegen lijkt het verval eerder een pittoresk, elegant karakter te hebben. Beide kunstenaars sluiten hiermee, elk op hun eigen manier, aan bij het fin de siècle denken. Whistlers werk vertoont raakvlakken met het decadentisme, dat rond de jaren tachtig opkwam en waarbij teloorgang en bederf ter inspiratie dienden voor schoonheid. Witsen stadsgezichten zijn juist te relateren aan de meer symbolistische richting in het fin-de-siècle denken, die opkwam in de jaren negentig, met name binnen Belgische avant-garde kringen. Hierin werd het thema van de mooie maar dode stad geregeld ingezet als metafoor voor diverse bespiegelingen van de menselijke ziel.

Er wordt wel verondersteld dat Witsen, nadat de groep Tachtigers in de jaren negentig uiteenviel doordat een aantal leden de gemeenschapskunst gingen aanhangen, trouw bleef aan het 'art for art's sake' principe. Uit Witsens Dordtse stadsgezichten blijkt echter dat hij zich steeds verder losmaakte van dit kunstprincipe, en zijn onderwerpen gingen kiezen om naast een esthetische beleving ook een idee uit te dragen. Hierbij nam hij weliswaar elementen uit het werk van Whistler over, maar zette deze dusdanig naar zijn hand dat zij een andere, meer symbolistische betekenis kregen.

- Anderson R. & Koval A., *James McNeill Whistler. Beyond the Myth*. Londen 1994
- Baxandall M., *Patterns of Intension, on the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, 1986 (tweede druk)
- Bionda R., & Blotkamp C. (Red.), *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895*. Zwolle, 1991
- Van Bork G.J., Delabasita D., Van Gorp H., Verkruijsse P.J., Vis G.J. *Algemeen letterkundig lexicon*, (2012-2016) www.dbnl.org
- Buul, A. van (Red.), *Lopende vuurtjes. Engelse kunst en literatuur in Nederland en België rond 1900*. Hilversum, 2012
- Buul, A. van, *In vreemde grond geworteld. Prerafaëlisme in de Nederlandse literatuur en beeldende kunst (1855-1910)*. Hilversum, 2014
- Druic, D.J., 'Art from Industry: James McNeill Whistler and the Revival of Lithography' *Art Institute of Chicago Museum Studies*. 24 (1998), pp. 8-19,135
- Giltay, J. 'De Nederlandsche Etsclub (1885-1896).' *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*. 27 (1976) p 91-125
- Goedegebuure, J., *Decadentie en literatuur*. Amsterdam, 1987
- Gombrich, E.H., *The Story of Art*. Londen, 1950 (editie 1995)
- Groot, I. M. de, *Willem Witsen. Schilderijen, tekeningen, prenten, foto's 1860-1923*. Bussum, 2003
- Hammacher, A.M. *Menschen in de schaduw*. 's-Gravenhage, 1943
- Van Harpen, N., *Willem Witsen*, Amsterdam, 1924
- Heijbroek, J.F., 'Holland vanaf het water. De bezoeken van James Abbott McNeill Whistler aan Nederland.' *Bulletin van het Rijksmuseum*, 36 (1988) 3, p225-256
- Heijbroek, J. F., *Willem Witsen en Dordrecht*. Bussum, 2003
- Heijbroek, J. F. & MacDonald, M. F., *Whistler en Holland*. Zwolle, 1997
- Heijbroek, J. F. & Wouthuysen, E. L., *Portret van een kunsthandel. De firma Van Wisselingh en zijn compagnons 1838-heden*. Zwolle, 1999
- Hoste, C. *Melancholie in de kunst van Fernand Khnopff*. (Masterscriptie), Gent, 2008.
- Jonkman, M. 'Ernstige zware mooiheid. De subjectieve waarheid van Willem Witsen.' *Jong Holland*, 19 (2003) 3, 38-41.

- Jonkman, M. 'Ik had behoefte om eens uit Holland te komen.' De schilders van Tachtig en hun internationale positie'. *RKD Bulletin*, (2013) 2, 21-29.
- Kuyper, F. W., & Sliggers, B. C. (Red.). *Liber amicorum A.G. Van der Steur*. Haarlem, 1988
- 'Op de Whistler-tentoonstelling. Het nieuws van de dag.' *Kleine courant*, 18-4-1892
- Pennell, J., Robins Pennell, E. *The life of James McNeill Whistler*, Philadelphia, Londen, 1919.
- Petri, G. *Arrangement in Business: The Art Market and the Career of James McNeill Whistler*. Hildesheim, 2011
- Pudles, L. 'Fernand Khnopff, Georges Rodenbach and Bruges, the Dead City.' *The Art Bulletin*, 74 (1992) 4, p 631-654
- Rogers, J.W. *Patronage, Power and Aesthetic Taste. The Marketing of James McNeill Whistler's Art and Legacy*. New Brunswick, New Jersey, 2015
- Tedeschi, 'M. Whistler and the English Print Market'. *Print Quarterly*, (1997) maart, 15-41.
- Tibbe, L. *Verstrengeling van traditie en vernieuwing. Kunstkritiek in Nederland tijdens het fin de siècle*. Rotterdam, 2014
- Verberchem [Willem Witsen], 'Tweede jaarlijksche tentoonstelling van de Nederlandsche Etsclub', *De Nieuwe Gids* 3 (1888)
- Veth, J., 'Kunst. Fransche Schilders in deze Eeuw', *De Nieuwe Gids* 5 (1890) 2, p 326
- Veth, J., 'Seymour Haden, Whistler, Witsen en Bauer op de Vierde Jaarlijksche Tentoonstelling van de Nederlandsche Etsclub', *De Nieuwe Gids* 7 (1891)1, p. 115
- Weisberg, G.P. (red.). *Naturalistische schilderijen, foto's, theater en film, 1875-1918*, Brussel, 2010
- Westervoorde, J.W. van [Willem Witsen], 'Een Hollandsch Schilder in Spanje', *De Nieuwe Gids*, 2 (1887) 2, p 182-183
- Wiel, R. van der. *Ewijkshoeve, tuin van tachtig*. Amsterdam, 1988

Digitale databanken:

- Grafiek van James Whistler: <http://etchings.arts.gla.ac.uk>
- Volledige briefwisseling Willem Witsen: http://www.dbnl.org/tekst/wits009brie01_01/
- Inhoud van *De Nieuwe Gids*: http://www.dbnl.org/tekst/nie002nieu00_01/



Afbeelding 1: Willem Witsen, *Waterloo Bridge*, ca 1890.

Olieverf op doek, 60 x 70 cm.

Particuliere collectie.

<http://en.wahooart.com/@/9CW4HA-Willem-Witsen-Waterloo-Bridge-Sun>



Afbeelding 2: James McNeill Whistler: *Nocturne in Grey and Gold; Chelsea Snow*, 1876.

Olieverf op doek, 47 x 62.2 cm.

Harvard Art Museums, Massachusetts, Verenigde Staten.

<http://www.harvardartmuseums.org/art/230417>



afbeelding 3: Willem Witsen, *Voorstraathaven, Dordrecht X*, 1900.

Aquarel en zwart krijt, 517 x 714 mm.

Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

<http://pictify.saatchigallery.com/819560/willem-witsen-voorstraathaven-dordrecht>

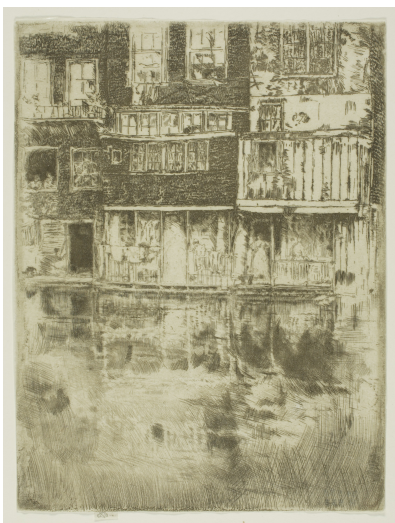


afbeelding 4: James McNeill Whistler, *Canal House*, 1889

Olieverf op panel, 13,8 x 23,2 cm.

Hunterian Art Gallery, University of Glasgow, Verenigd Koninkrijk.

<http://www.huntsearch.gla.ac.uk/cgi-bin/foxweb/huntsearch/DetailedResults.fwx?collection=whistler&SearchTerm=46343>



afbeelding 5: James McNeill Whistler *Square House, Amsterdam*, 1889.

Ets, 232 x 175 mm

Gemeentearchief Amsterdam.

http://etchings.arts.gla.ac.uk/catalogue/images/etchfull/K4040202_001.jpg



afbeelding 6: James McNeill Whistler, *Old Battersea Bridge*, 1859,
olieverf op doek 63.5 x 76.2 cm

Addison Gallery of American Art, Andover, MA, Verenigde Staten.

<https://www.wikiart.org/en/james-mcneill-whistler/brown-and-silver-old-battersea-bridge>



afbeelding 7: James McNeill Whistler, *Nocturne in Blue and Gold; Old Battersea Bridge*,
1872

Olieverf op doek, 68,3 x 51,2 cm.

Tate Modern, Londen, Verenigd Koninkrijk.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/whistler-nocturne-blue-and-gold-old-battersea-bridge-n01959>



Afbeelding 8: Willem Witsen, *Montelbaanstoren bij avond*, ca. 1887-1888
 Vernis mou en aquatint, enige staat, 27,4 x 13,7 cm.
 Rijksprentenkabinet, Amsterdam.
<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-25.604>



Afbeelding 9: Jules Bastien-Lepage, *Le Père Jacques*, 1881
 Olieverf op doek, 194x179 cm
 Milwaukee Art Museum, Verenigde Staten.
<http://collection.mam.org/details.php?id=21819>



Afbeelding 10: Willem Witsen, *Hout sprokkelen*, 1886

Olieverf op doek, 95 x 78,5 cm.

Particuliere verzameling.

<https://theartstack.com/artist/willem-witsen/hout-sprokkelen-brennho>



Afbeelding 11: Willem Witsen, *Montelbaanstoren, Amsterdam* 1887.

Olieverf op doek, 40 x 55 cm

Stedelijk Museum, Amsterdam.

<http://www.stedelijk.nl/kunstwerk/4187-montelbaanstoren-te-amsterdam>



afbeelding 12: Willem Witsen, *Trafalgar Square, Londen*, 1890.

Ets en aquatint, eerste staat, 27,8 x 36,6 cm.

Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

http://data.collectienederland.nl/search/?q=Leeuw,%20van%20der&qf%5B%5D=dc_subject%3Astadsgezicht



Afbeelding 13: Willem Witsen, *Waterloo Bridge*, 1890.

Ets en aquatint, 22,5 x 30 cm.

Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

<http://collectie.boijmans.nl/nl/object/92916/Waterloo-Bridge-in-de-mist,-Londen/Willem-Arnold-Witsen>



Afbeelding 14: Willem Witsen, *Gezicht op Somerset House en Waterloo Bridge te Londen*, ca 1890.

Zwart krijt op lichtblauw papier, p 38 uit een schetsboek met 49 bladen.

Rijksmuseum, Amsterdam.

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-T-1964-219-23>



Afbeelding 15: Willem Witsen, *Voorstraathaven VII*, ca 1900.
Aquarel op papier.

Dordrechts Museum, Dordrecht.

<https://www.dordrechtmuseum.nl/kunstenaars/witsen-willem/>



Afbeelding 16: Willem Witsen *De Voorstraathaven VIII*, ca 1900
Ets en aquatint op geschept papier.

Dordrechts Museum, Dordrecht.

<https://www.dordrechtmuseum.nl/kunstenaars/witsen-willem/>



Afbeelding 17: Fernand Khnopff, voorkant van Georges Rodenbachs roman *Bruges-la-Morte*, 1892

(foto: Russell Malone, Noth-western Library, Special Collections)

<http://bruges-la-morte.net/rodenbach/>



Afbeelding 18: Fernand Khnopff, *De geheime reflectie*, 1902

Pastelkrijt op papier, 27.8 x 49 cm.

Groeningen Museum, Brugge.

(foto: Institut Royal du Patrimoine Artistique, Brussel)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fernand_Khnopff_Secret_Reflet_Groeningemuseum_01052015_2.jpg



Afbeelding 19: William Degouve de Nuncques, *Nacht in Brugge*, 1897

Olieverf op doek.

Particuliere collectie. (foto: Christie's Images / The Bridgeman Art Library)

<https://www.posterlounge.co.uk/nacht-in-bruges-la-nuit-a-bruges-1897-pr386621.html>