

Radboud Universiteit Nijmegen



‘Aan U Waarde Heer blijf ik’

**Een analyse van de relatie tussen G.H. Breitner en zijn
beschermheer A.P. van Stolk**

Radboud Universiteit Nijmegen
Faculteit Letteren
Master Kunstbeleid en Mecenaat
Masterscriptie

Floor Claessen
4003357

Juni 2015, Tilburg

Begeleider: Dr. J.D.M. Baetens

Tweede lezer: Dr. M. Gieskes

Inhoudsopgave

1	Inleiding	5
1.1	Een bijzondere relatie	5
1.2	Probleemstelling	6
1.3	Methodologie en opbouw	7
1.4	Status Quaestionis	8
1.5	Theoretisch kader: Pierre Bourdieu	11
1.5.1	Inleiding	11
1.5.2	De veldentheorie van Bourdieu	11
1.5.3	Klassen	12
1.5.4	Culturele productie	13
1.5.5	Kapitaalsoorten	14
2	De kunstmarkt in de negentiende eeuw	16
2.1	Een nieuwe waardering van eigentijdse kunst	16
2.1.1	Inleiding	16
2.1.2	Sociaal maatschappelijke positie: Priester der Menschheid	16
2.1.3	Een groeiende kunstmarkt	17
2.1.4	De kunstmarkt vanaf 1850	19
2.2	Financieel rondkomen op de markt	20
2.2.1	Inleiding	20
2.2.2	Niet iedere schilder even succesvol	21
2.2.3	Het benaderen van een beschermheer	22
2.3	George Hendrik Breitner.....	24
2.3.1	Inleiding	24
2.3.2	Academietijd	24
2.3.3	1880-1884	25
2.3.4	Invloed van Parijs	28
2.3.5	Amsterdamse periode.....	29
2.4	A.P. Van Stolk.....	29
2.4.1	Inleiding	29
2.4.2	Traditionele denkwijze.....	30
3	De correspondentie met Van Stolk: een analyse	32
3.1	Een tien jaar durende correspondentie	32
3.1.1	Inleiding	32
3.1.2	Eerste jaren van contact	32

3.1.3	Een omkeer in de vriendschap.....	35
3.1.4	Zelfstandig schilder of toch niet?.....	39
3.2	Breitners werk tijdens de correspondentie	41
3.2.1	Inleiding	41
3.2.2	Ruiters in de sneeuw	41
3.2.3	De Hoefsmid.....	42
3.2.4	Dametjes in het atelier.....	43
3.2.5	Historiestuk	44
3.2.6	Portret van Van Stolk.....	44
3.2.7	Zelfportret.....	45
3.2.8	Cavalerie (De ontmoeting)	46
3.2.9	De Gele Ridders	47
3.2.10	Overige genoemde schilderijen	48
3.3	Van Stolk en de stilistische ontwikkeling van Breitner	49
3.3.1	Inleiding	49
3.3.2	Van Stolk en Breitners tijd op de Academie	49
3.3.3	Van Stolk tijdens Breitners jaren na de Academie	50
3.3.4	Van Stolk en Breitners periode rondom Parijs	50
4	De giften, tegenprestaties en vormen van interactie.....	52
4.1	Motieven om te geven	52
4.1.1	Inleiding	52
4.1.2	De gifttheorie.....	52
4.1.3	Zes motieven om te geven.....	53
4.2	Vormen van interactie tussen Breitner en Van Stolk.....	55
4.2.1	Inleiding	55
4.2.2	Wederkerigheid in de relatie tussen Breitner en Van Stolk.....	56
5	Bourdieu en de relatie tussen Breitner en Van Stolk	58
5.1	De machtsverhoudingen en het culturele veld	58
5.1.1	Inleiding	58
5.1.2	Positie van Van Stolk in het culturele veld	58
5.1.3	Positie van Breitner in het culturele veld	60
5.2	Onderlinge machtspositie binnen de mecenaatrelatie.....	62
5.2.1	Inleiding	62
5.2.2	Macht binnen de relatie.....	63
5.2.3	Een onjuiste machtsbalans.....	66
5.3	De waardebeoordeling van Van Stolk	67

5.3.1	Inleiding	67
5.3.2	Het mecenaat en Bourdieu	67
5.3.3	Moeizaam contact	68
6	Slotbeschouwing	70
6.1	Inleiding	70
6.2	De rol van Van Stolk in het leven en werk van Breitner	70
6.3	Het mecenaat van Van Stolk	71
6.4	Positionering van en in de mecenaatrelatie	72
6.4.1	Inleiding	72
6.4.2	Posities in het culturele veld.....	72
6.4.3	Verhoudingen binnen de relatie.....	73
7	Bibliografie	74
8	Samenvatting.....	76
8.1	Aanleiding onderzoek.....	76
8.2	Kader	76
8.3	Onderzoeksvraag.....	76
8.4	Opzet.....	76
8.5	Belangrijkste resultaten.....	76
9	Verklaring van authenticiteit van de tekst	78

1 Inleiding

1.1 Een bijzondere relatie

In de tweede helft van de negentiende eeuw vinden er in Europa enorme vernieuwingen in de beeldende kunsten plaats. Jonge kunstenaars hebben een nieuwe houding aangenomen, waarbij een levenswijze van bohémien wordt nageleefd en de afkeer tegen de normen en waarden van de bourgeoisie wordt geuit. Hun spreuk is *l'art pour l'art*: kunst van eigen geest, onafhankelijk van school of systeem. Deze denkwijze, ontstaan in het revolutionaire Frankrijk, bereikt rond 1880 ook Nederland.

Op het gebied van Nederlandse schilderkunst zijn er rond het *fin-de-siècle* direct een aantal schilders te noemen die deze houding aannemen: Isaac Israëls, Willem Witsen, Willem de Zwart, maar bovenal George Hendrik Breitner (1857-1923). Breitner is waarschijnlijk – onafhankelijk talent Vincent van Gogh buiten beschouwing gelaten – een van de meest bekende en invloedrijke Nederlandse schilders uit de late negentiende eeuw. In de periode dat Breitner woonachtig is in Amsterdam (1886-1923) ontwikkelt hij een eigen schetsmatige schilderijstijl, gericht op het moderne leven in de stad, waarmee hij als een van de weinige Nederlandse schilders tot op dezelfde hoogte stijgt als de Franse meesters. Mede door zijn werk uit de Amsterdamse periode is Breitner de geschiedenis ingegaan als *de* Hollandse impressionist.

De roem die Breitner uiteindelijk in Nederland heeft verworven, is vanzelfsprekend te danken aan zijn kwaliteiten als schilder en fotograaf, maar komt mogelijk ook voor een gedeelte uit onverwachte hoek: namelijk die van graanhandelaar en beschermheer A.P. van Stolk (1822-1894), die Breitner in de periode 1877-1887 zowel financieel als mentaal heeft ondersteund. De kunstminnende graanhandelaar leert de jonge Breitner kennen via zijn vader, die een hoge functie heeft in de Firma Van Stolk. Er ontstaat een langdurige verstandhouding tussen de twee partijen, waarbij gesteld kan worden dat Van Stolk de rol van beschermheer op zich neemt.¹ Van Stolk zal uiteindelijk een grote rol gaan spelen in het leven van Breitner in zijn Haagse tijd. Hij en Breitner hebben dan ook met regelmaat contact via brieven. Vierenzestig brieven van Breitner, geschreven tijdens het tien jaar durende contact, zijn bewaard gebleven. Van Stolk laat de brieven van Breitner na aan zijn zoon Adriaan Pieter, waarna ze daarna in het bezit komen van diens kinderen.² In 1970 wordt de correspondentie volledig gepubliceerd.

Breitners brieven aan A.P. van Stolk geven een goed beeld van het kunstenaarsleven van de negentiende eeuw. Daarnaast is de relatie erg typerend vanwege het verschil in opvatting over de kunstontwikkelingen in de tweede helft van de negentiende eeuw tussen de jongere en oudere

¹ Hefting 1970, pp. 69-74.

² Hefting 1970, p. 5.

generaties.³ Van Stolk lijkt daardoor niet alleen invloed te hebben gehad op de financiële situatie van Breitner, maar ook op zijn maatschappelijke positie als kunstenaar. De schilder worstelt in de beginfase van zijn carrière, net zoals andere kunstenaars uit zijn tijd, met zijn positie in de samenleving. Van Stolk blijkt een uitzonderlijke fascinatie te hebben voor het maatschappelijk belang en functioneren van kunst. Hoewel hij in het kunstleven als zodanig nauwelijks een rol speelt, geeft hij in de brieven gericht aan Breitner talloze adviezen en spreekt hij over hoe Breitner zich kan ontwikkelen tot zelfstandig opererende schilder.

Dat Van Stolk en Breitner zich halverwege de negentiende eeuw nog zo doelbewust opzoeken is opvallend. Deze periode staat niet bekend om zijn mecenaatscultuur. Hoe de verstandhouding tussen de handelaar en de schilder is geweest en wat deze relatie hen daadwerkelijk heeft opgeleverd is niet eerder onderzocht. Deze studie richt zich op de positionering van de gever en de ontvanger binnen de casus van de correspondentie tussen Breitner en Van Stolk. Brieven van kunstenaars vormen in het algemeen een directe en levendige bron bij een studie naar een kunstenaar en zijn werk. Daarnaast geven de brieven een beeld van de wereld en van de tijd waarin de kunstenaar leeft. Met behulp van de gepubliceerde briefwisseling tussen Van Stolk en Breitner kan deze geefrelatie gereflecteerd worden en hun handelingen gelegitimeerd.

Dit onderzoek is van belang omdat het een maatschappelijk beeld geeft van een schilder tijdens het fin-de-siècle, bij wie deze mecenaatrelatie mogelijk een belangrijke factor is geweest. Tevens geeft het onderzoek nieuwe inzichten in het leven van Breitner, omdat de relatie met Van Stolk nog niet eerder uitgebreid is meegenomen in beschouwingen van de kunstenaar.

1.2 Probleemstelling

De briefwisseling tussen George Hendrik Breitner en A.P van Stolk schetst een bijzondere relatie tussen deze twee personen. Breitner zit in de beginperiode van zijn carrière en is nog erg onzeker en kwetsbaar. Van Stolk is een zakelijke fabrikant met een economische instelling, maar ook een grote liefde voor kunst, die Breitner op weg wil helpen naar de status van onafhankelijk schilder. In de periode 1877 tot 1887 wordt Breitner regelmatig financieel geholpen door Van Stolk en schrijven zij daarnaast over de ontwikkelingen die zich voordoen in de schilderswereld van de negentiende eeuw.

Dit onderzoek richt zich vooral op de vorm van deze mecenaatrelatie en de positie die wordt ingenomen binnen deze vorm door zowel kunstenaar als mecenas. Daarnaast is het van belang om te onderzoeken of Van Stolk zichtbare invloed heeft gehad op het werk van Breitner. De vraag die centraal staat in deze scriptie is dan ook als volgt:

Wat leveren de investeringen van Breitner en Van Stolk binnen hun mecenaatsrelatie hen op en hoe positioneren zij zich tegenover elkaar binnen het culturele veld van Bourdieu?

³ Hefting 1970, p.7.

Het onderzoek richt zich alleen op de verstandhouding tussen Breitner en Van Stolk en niet op de positie van het algemene mecenaat in de negentiende-eeuwse kunstwereld of de positie van Van Stolk ten opzichte van andere mecenaatverhoudingen, omdat er tot op heden te weinig onderzoek is gedaan naar het mecenaat in de negentiende-eeuwse schilderswereld.

Om een antwoord te kunnen geven op de bovenstaande vraag is dit onderzoek opgebouwd uit drie delen: ten eerste wordt een analyse van de correspondentie tussen Breitner en Van Stolk gegeven, vervolgens een bespreking van de gifttheorie, waarbij de focus ligt op de motieven die Breitner en Van Stolk hebben om de relatie te onderhouden, tot slot een reconstructie van de positie van Breitner en Van Stolk binnen de relatie in het theoretisch kader van Bourdieu. Daarbij wordt gebruik gemaakt van de volgende deelvragen:

- Waarom hebben Breitner en Van Stolk contact met elkaar en wat wordt er concreet besproken in de brieven?
- Welke kunstwerken zijn er uit deze relatie voortgekomen en welke invloed heeft de mecenaatrelatie gehad op het leven van Breitner?
- Wat is de aard van de giften en wat wordt verwacht als tegenprestatie?
- Welke machtspositie nemen Breitner en Van Stolk in hun mecenaatrelatie aan?

1.3 Methodologie en opbouw

Om een antwoord te krijgen op de bovenstaande vragen is er nauwkeurig gekeken naar de briefwisseling tussen Breitner en Van Stolk. Deze brieven vormen de belangrijkste primaire bron voor dit onderzoek. Helaas moet vooral uitgegaan worden van de antwoorden die Breitner schrijft, omdat veel brieven van Van Stolk niet bewaard zijn gebleven. Voordat er aandacht gegeven kan worden aan de uitkomsten van deze briefwisseling, is het van belang een maatschappelijke context te schetsen van de laat negentiende-eeuwse kunstmarkt. Hiervoor is secundair literatuuronderzoek van belang. Aan de hand van de bestaande literatuur wordt er een context gegeven van de kunstmarkt in Nederland. Het accent ligt hierbij op de financiële status van de schilder en de keuze voor het mecenaat.

Als de Nederlandse kunstmarkt en het mecenaat in context is geplaatst, wordt er dieper ingegaan op de brieven van Breitner en Van Stolk. Bij de analyse van de brieven ligt de nadruk op de vorm van de giften en de verstandhouding rondom deze giften. Daarnaast worden verschillende werken uit de Haagse periode, toen het briefcontact plaatsvond, geanalyseerd. Citaten uit de brieven waaruit blijkt dat Van Stolk adviezen of opdrachten heeft gegeven worden gebruikt als uitgangspunt voor dit onderzoek.

Een belangrijk onderdeel van deze studie is het in kaart brengen van de relatie met een theoretische grondslag. Om dit te verwezenlijken wordt gebruik gemaakt van de theorieën van socioloog Pierre Bourdieu over het maatschappelijk functioneren van het culturele veld en de gifttheorie van Aafke Komter. De primaire bronnen voor het bepalen van de verstandhouding tussen

Breitner en Van Stolk zijn de brieven. Hiermee kan de positie van beiden in de Nederlandse kunstwereld bepaald worden, maar ook de positie ten opzichte van elkaar.

Hoe deze mecenaatrelatie getypeerd kan worden en welke positie beide partijen hierin innemen wordt uiteindelijk bepaald door de uitkomst van het theoretisch onderzoek naar de positie van Van Stolk ten opzichte van Breitner. In de conclusie worden de bevonden resultaten samengevat en kan er een antwoord gegeven worden op de centrale onderzoeksvraag.

1.4 Status Quaestionis

De correspondentie tussen Van Stolk en Breitner is niet onbekend. In 1935 geeft R. Wierssum, archivaris van het Rotterdamse Gemeentearchief, in het *Rotterdams Jaarboek* de ‘Brieven van George Hendrik Breitner aan Adriaan Pieter van Stolk, 1877-1887’ uit. Van de 64 brieven worden er slechts zeven gepubliceerd. In 1970 komt Paulus Hendrik Hefting met een volledige publicatie van alle brieven die Breitner schreef aan Van Stolk. Daarnaast zijn de enkele bewaarde brieven van Van Stolk aan Breitner en van Breitner aan de dochter van Van Stolk, G.P. van Stolk, in de publicatie opgenomen.

De inhoud van de brieven en de relatie tussen een mecenas en kunstenaar Van Stolk en Breitner bespreekt Hefting vervolgens in zijn proefschrift *G.H. Breitner in zijn Haagse tijd* (1970). Hefting gaat kort in op de briefwisseling, waarbij hij de nadruk legt op het opvallende verschil in de opvatting over de schilderkunst dat uit de brieven naar voren komt. Volgens Hefting is het doel van Van Stolk om Breitner op weg te helpen naar maatschappelijke en financiële zelfstandigheid, maar heeft de schilder deze nog niet bereikt bij de definitieve breuk tussen hen in 1887. In 1981 behandelt Adriaan Venema de brieven opnieuw uitgebreid in zijn overzichtswerk van het leven en werk van Breitner. Venema maakt een samenvatting van de inhoud van de brieven, maar trekt hieruit geen verdere conclusies.⁴

Boeken over het leven van Breitner zijn er relatief weinig. De eerste biografie is Jan Veth, die in 1904 een samenvatting van het leven en werk van de schilder op papier zet in zijn *Indrukken en biographische aantekeningen*. De publicatie van Veth is een belangrijke directe bron en geeft een goed beeld van de tijdsgeest van de laat negentiende-eeuwse schilderswereld. Hij schrijft over de relatie met Van Stolk: ‘Het was de Heer A. P. van Stolk, die van Januari 1877 tot October 1883 Breitner het moeilijke bestaan enigszins hielp verlichten en die ook eenige van zijn eerste schilderijen kocht, waaronder een *Hoefsmid* en een *Sneeuwgezicht*.’⁵

⁴ Venema 1981, pp. 23-60.

⁵ Breitner geeft Veth zelf de informatie en gegevens voor de biografie en het is daarom opvallend dat Veth als eindpunt van de periode, waarin Van Stolk steun geeft, oktober 1883 noemt. Waarschijnlijk verzwijgt Breitner bewust de laatste vier jaar van zijn vriendschap met Van Stolk, omdat hun opvattingen in deze periode al sterk uiteen lopen. Hefting 1970, p. 5.

In overige overzichtswerken of publicaties over Breitner komt de relatie tussen hem en Van Stolk in de beginjaren van zijn carrière nauwelijks aan bod.⁶ Wat uit de verkenning van de bestaande literatuur over Breitner blijkt is dat er van een uitvoerig ingaan op de positie van Van Stolk ten opzichte van de kunstenaar in de negentiende eeuw nauwelijks sprake is. In veel overzichtswerken wordt de weldoener helemaal weggelaten.

Algemene studies naar het mecenaat in Nederland veronderstellen dat het eind achttiende eeuw is uitgestorven.⁷ In de negentiende en twintigste eeuw zou, door de commercialisering van de literatuur en de democratisering van de samenleving, geen behoefte meer bestaan aan weldoeners. Helleke van den Braber is een van de eersten die deze theorie weerlegt. Zij heeft verschillende studies gewijd aan het mecenaat in de negentiende- en twintigste eeuw. Haar focus ligt op de literatuurgeschiedenis, maar daarnaast trekt zij ook algemene conclusies over hoe het mecenaat er in de negentiende eeuw uit heeft gezien. In haar publicatie *Geven om te krijgen: literair mecenaat in Nederland tussen 1900 en 1940* (2002) geeft zij een uitvoerige uiteenzetting van de theorie van Bourdieu gekoppeld aan het mecenaat. Daarna koppelt zij deze theorieën aan drie casussen over het Nederlandse literatuurmecenaat. De theoretische grondslag die Van den Braber hierbij gebruikt, wordt in deze scriptie ook nagevolgd.

Er zijn andere studies over de relatie tussen een mecenas en kunstenaar als voorbeeld te gebruiken voor dit onderzoek. Een voorbeeld is de relatie tussen Gustave Courbet en de verzamelaar Alfred Bruyas. In opdracht maakt Courbet verschillende werken voor Bruyas. Bruyas neemt daarin niet alleen de rol als opdrachtgever aan, maar geeft ook inspiratie en oppert ideeën. De studie van Ting Chang in *The Burlington Magazine* (1996) wijst uit dat Bruyas invloed heeft gehad op de voorstellingen op de schilderijen die hij bij Courbet bestelde. Chang heeft haar conclusie gebaseerd op de briefwisseling tussen Bruyas en Courbet en toont daarmee aan dat er een vorm van invloeduitoefening bestaat bij een mecenaatrelatie.⁸ Een ander voorbeeld is het onderzoek naar de giften van Jan Kneppelhout aan zijn meerdere protegés.⁹ Helleke van den Braber legt in het artikel 'Do ut Des' rond Multatuli en Jan Kneppelhout' (2012) in het tijdschrift *De Negentiende Eeuw* de positie van Kneppelhout ten opzichte de kunstenaars die hij ondersteund vast. Hieruit concludeert zij dat er op verschillende manieren wordt 'onderhandeld' met elkaar, waarbij de uitkomst nooit vast staat.¹⁰

⁶ Overige belangrijke overzichtswerken over het leven en werk van Breitner die niet in deze scriptie worden aangehaald zijn: J.F. Heijbroek, *George Hendrik Breitner in Amsterdam*, Amsterdam 2014, G. Reinhardt (red.), *Gemälde, Zeichnungen, Fotografien*, Bonn 1977, J. H. G. Bergsma, *G. H. Breitner: vijf studies over een Amsterdamse schilder en zijn tijd*, Amsterdam 2012 en A. van Veen, *G.H. Breitner: fotograaf en schilder van het Amsterdamse stadsgezicht*, Bussum 1997.

⁷ Hoogenboom 1993, p. 135.

⁸ Chang 1996, p. 591.

⁹ Johannes Kneppelhout (1814-1885) was succesvol auteur. Daarnaast was hij fanatieke weldoener met licht neurotische trekjes die graag de kunst en het leven van zijn protegés bepaalde; hij had een voorkeur voor zeer jonge en kneedbare kunstenaars. Daarmee hoopte hij dat zijn protegés zijn naam als weldoener zouden vestigen tot aan het Parijse hof aan toe. Hierin werd hij teleurgesteld.

¹⁰ Braber 2012, pp. 161-182.

Onderzoek dat uitzonderlijk ingaat op de invloed van particuliere geldschieters op de negentiende-eeuwse beeldende kunst is tevens niet vaak uitgevoerd. Hierdoor is merkbaar dat kunst wordt beschouwd als iets dat op zichzelf staat en niet snel in verband wordt gebracht met actoren van buitenaf. In *Paying the piper: causes and consequences of art patronage* (1993) maakt Judith Huggins Balfe een systematische analyse van de consequenties en invloeden van het mecenaat op de culturele wereld. Balfe gaat in op het gebied van privaat mecenaat aan de hand van drie casussen. Daarbij concludeert zij dat de particuliere mecenas door het directe contact met de kunstenaars en met de kunst die wordt gecreëerd, altijd verwacht dat de kwaliteit van zijn eigen leven wordt verbeterd. Voor de kunstenaar in kwestie zorgt de mecenaatrelatie voor een breder publiek en voor een stijging van zijn status.¹¹

Een theoretisch kader over het maatschappelijk functioneren van kunst wordt gegeven door Amerikaanse socioloog Howard Becker. In *Art Worlds* (1982) betoogt Becker dat zelfs de meest autonome en meest individuele kunstenaar toch andere mensen nodig heeft om zijn werk mogelijk te maken, bijvoorbeeld voor zaken als opleiding, distributie, vertoning en kritische bespreking. Een kunstwerk en een kunstenaar zullen dus nooit op zichzelf staan, maar zijn altijd onderdeel van een complexe wisselwerking tussen alle verschillende partijen die onderdeel uitmaken van de kunstwereld.¹² Ook Pierre Bourdieu heeft zich bezig gehouden met het de bestudering van het functioneren van relaties in de culturele wereld. In zijn publicaties *La Distinction* (1984) en *Les Règles de l'arts* (1994) worden de wording en structuur van de kunst, in dit geval gericht op literatuur, uitgebreid uiteengezet. Ondanks dat hij in zijn werk geen analyses maakt van specifieke mecenaatrelaties, kunnen zijn theorieën hierop wel worden toegepast. Daarom worden zij in de paragraaf over het theoretisch kader nader toegelicht.

De verhoudingen tussen kunstenaar en de markt in de negentiende eeuw wordt uitvoerig behandeld in *De stand des kunstenaars: De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw* (1993) door Annemieke Hoogenboom en *Uit de schilderswereld: Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw* (1998) door Chris Stolwijk. Deze naslagwerken gaan voornamelijk over de positie van de negentiende-eeuwse kunstenaar ten opzichte van de opkomende vrije markt en de burgerlijke maatschappij. Deze positie schommelt tussen het ideaal van het kunstenaarschap als roeping en de alledaagse werkelijkheid van het schilderen als beroep.¹³ Stolwijk en Hoogenboom ontleden daarnaast in hun publicaties het distributiesysteem voor de negentiende-eeuwse schilderkunst en de belangrijkste ontwikkelingen op de Nederlandse kunstmarkt.

¹¹ Balfe 1993, pp. 7-8.

¹² Becker 1982, pp. 3-39.

¹³ Hoogenboom 1993, p. 188.

Een overzicht van het belang van patronage in de geschiedenis wordt gegeven door Erik Hitters in zijn *Patronen van patronage: mecenaat, protectoraat en markt in de kunstwereld* (1996).

Hoewel de conclusie van dit onderzoek gericht is op de hedendaagse praktijk van de kunstwereld, zijn Hitters' verschillende patronen, waaronder het mecenaat en de verhouding hiervan tot het protectoraat en de markt, goed toepasbaar op de negentiende-eeuwse maatschappij. Ook socioloog Aafke Komter geeft bruikbare theorieën voor een studie naar het mecenaat. Zij gaat in haar studie *Social Solidary and the Gift* uit 2004 voornamelijk in op de functie van giften in de maatschappij. Daarbij benoemt zij verschillende patronen van geven en ontvangen en stelt zij de zes belangrijkste motieven op waarom iemand ervoor kiest te geven. Deze motieven kunnen toegepast worden op elke tijdsperiode en helpen een beeld te vormen van een mecenaatrelatie.

1.5 Theoretisch kader: Pierre Bourdieu

1.5.1 Inleiding

Om de verhouding tussen Van Stolk ten opzichte van Breitner te bepalen is het nodig om de brieven te plaatsen in een theoretisch kader. De belangrijkste theorieën die hiervoor gebruikt kunnen worden zijn uiteengezet door de Franse socioloog Pierre Bourdieu. Met zijn begrippen 'veld', 'kapitaal' en 'habitus', probeert Bourdieu het individuele handelen van een individu in de maatschappij te verklaren. Bourdieu doet dit door te spreken van een veld, waarin verschillende spelers, met ieder een eigen kapitaal, zich bewegen. De theorieën van Bourdieu richten zich over het algemeen op de literaire wereld van de negentiende eeuw, maar kunnen ook toegepast worden op andere culturele velden, zoals het veld waarin personen die te maken hebben met de schilderswereld zich bewegen. Omdat de veldentheorie van Bourdieu vooraf om meer uitleg vraagt, zal eerst een samenvatting worden gegeven.

1.5.2 De veldentheorie van Bourdieu

De kern van Bourdieus sociologisch onderzoek is gericht op de relatie tussen de sociale, maatschappelijke en economische posities van personen in de maatschappij en hun daaruit voortdurend cultureel handelen. De theorie onderzoekt als het ware de context waarbinnen bijvoorbeeld de interesse voor kunst ontstaat en functioneert. De basisconcepten van zijn onderzoek zijn veld, kapitaal en habitus. De maatschappij – of in Bourdieus woorden: de sociale ruimte – kan opgedeeld worden in verschillende sociale velden, zoals het politieke-, sport-, economische- of – in dit geval – culturele veld. Binnen de context van het culturele veld vallen alle personen die betrokken zijn bij het creëren, produceren en consumeren van kunst. In elk veld geldt een andere habitus: de meest efficiënte manier van waarnemen, denken en handelen om als individu hoger op te kunnen komen.¹⁴ Er is namelijk in elk veld een hiërarchie aanwezig, waarbij bepaalde personen of groepen een hogere positie innemen. Iedereen die het wil maken in het desbetreffende veld, is onbewust bezig om hogerop

¹⁴ Bourdieu 1989, pp 13-14

te komen. Hiermee gaan voortdurend conflicten en concurrentie gepaard, die de uiting zijn van deze machtsstrijd, waarbij elk individu – al dan niet onbewust – meer status probeert te verwerven.

Hoe hoger de positie in een veld, hoe meer invloed iemand kan uitoefenen op de productie en consumptie van kunst. Met andere woorden: hoe ‘rijker’ iemand is, hoe meer macht een individu bezit en hoe meer hij de ‘smaak’ bepaalt in het culturele veld. De positie wordt niet alleen bepaald door het rijk zijn in de economische zin, maar hangt ook af van bepaalde smaak, kennis en deelname aan activiteiten. Dit soort factoren bepalen de sociale positie die iemand aanneemt in het veld. Een vooruitstrevend, maar arme kunstenaar kan bijvoorbeeld een hoge positie innemen in de culturele samenleving, terwijl de *nouveaux riches* juist laag op de hiërarchische ladder staan vanwege hun – volgens in het veld geldende oordelen – gebrek aan smaak. Iemand die een stevige positie in het veld heeft kan bepalen wat goede kunst is en legitimeert als het ware de artistieke wereld. In het culturele veld gaat het Bourdieu dus niet om de esthetische waarde, maar om de ‘maatschappelijke’ waarde die kunst kan bevatten.¹⁵

1.5.3 Klassen

De sociale ruimte van Bourdieu waarin personen zich bewegen is onderverdeeld in drie klassen. De meest dominante klasse is de bourgeoisie. Zij zijn volgens Bourdieu het meest geneigd om een onverschillige houding aan te nemen ten opzicht van culturele producten en organisaties. Zij beschouwen culturele producten alleen als esthetisch object, maar ontkennen de maatschappelijke functie ervan. De bourgeoisie heeft door deze manier van omgaan met culturele goederen een breuk veroorzaakt met de culturele wereld. Dat de bourgeoisie zich distantieert door geen aandacht te besteden aan de functies van cultuur gaat volgens Bourdieu niet bewust, maar is een onbewust gevolg van hun habitus.¹⁶

Binnen de dominante klasse kan onderscheid gemaakt worden tussen de hierboven genoemde conservatieve bourgeoisie en een groep die streeft naar vernieuwing: de avant-garde: vaak nieuwkomers in het veld en jongeren. Er wordt een constante strijd gevoerd tussen deze twee onderverdelingen van de dominante klasse in het specifieke veld waarin men zich bevindt. De inzet is het monopolie over het specifieke kapitaal dat de macht bepaalt in dat veld. In de meeste velden wint de traditionele bourgeoisie van de avant-garde. Toch geeft de avant-garde nieuwe impulsen, die uiteindelijk weer overgenomen worden in de strategieën van de bourgeoisie.¹⁷

Een tweede klasse in de sociale ruimte is de arbeidersklasse. De relatie tot materiële en culturele goederen en organisaties van deze klasse is het tegenovergestelde van die van de bourgeoisie. Een werkend persoon legt volgens Bourdieu de nadruk op de functionaliteit van cultuur. Dit is ook een gevolg van de habitus van de arbeidersklasse.

¹⁵ Bourdieu 1989, pp. 171-178

¹⁶ Bourdieu 1979.

¹⁷ Bourdieu 1979.

uitgebreide veld staat daar tegenover: hier gaat het om het vermaken van het grote publiek, gaat men marktgericht te werk en is er grootschalige productie.¹⁹ Over het algemeen hebben actoren die zich in het uitgebreide veld bewegen minder prestige, want hoe autonomer een veld wordt of hoe meer het de eigen veldlogica volgt, hoe meer het past binnen de habitus van het culturele veld. De autonome voortbrengers van culturele producten verkrijgen hierdoor meer aanzien en het onderscheid tussen beperkte en grootschalige productie wordt strikter.

Dit komt omdat kunst zichzelf sinds de negentiende eeuw een ‘anti-economische economie’ heeft opgelegd. Het is echter niet zo dat economie volledig genegeerd wordt. Het is juist de ontkenning van de economie die ervoor zorgt dat de leden van het beperkte veld economische winst maken, maar alleen wanneer zij zich aanpassen aan de juiste habitus.²⁰ Kunst moet onafhankelijk zijn van economische machten. Deze gedachte heeft het taboe op de relatie tussen kunst en geld veroorzaakt.

1.5.5 Kapitaalsoorten

Om de waarden van elk veld te beschrijven gebruikt Bourdieu de term ‘kapitaal’. Het kapitaal is de omvang van een specifiek bezit van een individu. Het bezit bestaat niet alleen uit materiële, maar ook uit symbolische goederen, zoals kennis en opleiding. Bourdieu maakt daarbij onderscheid tussen drie soorten kapitaal die een persoon kan bezitten: economisch kapitaal, sociaal kapitaal en cultureel kapitaal. Samen bepalen zij de positie van een individu in het veld.²¹ Voor elk veld is een andere combinatie van kapitaal specifiek. In het culturele veld is bijvoorbeeld het culturele kapitaal het belangrijkste: om een hogere positie in het veld aan te nemen is het belangrijker een goede smaak en uitgebreide kennis te hebben dan rijk te zijn.

Er worden dus drie hoofdvormen van kapitaal onderscheiden: het economisch kapitaal, dat bestaat uit de financiële middelen die een individu heeft waarmee macht en invloed bereikt kunnen worden; het sociaal kapitaal, relaties en lidmaatschappen waarvan iemand gebruik kan maken; en cultureel kapitaal, het bezit van kennis, vaardigheden, opleiding en disposities.

Bourdieu ziet de term ‘kapitaal’ breder dan betekenis van het woord dat in de economie wordt gebruikt. Het kapitalisme richt zich op het ruilen van goederen, waarbij het gaat om het maken van (financiële) winst. De overige vormen van ruil worden volgens Bourdieu in de samenleving beschouwd als belangeloos. Maar ook componenten die niet tastbaar zijn, dingen die ‘niet te koop zijn’, hebben een prijs. Juist het ontastbare wordt omgezet in cultureel kapitaal, en het is juist dit kapitaal dat toegang biedt tot hogere maatschappelijke posities.²²

De socioloog hanteert drie soorten cultureel kapitaal. Ten eerste is er de aangeleerde vorm, bepaald door opvoeding opgedane ervaringen, onbewust en inzetbaar wanneer de omstandigheden

¹⁹ Bourdieu 1994, pp. 151-154.

²⁰ Bourdieu 1994, p. 247.

²¹ Bourdieu 1989, p. 132.

²² Taqç 2003, p. 43.

erom vragen. Deze soort is vergelijkbaar met het begrip 'habitus'. Ten tweede bestaat er de geobjectiveerde vorm van cultureel kapitaal. Dit bestaat uit tastbare goederen, zoals boeken, schilderijen, instrumenten. Ten slotte onderscheidt Bourdieu de geïnstitutionaliseerde vorm, waarin onderscheidingen en diploma's zijn opgenomen.²³

De mate van cultureel kapitaal die een persoon, instantie of (kunst)object heeft kan vervolgens worden gekoppeld aan de waarde die een cultureel product krijgt. Iemand met veel cultureel kapitaal kan de waarde van een cultureel product doen stijgen, of een relatie met een bepaalde instantie of kunstaankoop kan een persoon meer prestige geven.

²³ Taqc 2003, p. 44.

2 De kunstmarkt in de negentiende eeuw

2.1 Een nieuwe waardering van eigentijdse kunst

2.1.1 Inleiding

Breitners brieven aan Van Stolk worden geschreven aan het eind van de negentiende eeuw: een periode waarin de kunstschilder moet leren omgaan met de vrije markt. Na een lange periode waarin het publiek alleen geïnteresseerd is in zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderkunst, is de waardering voor eigentijdse kunst terug. Deze waardering zorgt ervoor dat er een verschuiving heeft plaatsgevonden op de vrije markt en in de sociaaleconomische positie van de kunstschilder. Ook voor de jonge Breitner biedt dit nieuwe kansen en mogelijkheden.

Om de inhoud van zijn brieven beter te kunnen begrijpen, wordt de maatschappelijke context van de Nederlandse kunstmarkt in de negentiende eeuw hieronder gegeven en volgt er daarna meer achtergrondinformatie over de schilder zijn beschermheer.

2.1.2 Sociaal maatschappelijke positie: Priester der Menschheid

Aan het eind van de achttiende eeuw wordt de kunstschilder nog beschouwd als een ambachtsman, als iemand die tot de laagste klasse van de samenleving behoort. De kunstschilder werkt naar de wensen van zijn opdrachtgever en heeft geen eigen zeggenschap. Vanaf het begin van de negentiende eeuw verandert de opvatting over de status van Nederlandse kunstschilders echter enorm. Er ontstaat een nieuw, in cultuur geïnteresseerd publiek. Hierin zijn meer dan daarvoor ook de middengroepen vertegenwoordigd. De belangrijkste opvatting van het nieuwe publiek is dat kunst niet slechts een bron is van vermaak voor enkele kunstliefhebbers, maar nu iets kan opleveren voor iedereen.²⁴

Naast het praktisch nut van kunst wordt vooral profijt gezien in de vorm van zedelijke en morele beschaving die schoonheidsbeleving veroorzaakt. Daarbij ontstaat ook het idee van de kunstschilder als schepper en genie. Men gaat ervan uit dat de kunstschilder bijzondere gaven heeft waarmee hij een uitzonderlijke visie in beeld kan brengen. Hij kan niet alleen de bestaande wereld veranderen, maar is zo geniaal dat hij er ook een nieuwe wereld tegenover kan stellen, iets dat voorheen was voorbehouden aan God. Het publiek gelooft in de kracht van subjectiviteit. De kunstschilder heeft een aangeboren gave waarmee hij de mens in zijn gevoel raakt. Deze gave kan je niet leren, want zij is altijd origineel. De originaliteit komt uit zichzelf. De nadruk op een subjectieve ervaring zorgt ervoor dat de autonome kunstschilder centraal komt te staan. De achttiende-eeuwse op patronage gerichte methoden komen te vervallen en van de kunstschilder wordt verwacht dat hij

²⁴ Hoogenboom 1993, p. 48.

autonoom en onafhankelijk is. Kunstschilders gaan dus voortaan uit zichzelf te werk en niet meer ten dienst van een opdrachtgever.²⁵

De kunstschilder van de negentiende eeuw is een cultuurdrager, die in staat wordt geacht het onbekende van de bovenzinnelijke wereld te tonen. Vanaf het begin van de negentiende eeuw wordt de schilder dan ook een ‘priester der menscheid’ genoemd. Als tegenhanger van de gerespecteerde burger van de negentiende-eeuwse standenmaatschappij, krijgt de schilder de taak om de algemeen menselijke waarden uit te drukken, omdat alleen hij in staat zou zijn de geheimen van het schone te aanschouwen en in kunstwerken zichtbaar te maken.

In de praktijk is een volledige acceptatie en integratie van de kunstschilders in de top van de samenleving nauwelijks mogelijk. De meeste kunstschilders zijn afkomstig uit middengroepen. Kunstschilders hebben daarom minder opleiding en algemene ontwikkeling dan de elite. Daarnaast kunnen de kunstschilders de aristocratische levensstijl zich niet veroorloven. Toch worden de kunstschilders geaccepteerd door de hogere elite.²⁶ Deze erkenning heeft niets te maken met een specifieke vorm van kunst. In tegenstelling tot veel andere landen heeft Nederland geen autoritaire academische traditie. De geaccepteerde stijlen en genres worden bepaald door het publiek en de markt.²⁷

2.1.3 Een groeiende kunstmarkt

Door de toegenomen waardering van kunstschilder, groeit tevens het aantal personen dat dit beroep gaat uitoefenen. De kunstschilder van de negentiende eeuw is over het algemeen redelijk welvarend. Toch blijft er een gespannen verhouding tussen kunst en geld bestaan, omdat de overtuiging bestaat dat het nooit de bedoeling mag zijn aan kunst te verdienen.²⁸

Het grootste deel van de inkomsten komt in het begin van de negentiende eeuw nog door transacties tussen verzamelaars en kunstschilders. Deze inkomensvorm kan gezien worden als mecenaat, hoewel het mecenaat in Nederland eigenlijk bijna niet bestaat. In de klassieke vorm van mecenaat zijn kunstschilders in dienst van een beschermheer, vaak zelfs inwonend. Deze vorm van patronage is in Nederland, vanwege het burgerlijke karakter van de samenleving, nooit aanwezig geweest. Wel werken verschillende Nederlandse kunstschilders op basis van contracten voor kunstverzamelaars, waarbij zij een vast salaris krijgen waarvoor de verzamelaar kunstwerken kan komen uitzoeken. Een andere vorm van mecenaat in Nederland is het verschaffen van financiële steun. Door het verlenen van financiële bijstand wordt een kunstschilder geholpen bij het produceren van kunstwerken. Hoe belangrijk deze vormen van mecenaat ook voor individuele kunstschilders zijn

²⁵ Stolwijk 1998, p. 43

²⁶ Hoogenboom 1993, pp. 157-164.

²⁷ Hoogenboom 1993, p. 164.

²⁸ Hoogenboom 1993, p. 129.

geweest, het welzijn van de kunstschilder wordt voornamelijk mogelijk gemaakt door het grote aantal verzamelaars in Nederland.²⁹

Vanaf 1830 kiezen steeds minder verzamelaars voor de rol van mecenas bij het verwerven van eigentijdse kunst, maar wenden zij zich tot de kunsthandelaar als bemiddelaar. Dit zorgt voor een toename van kunst op de vrije markt en een gespecialiseerde handel in eigentijdse kunst. De belangrijkste activiteit van de kunsthandelaren wordt de bemiddeling tussen kunstschilder en verzamelaar. Daarnaast kopen zij op kleine schaal voor eigen rekening werk van eigentijdse kunstschilders of nemen zijn de kunst in commissie.³⁰

Om de kunstschilders bij verzamelaars bekend te maken, organiseren de handelaren kunstbeschouwingen: luxueus ingerichte bijeenkomsten waarop de werken bekeken kunnen worden, vaak aangevraagd door kunstgenootschappen.³¹ Deze particuliere exposities, waarnaar ook verzamelaars hun werk kunnen inzenden, zijn commercieel van opzet. De overheid organiseert tevens tentoonstellingen, maar deze zijn niet bedoeld om winst te maken. Zij zijn ingesteld om de ontwikkelingen van kunst te laten zien en kunstschilders de gelegenheid te geven hun werk bekend te maken. Het feit dat het merendeel van deze geëxposeerde werken wel te koop zijn wordt zo min mogelijk aandacht aan besteed. In toenemende mate beginnen handelaren gebruik te maken van de mogelijkheid die zij, meer dan de overheid, hebben om te voldoen aan de wensen van het kopende publiek. De commerciële tentoonstellingen worden daarom aantrekkelijker dan de officiële.³²

Voor de kunstschilder is het niet eenvoudig om bij de snelle opeenvolging van tentoonstellingen de aandacht en de kooplust van het publiek vast te houden. Waar voorheen het historiestuk vooral de aandacht had, zoeken veel kunstschilders nu naar onderwerpen uit de actualiteit. Daarnaast volgt vanaf 1825 de introductie van nieuwe thema's die soms in korte tijd zeer populair worden, zoals het vissersgenre, kluizenaars, Tyoolse jagers of Italiaanse rovers. Er ontstaan tevens stilistische vernieuwingen door de groeiende eigentijdse markt, zoals die van de schilders van de Haagse school. Voor de kunsthandelaren wordt het aantrekkelijk om door middel van publiciteit en presentatie die vernieuwingen de ruimte te geven. Moderne kunst is interessant omdat en wanneer het nieuw is; het is een modeartikel geworden.³³

De kunstbeoefening is een broodwinning geworden, waarbij de smaak van de afnemers een doorslaggevende invloed heeft. Volgens het ideaal laat de kunstschilder zich alleen leiden door zijn liefde voor het vak en door zijn genie, en stelt hij zich in dienst van de zedelijke beschaving van zijn

²⁹ Hoogenboom 1993, pp. 133-136.

³⁰ Hoogenboom 1993, pp. 138-142.

³¹ Vanuit de optiek van de kunstgenootschappen zijn de kunstbeschouwingen vooral een middel tot sociaal en cultureel genomen. Voor de kunsthandelaren is het in de eerste plaats een commerciële aangelegenheid. Hoogenboom 1993, p. 142.

³² Hoogenboom 1993, pp. 143-144.

³³ Hoogenboom 1993, p. 156.

medemensen. In de praktijk bereikt de kunstschilder de top van de beschaving niet en moet hij toch vooral marktgericht te werk gaan.³⁴

2.1.4 De kunstmarkt vanaf 1850

De sterk toegenomen waardering voor beeldende kunst in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw, legt de basis voor de ongekende status die kunstschilders uiteindelijk na 1850 weten te verwerven. Er wordt meer geld dan ooit aan eigentijdse schilderkunst besteed. Daarnaast is de literaire en kunsttheoretische belangstelling voor deze ‘priesters van het schone’ bepaald omvangrijk.³⁵ Het publiek uit de middengroepen omarmt verlichte beschavingsidealen en probeert de bestaande tradities te hervormen. Zij zijn geïnteresseerd en bereid om te investeren in eigentijdse kunst. Om hun interesses te kunnen bediscussiëren worden er talrijke dilettantengenootschappen opgericht, waar zij nadenken over de beoefening van schilder- en tekenkunst. Zo wordt getracht om het tekenonderwijs te verbeteren, met als doel een bijdrage te kunnen leveren aan het herstel van de slechte economische situatie. Hierdoor komt uiteindelijk de nationale kunstproductie op een dusdanig niveau dat concurrentie op de internationale kunstmarkt weer mogelijk is.

Nadat de overheid zich vanaf 1848 terugtrekt uit het kunstleven, richten ook kunstschilders eigen organisaties op. Zij blijven hun werk weliswaar exposeren op de tentoonstellingen van de overheid, zoals de Tentoonstellingen van de Levende Meesters, maar het zijn de verenigingen zoals Arti et Amicitiae (1839), Pulchri Studio (1847) en de Hollansche Teeken-Maatschappij (1876) die zich met succes inzetten voor de artistieke en sociale belangen van de Nederlandse kunstschilders. Deze verenigingen organiseren samen met de kunsthandelaren regelmatig verkooptentoonstellingen en kunstbeschouwingen. Ook worden er kleine presentaties van onderling samenhangende werken bij het publiek onder de aandacht gebracht.

Het grootste deel van de eigentijdse kunst wordt verkocht via de kunsthandel, die in Amsterdam en Den Haag sterk groeit. Deze markt krijgt een duidelijke tweedeling. Enerzijds is er de kunsthandel die zich concentreert op de markt voor gemiddeld eigentijds werk en een traditionele commissiehandel en een gecombineerde verkoop heeft van nijverheidsartikelen, prenten en eigentijdse schilderkunst, anderzijds richt de speculatieve en risicovollere handelaar zich meer op eigentijds werk van een selecte groep schilders en koopt hun werk tegen vaste prijzen, om dit voor grote winst te kunnen doorverkopen.³⁶

De kunstmarkt bestaat in de tweede helft van de negentiende eeuw dus uit een grote groep kunsthandelaren, kopers en schilders. De schilders profiteren daarbij van de toenemende vraag naar eigentijdse kunst. Over het algemeen bouwen zij, net als vóór 1850, een welvarend bestaan op, ook al zijn de inkomensverschillen binnen de beroepsgroep groot. Het is namelijk niet zo dat er een schildersproletariaat ontstaat: een succes op de markt is noodzakelijk om als kunstschilder door het

³⁴ Hoogenboom 1993, p. 188.

³⁵ Stolwijk 1998, pp. 54-55.

³⁶ Stolwijk 1998, pp. 277-278.

leven te blijven gaan. De nieuwe vrije markt biedt hiertoe de mogelijkheid, omdat kunstschilders hun werk op alle mogelijke tentoonstellingen en via de kunsthandel kunnen verkopen. Weet de kunstschilder deze distributiekanaalen te beheersen, dan heeft hij een lucratieve bron van inkomsten.

Door het succes van de vrije kunstmarkt, staat de schilder voor een dilemma, omdat de waardering van eigentijdse kunst gekoppeld is aan de hogere idealen van de kunstbeoefening. Als cultuurdrager en priester moet de kunstschilder het schilderen opvatten als roeping en niet als een broodwinning, terwijl tevens wordt geacht dat hij zich presenteert als gerespecteerd lid van de samenleving.³⁷ Voor de jongste generatie schilders vanaf 1870 wordt dit problematisch. Zij bepleiten een meer vrijere vormtaal en realistisch georiënteerde schilderkunst.

In de laatste decennia van de negentiende eeuw leidt deze realistische opvatting van kunst ertoe dat de aandacht van de voorstelling van het schilderij en de eventueel daarin verwerkte ethische waarden verschuift naar een focus op de picturale kwaliteiten van een kunstwerk. Hierbij is het onderwerp niet meer van belang, maar wordt werk voornamelijk gewaardeerd door het gebruik in kleur en vorm.³⁸ Ondanks de nieuwe ideeën over de functie van schilderkunst, blijft de eis gelden dat de schilder niet zou moeten werken voor de kost. Het belang van deze eis geldt overigens alleen voor de kunstschilder en niet voor het publiek. Vanaf 1850 houdt het publiek zich niet meer bezig met de idealen van de kunstschilder en daartegenover juist de zakelijke opstelling die zij aannemen: vooral het eigentijdse werk staat centraal en het gedrag van de schilders speelt nauwelijks nog een rol.³⁹

2.2 Financieel rondkomen op de markt

2.2.1 Inleiding

Zoals al eerder genoemd stellen de meeste schilders zich, in de strijd om de aandacht van het publiek, zakelijk op en proberen zij zich aan de nieuwe ontstane situatie op de kunstmarkt aan te passen. Zo worden er eigen verenigingen opgericht, zodat er enige controle is over de distributiekanaalen voor eigentijdse kunst. Daarnaast proberen zij hun werk op uiteenlopende wijzen onder de aandacht te brengen bij tentoonstellingscommissies, verzamelaars en de kunsthandel. Veel kunstschilders specialiseren zich in gewenste genres en thema's, leveren werk op bestelling en tegen vaste prijzen, en zijn bereid hun werk te veranderen naar de wensen van de kunsthandelaar of consument. Er zijn opleidingen ontstaan en andere kunstinstellingen die de eigentijdse kunst bevorderen, zoals de Academie van Beeldende Kunsten en de organisatie van de Tentoonstellingen van Levende Meesters. Daarnaast is de koopkracht van het geïnteresseerd publiek gestegen. Niet alleen de bovenlagen kunnen zich een kunstwerk veroorloven, maar ook de aanschaf van schilderijen vanuit de hogere middengroepen neemt toe.

³⁷ Stolwijk 1998, pp. 278-279.

³⁸ Stolwijk 1998, pp 55-65.

³⁹ Stolwijk 1998, p. 280.

2.2.2 Niet iedere schilder even succesvol

De nieuwe waardering van eigentijdse kunst in de maatschappij zorgt voor een sterke toename van het aantal schilders in Nederland. Er ontstaat grote concurrentie en er worden zoveel schilderijen geproduceerd dat het publiek en handelaren ogen te kort komen.⁴⁰ Ook de kunstschilders vragen zich af of het enorme aanbod van eigentijdse kunst wel in verhouding staat met de marktvrage. Breitner uit zijn verbazing in een brief aan Van Stolk: ‘Waar blijven toch al de schilderijen? Alweer een Tentoonstelling van zoveelhonderd schilderijen (proc. knoeiwerk denk ik) en aan ’t eind weer zoveel % in de kabinetten van de respectieve Rotterdamsche kunstliefhebbers.’⁴¹

Veel schilders kunnen goed omgaan met verzamelaars en liefhebbers van eigentijdse kunst. Zij worden tot de hoogste kringen ontvangen en krijgen voor hun werk waardering. In combinatie met hun goede verdiensten kunnen zij op deze manier aanzienlijk op de maatschappelijke ladder stijgen.

Kunstschilders die meer moeite hebben met het professionaliseren en onderhouden van contacten hebben het echter financieel zwaar. Er ontstaan aanzienlijke inkomensverschillen tussen de schilders onderling. Niet elke schilder heeft controle over de kunstmarkt en velen van hen kunnen nauwelijks hun hoofd boven water houden. ‘Ik gevoel me wel eens een paard dat last heeft van horzels, met dit verschil dat ’t dier geen schuld heeft aan ’t bestaan van zijn plagen, wat ik, hoe noodzakelijk ook, want hoe wil men doen indien men geen geld heeft? Men moet borgen of vor Hunger crepiren. Waar men alleen in de uiterste toe overgaat – wel ben. Gelukkig de bezitter! De man die geen zorg heeft voor huisvesting en onderhouding van ’t corpus, en zich alleen met de animus heeft in te laten. Wee dengene die voor beiden tegelijk zorgen moet.’⁴² In deze brief aan Van Stolk beschrijft Breitner zijn gevoel over een financieel onzeker bestaan, waarmee een grote groep eigentijdse schilders mee te kampen heeft. Het geeft een schrijnend beeld van het inkomen van een Nederlandse kunstschilder uit de tweede helft van de negentiende eeuw.⁴³ Door de explosieve groei van het aantal kunstschilders ontstaan er een tweetal groepen: een elitegroep die controle heeft over de markt door te schilderen naar de wens van het publiek, en een proletariaat van kunstschilders, dat nauwelijks het hoofd boven water kan houden.⁴⁴ Het zijn voornamelijk de kunstschilders die zich afzetten tegen de wensen van het publiek en de daarbij horende schilderijstijl, die zuchten onder de misère van een armoedig bestaan.

⁴⁰ Stolwijk 1998, p. 229.

⁴¹ Brief van Breitner aan Van Stolk, d.d. 30 mei 1882.

⁴² Brief van Breitner aan Van Stolk, d.d. 30 mei 1882.

⁴³ Ook Bilers schrijft aan zijn beschermheer Knepelhout in 1860: ‘Wij schilders – en u weet dit zoo goed als ik – zijn, op enkele uitzonderingen na, menschen, die bij den dag leven en nooit weten of zo over acht dagen iets of niets zullen bezitten. Er bestaat eene onophoudelijke behoefte; wordt die gedurende een paar maanden gestopt, dan is het onmiddellijke gevolg daarvan, dat men bijzonder gehinderd is in zijne bewegingen.’ Bilders 1876, p. 158.

⁴⁴ Jensen 1992, p. 139.

2.2.3 Het benaderen van een beschermheer

De tweede helft van de negentiende eeuw staat niet bekend om zijn bloeiende mecenaatscultuur. Door de groeiende kunstmarkt is de rol van de individuele mecenas in het culturele leven nauwelijks meer noodzakelijk.⁴⁵ Veel kunstschilders geven dan ook liever niet de voorkeur aan een beschermheer, omdat zij zich naast de financiële giften vaak te veel bemoeien met hun leven en werk.⁴⁶ Er kunnen drie redenen gegeven worden waarom de kunstschilder toch een mecenas wil benaderen.⁴⁷

De eerste reden om een mecenas te benaderen is, zoals hierboven besproken, ontstaan door de kloof van de negentiende eeuw tussen het scheppen van kunst en het verdienen van geld. Kunstschilders moeten op zoek naar manieren om de afstand tussen deze twee elementen weer te verkleinen. Daarbij geldt echter de ontkenning van de economie nog steeds: iemand die veel economisch kapitaal verwerft kan maar weinig cultureel kapitaal verzamelen. De tegenstelling tussen kunst en geld wordt vooral door de jongste generatie benadrukt, die uitgaan van autonome kunst, zonder enkele invloeden van de maatschappij. Zij zijn echter gedwongen om naast het schilderen een baan erbij te nemen, zoals doceren aan een Academie, om financieel rond te kunnen komen. Dit is erg ongewenst, omdat zij dan niet aan bovenstaand ideaalbeeld kunnen voldoen. Via de steun van een mecenas kan er geld worden verkregen zonder dat het ten koste gaat van hun artistieke aanzien. Het geeft de kunstschilder het gevoel uitverkorene te zijn, dat nog eens wordt vergroot omdat de ondersteuning van een mecenas waardering vormt voor het werk dat zij maken.⁴⁸

Een tweede oorzaak waarom een mecenas benaderd wordt, komt door de worsteling van de negentiende-eeuwse kunstschilder met zijn onduidelijke functie in de samenleving. Door de opkomst van de vrije markt is er een afstand ontstaan tussen de autonome kunstschilder en het publiek, die maar weinig steun en begrip hebben voor hun werk. De morele en materiële steun van een mecenas biedt daarbij de kunstschilder ondersteuning en motivatie bij het maken van zijn werk.

De laatste reden is het gegeven dat een mecenas de kunstschilder op weg kan helpen om bekendheid te creëren. De mecenas dient daarbij als distributiekanaal, door de schilder en zijn werk binnen zijn kringen te introduceren. Ook kan er met de financiële steun alternatieve distributiemogelijkheden worden gerealiseerd, zoals vennootschappen en kunstverenigingen.⁴⁹

De provocerende houding van schilders die zich afzetten tegen de vrije markt weerhoudt dan ook rijke weldoeners er niet van in hun werk te investeren en hun reputatie te bevorderen. De exclusiviteit van de schilderijen kunnen zij namelijk wel waarderen, maar ook de positie van deze kunstschilders ten opzichte van de maatschappij vinden zij interessant. Ook de jonge generatie wordt namelijk gezien als een genie die toegang heeft tot een betekenisvollere wereld achter de werkelijkheid. Een rijke weldoener krijgt het gevoeld dat door zijn ondersteuning de artistieke glorie

⁴⁵ Hoogenboom 1993, p. 135.

⁴⁶ De Vet 1984, p. 163.

⁴⁷ Deze drie redenen zijn uiteengezet voor de literaire wereld door Braber 2012, p. 76.

⁴⁸ Braber 2012, pp. 76-77.

⁴⁹ Braber 2012, p. 77.

wordt overgedragen. De mecenas deelt dus de glorie van de kunstschilder en krijgt de rol van held en redder toegekend. Door zijn ondersteuning krijgt namelijk de samenleving toegang tot deze hogere vormen van kunst. Zeker als de mecenas al in een vroeg stadium de ondersteuning van een kunstschilder start, zal hij nog lang bekend staan als degene die de kunstschilder heeft gered van de ondergang en de maatschappij met hem in contact heeft gebracht. De steun verhoogt dus de status en het aanzien, ofwel het cultureel kapitaal, van de weldoener.⁵⁰

Deze weldoeners hebben vaak al een persoonlijke band met een of meerdere kunstschilders. Omdat hun financiële situatie zo slecht is, wenden veel van de jonge schilders zich alsnog persoonlijk tot deze personen en hopen zo toch wat (financiële) giften te mogen ontvangen. Deze schilders stellen wel nieuwe eisen aan de mecenas: de burgerlijke weldoeners moet over voldoende culturele bagage beschikken en begrip hebben voor de moderne (romantische) ideeën over autonomie en kunstenaarschap.⁵¹

Breitner kan gerekend worden als lid van bovenstaande groep. De schilder heeft in de beginjaren van zijn carrière moeite met het vinden van zijn weg op de vrije markt. Bovendien heeft hij een provocerende houding tegenover commerciële kunst. Breitner wendt zich met enige regelmaat tot zijn beschermheer Van Stolk om te melden dat zijn inkomen nauwelijks voldoende is om van te leven. Van Stolk stuurt Breitner daarop volgend met enige regelmaat geld toe, samen met talloze adviezen over een zelfonderhoudend bestaan. Breitner is hierin niet de enige: hoewel veel schilders er neveninkomsten en –betrekkingen erop na houden, valt de financiële werkelijkheid zwaar.⁵² Toch is het opvallend dat Breitner toenadering zoekt tot iemand als Van Stolk, die – zoals later zal blijken – geheel andere opvattingen heeft over de maatschappelijke functie van kunst dan de schilder. Het is daarom mogelijk dat de bemoeienis van Van Stolk dusdanig groot is geweest dat het Breitners werk heeft beïnvloed. Voordat er dieper ingegaan wordt op het contact en de relatie tussen deze twee personen, volgt er een korte biografie van G. H. Breitner en A.P van Stolk.

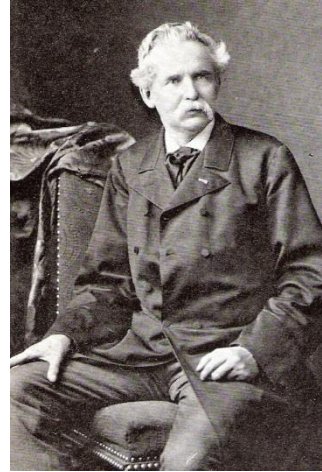
⁵⁰ Braber 2012, pp. 78-79.

⁵¹ Macleod 1996, pp. 12-13.

⁵² De meeste kunstschilders zorgen met het geven van teken- en schilderlessen op traditionele wijze voor extra inkomsten. Stolwijk 1998, pp. 229-230.



Afbeelding 2: George Hendrik Breitner, ca. 1880, foto in het bezit van mw. Rapmund-Breitner, Soesterberg.



Afbeelding 3: A.P. van Stolk, foto uit het familiearchief Van Stolk, Rotterdam.

2.3 George Hendrik Breitner

2.3.1 Inleiding

George Hendrik Breitner wordt geboren op 12 september 1857 in Rotterdam. Breitners vader, Johann Wilhelm, werkt op dat moment voor graanhandelaren A.P. en C.E. van Stolk en gaat later zelfstandig werken als commissionair in granen. Zijn moeder is Marianne Hendriette Gortmans, afkomstig uit Maastricht.

Op verzoek van zijn ouders begint Breitner met tekenles bij Christoffel Neurenberg, die hem adviseert om zich aan te melden voor de Academie. Breitner werkt echter tot zijn achttiende op het kantoor van zijn vader. Ondertussen heeft hij zijn tekenwerk laten zien aan Robert van Eysden, leraar aan de Rotterdamse Tekenacademie. Van Eysden ziet echter geen toekomst als kunstenaar voor Breitner en wijst hem af voor de Academie.

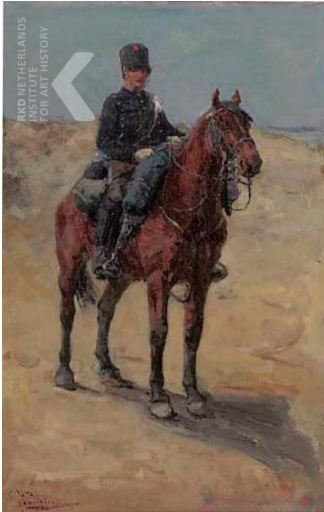
Breitner geeft niet op en presenteert zijn werk opnieuw. Ditmaal aan de gerespecteerde boekillustrator Charles Rochussen. Rochussen adviseert Breitner naar de Haagse Academie te gaan om een diploma in tekenen te behalen. Samen met Van Stolk worden de ouders van Breitner overgehaald om hem in te schrijven en Breitner begint in 1876 aan zijn opleiding op de Haagse Academie. In 1877 legt hij het examen voor de M.O.-acte tekenen af, maar hij blijft tot 1880 lessen volgen.⁵³

2.3.2 Academietijd

Er is weinig bekend over de academietijd van Breitner. De directe bron voor gegevens uit de jaren voor 1880 zijn de brieven van Breitner aan Van Stolk en aan goede vriend A.F. Reicher (1858-1938).⁵⁴ Wat hieruit af te leiden is, is dat aan de Haagse Academie het onderwijs sinds 1841 niet veel is

⁵³ Hefting 1970, p. 14.

⁵⁴ A.F. Reicher werkt lange tijd samen met Breitner. Zelf schildert, tekent en etst hij landschappen, stadsgezichten en stillevens.



Afbeelding 4: George Hendrik Breitner, *Cavallerist in de duinen*, 1880, 56,5 x 36 cm, 's-Gravenhage, De Mesdag collectie.

veranderd en er voornamelijk een klassiek lesprogramma wordt gehanteerd. Breitner is redelijk succesvol in zijn studie in tekenen. Zo wint hij verschillende prijzen, zoals in 1876 de tweede prijs voor compositie en in 1877 de tweede prijs voor anatomie.⁵⁵ Hoewel Breitner goed presteert in tekenen, wil hij liever schilderen. De directeur van de Haagse Academie, Johan Philip Koelman, en Breitner hebben andere opvattingen over schilderkunst. Koelman, zelf ook schilder, is een classicist en heeft felle kritiek op het realistische werk van de nieuwe Haagse School. Hoewel Breitner in het begin zich geheel schikt in het klassieke onderwijs, begint hij goede banden op te bouwen met een aantal schilders van de Haagse School, zoals Jozef Israëls, die werkt volgens de nieuwe stijl. De nieuwe ideeën en inzichten die Breitner hierdoor krijgt zorgen ervoor dat de relatie tussen hem en Koelman verslechtert. Door de nieuwe banden met de Haagse kunstenaarswereld

wordt Breitner toegelaten tot de kring van Pulchri Studio in 1880.⁵⁶ Andere schilders die lid zijn in deze periode zijn Van der Weele, De Zwart, Van Dijk, Boks, Elchanon Verveer, Melis, Bisschop en Jozef Israëls.⁵⁷ In dit milieu weet Breitner zich langzaam maar zeker op te werken en krijgt hij erkenning voor zijn tekeningen. De eerste schilderijen die hij maakt, naast zijn bekende militaire stukken (afb. 4), zijn stillevens, die hij kopieert van oude meesters uit het Mauritshuis. Verder schildert hij in zijn Academiejaren stadsgezichten van Rotterdam, Delft en Schiedam, die tamelijk licht van kleur zijn en met een losse toets geschilderd.⁵⁸

Zijn doel is om historieschilder te worden, maar toch schildert hij geen historiestukken. Breitner moet het vooral hebben van de dingen die hij om zich heen ziet, zonder anekdotische bijbedoelingen. Hij past daarbij geheel in de traditie van de Haagse School.

In deze periode begint Breitner aan een stilistische ontwikkeling die hij tot in de Amsterdamse tijd voortzet en waaruit zijn eigen stijl ontstaat. Het verschil in opvattingen over kunst tussen Koelman en Breitner zorgt ervoor dat Breitner steeds meer wegblijft van de schilder- en tekenlessen op de Academie. In 1880 wordt Breitner uiteindelijk na een conflict verwijderd van de Academie.⁵⁹

2.3.3 1880-1884

Na het vertrek van de Academie, trekt Breitner in, om zijn schilderkunsten verder te ontwikkelen, bij schilder Willem Maris, die graag jonge schilders onder zijn hoede neemt in zijn monumentale pand

⁵⁵ Venema 1981, p. 63.

⁵⁶ Pulchri Studio is een Haags kunstenaarsgezelschap, opgericht in 1847. Van 1861 tot 1887 is de vereniging gevestigd in het Hofje van Nieuwkoop. Iedereen die iets met de Haagse kunstwereld te maken heeft, zorgt er in die tijd voor dat zij in goede relatie staan met Pulchri.

⁵⁷ Hefting 1970, p. 20.

⁵⁸ Hefting 1970, p. 23.

⁵⁹ Het conflict waardoor Breitner van de academie wordt verwijderd is tussen Breitner en administrator van de academie Arthur Renaud, die een streng academieregime representeert. Venema 1981, p. 73.

Oud Rozenburg.⁶⁰ In 1881 vertrekt Breitner echter weer uit Oud Rozenburg. In deze periode werkt hij onder andere mee aan het bekende panorama van Mesdag.⁶¹ In de jaren daarna worstelt Breitner met financiële problemen. Hij verkoopt zover bekend twee werken: de aquarel *Straatje in Rotterdam* aan H.G. Tersteeg en het schilderij *Oostpoort van Delft* tijdens de Tentoonstelling van Levende Meesters in 1880.⁶² Tevergeefs doet hij verschillende pogingen om een koninklijke subsidie aan te vragen.⁶³ Breitner zet in de eerste jaren van zijn carrière het militaire genre in zijn schilderijen en schetsen voort. Deze werken beginnen zich al meer te onderscheiden van andere schilders in het gebruik van licht en donker en de compositie, die al lijkt op een momentopname zoals bij fotografie. In het werk van deze jaren valt op dat zowel in de schilderijen als in de aquarellen een werkwijze wordt gebruikt die ook bij Willem en Jacob Maris en Anton Mauve wordt aangetroffen. De werkwijze is het accentueren van de omtrekken met donkere lijnen of lichte, witte hoogsels. Breitner werkt in de traditie van de Haagse schilders, maar weet deze werkwijze te ontwikkelen tot zijn eigen kunstvorm.

In augustus 1881 gaat Breitner naar Brabant om militaire manoeuvres bij te wonen. Deze reis brengt de schilder voor het eerst in direct contact met de mensen van het land. Breitner geeft vanaf dat moment, naast het militaire leven, het boerenleven weer, soms zelfs in combinatie met elkaar, zoals in de *Hoefsmid* of *Huzaar bij Boerenwoning*. Hierbij probeert hij in dezelfde lijn te werken als de jonge Isaac Israëls, die zijn militaire stukken nauwkeurig tot in alle details en technisch met een korte gladde penseelstreek schildert (afb. 5). Ook in één van de brieven aan Van Stolk uit Breitner zijn bewondering voor de gave techniek van Israëls.⁶⁴



Afbeelding 5: Isaac Israëls, *Begravenis van een jager*, 1882, olieverf op doek, 126 x 261 cm, 's-Gravenhage, Gemeentemuseum Den Haag.

⁶⁰ Venema 1981, p. 85.

⁶¹ Hendrik Willem Mesdag, *Het Panorama van Mesdag*, 1881, Den Haag.

⁶² Hefting 1970, p. 28.

⁶³ In de brieven aan Van Stolk schrijft Breitner met regelmaat over de pogingen en afwijzingen voor Koninklijke Subsidie. Pas in 1885 lukt het Breitner om voor het eerst Koninklijke subsidie te krijgen.

⁶⁴ Brief van Breitner aan Van Stolk, d.d. 8 december 1881: 'Ik geloof dat ik 't net zoo artistiek zou kunnen, maar hij beweegt zich nu eenmaal onder die lui, ik niet! Ik benij hem daarom ofschoon 't dwaas van me is.'

In 1882 komt er aan het schilderen in navolging van de Haagse Stijl abrupt een einde wanneer Breitner wordt opgenomen in het ziekenhuis. Wanneer de schilder na een lange periode is hersteld wordt het voor hem duidelijk dat hij de ontplooiing van zijn schilderkunst in een bredere zin wil voortzetten. Mogelijk heeft het contact met Vincent van Gogh bijgedragen aan de nieuwe richting die Breitner op wil.⁶⁵ Hij wil de mensen gaan schilderen zoals de mensen zijn; op straat, in de huizen, in het dagelijks leven en aan het werk. Zelf zegt hij in een brief aan Van Stolk dat zijn doel is om *Le Peintre du Peuple* te worden: ‘Ik zelf, Ik zal de mensch schilderen op de straat en in de huizen de straten en huiszen die ze gebouwd hebben ’t leven vooral. Le peintre du peuple zal ik trachten te worden of liever ben ik al omdat ik ’t wil.’⁶⁶ Van Gogh en Breitner gaan samen op zoek in de volksbuurten van Den Haag naar types om te schilderen. De sfeer van een momentopname, die Breitner probeert vast te leggen op zijn schilderijen, wordt in deze tijd niet begrepen door het grote publiek en de verkoop gaat slecht. Breitner verkoopt in deze periode nog een aantal werken van vooral militaire voorstellingen, zoals drie aquarellen aan Taco Mesdag en twee versies van *Cavalerie op duin*. Toch heeft hij nog steeds zulke financiële zorgen dat hij moet solliciteren voor een leraarsbetrekking aan de Rotterdamse Academie. In Breitners werk uit deze periode is er duidelijk een verder ontwikkelde stijl waarneembaar ten opzichte van het werk uit voorgaande periode. Op zijn schilderijen gebruikt Breitner grote vormen, een steeds bredere toets en grote contrasterende kleurvlakken. Ook de kwaliteit van de aquarellen ontwikkelt zich van een lineaire naar een meer picturale stijl (afb. 6 en 7).⁶⁷



Afbeelding 6: George Hendrik Breitner, *Bloemenmarkt*, 1881-1882, Aquarel, 43,5 x 32,1 cm, verblijfplaats onbekend.



Afbeelding 7: George Hendrik Breitner, *Soepuitdeling*, 1882, aquarel, 30 x 52 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum.

⁶⁵ Van Gogh leent Breitner onder andere het boek *L'Amour* van Jules Michelet, dat de schilder stof tot nadenken geeft.

⁶⁶ Deze term wordt geïntroduceerd door de Franse schrijver Émile Zola. Zola wordt gezien als de belangrijkste vertegenwoordiger van het naturalisme; het realistisch en ongestileerd beschrijven of uitbeelden van de werkelijkheid. Breitner is gefascineerd door de werken van deze schrijver. Citaat uit brief aan Van Stolk, dd 28 maart 1882.

⁶⁷ Hefting 1970, p. 54.



Afbeelding 8: George Hendrik Breitner, *Twee meisjes met bruine kan*, 1885, olieverf op paneel, 71 x 116 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum.

2.3.4 Invloed van Parijs

In 1884 gaat Breitner voor een half jaar naar Parijs, waar hij een maand verblijft op het atelier van Fernand Cormon (1845-1924) om de kunst van het schilderen nog beter te leren beheersen. Cormon staat bekend als academisch schilder en een goed technicus, die gepassioneerd is door de historie en door de geschiedenis van de oudheid. Tegenover het impressionisme bezit hij echter een grote tolerantie en hij laat zijn leerlingen dan ook erg

vrij. Toch is het onderwijs geheel gericht op het tekenen. Breitner zal dus op het atelier niet veel over het impressionisme gehoord hebben.

Er zijn maar weinig gegevens bekend over Breitners Parijse periode. Ook de weinige schetsboekjes uit deze tijd geven, naast wat schetsen, niet veel informatie. Er zijn enkele stukken die Breitner in Parijs schildert bekend, waarop werkpaarden en afbraakscènes, gezien in Montmartre, in donkere tonen worden weergegeven. Het sombere van de grote stad en in het bijzonder Montmartre grijpt de schilder aan en beïnvloedt hem in zijn latere werk. Verder vindt hij zijn inspiratie in de naturalistische Franse literatuur van onder andere Emile Zola, Gustave Flaubert en Edmond en Jules de Goncourts. Het boek *Manette Salomon* van Edmond en Jules de Goncourts is bijvoorbeeld van grote betekenis geweest voor Breitner vanwege de naturalistische beschrijving van het stadsleven. Breitner keert na Parijs terug naar Den Haag. In de laatste twee jaar van Breitners Haagse tijd verwijderd hij zich in zijn schildertechniek verder van de Haagse School. De schilderijen die in deze periode ontstaan zijn stilistisch in enkele groepen te verdelen. De eerste groep wordt gekenmerkt door een felle, maar beheerste manier van schilderen, zoals zichtbaar op het schilderij *Cavalerie* (afb. 19). In een tweede groep kan een strengere schilderwijze onderverdeeld worden, waarin de losse toetsen door grotere vlakken zijn vervangen. Een voorbeeld van deze stijl is *Twee meisjes met bruine kan* (afb. 8), breed en monumentaal geschilderd en gecomponeerd. Tot een derde groep werken uit deze periode behoren werken zoals *Dronken meid* (afb. 9); de toets is op dit schilderij niet zo breed, maar eerder rul en met een fijnere structuur. De overgangen in de vormen zijn daarnaast vloeiender en krachtige lijnen ontbreken.

Breitner zal in de laatste jaren in Den Haag geen stadsgezichten meer schilderen. Den Haag is in 1884 geen bruisende stad, waardoor het moeilijk is voor Breitner om zijn status als *le peintre du peuple* voort te zetten.⁶⁸ Daarom vertrekt Breitner in 1886 naar Amsterdam, waar hij tot zijn dood in 1923 zal blijven.

⁶⁸ Venema 1981, p. 123.



Afbeelding 9: George Hendrik Breitner, *Dronken meid (slapend meisje)*, ca. 1885, olieverf op doek, 32,5 x 46 cm, privécollectie.

2.3.5 Amsterdamse periode

Amsterdam is in 1886 sterk gegroeid door de bloeiende handel, industrie en bedrijven. Er is dus veel te beleven op de straten. Breitner wordt hier als het ware een beeldende rapporteur van al wat zich in Amsterdam op straat afspeelt. Hoewel hij nog kort op de Academie van Beeldende Kunsten in Amsterdam in de leer gaat, is het stadsleven de eigenlijke leerschool voor Breitner.⁶⁹ Hij ziet op zijn eigen manier de snelle stadsgroei en het stadsleven, dat hij met veel beweging en kleur op het doek vastlegt. De doeken zijn somber en grauw, net zoals het werk en bestaan van het gewone volk in de stad. Hierdoor voelt de schilder een verwantschap met de Tachtigers, die op hun beurt in hun literaire werk worden beïnvloed door de visie van Breitner. In de jaren daarna schildert Breitner naast stadsgezichten en straatscènes ook naakten en stillevens. Omstreeks 1893 begint hij met de bekende serie schilderijen van Japanse meisjes.

Op het hoogtepunt van zijn carrière, in 1901, wordt er een eertentoonstelling van zijn oeuvre georganiseerd bij Arti et Amicitiae. Na deze tentoonstelling schildert Breitner nog tot 1923 in zijn atelier op het Prinseneiland, maar de werken die dan nog ontstaan hebben niet meer dezelfde passie als de werken ontstaan voor 1901. Breitner blijft tot aan zijn dood schilderen. Op 5 juni 1923 overlijdt hij in zijn atelier.

2.4 A.P. Van Stolk

2.4.1 Inleiding

Adriaan van Stolk wordt geboren in 1822. Hij groeit op tot vooraanstaand Rotterdams graanhandelaar en mede-eigenaar van de firma A.P. en C.E. van Stolk, die in 1847 wordt opgericht. Van Stolk is een geboren zakenman met een brede sociale en culturele belangstelling. Zo bekleedt hij ook verschillende functies buiten de graanhandel. Hij is bijvoorbeeld voorzitter van het departement Rotterdam van de

⁶⁹ In 1886 schrijft Breitner zich opnieuw in voor de Academie, waar hij les krijgt onder het gezag prof. A. Allebé. Echter beschouwt Allebé Breitner al als volleerd kunstenaar. In hoofdstuk 4 wordt hierop verder ingegaan.

Maatschappij van Nijverheid, voorzitter van het bestuur van de Wilhelminapolder en lid van het college van Zeevisserijen. In het kunstleven speelt Van Stolk opvallenderwijs nauwelijks een rol.

Van Stolk heeft echter wel belangstelling voor kunst. Zo heeft hij een behoorlijke schilderijenverzameling. Er is niet veel over deze verzameling bekend. Wel weten we dat hij vooral zeventiende-eeuwse en achttiende-eeuwse schilderijen heeft gehad. Dit gegeven is af te leiden van twee foto's van een kamer in het huis van Van Stolk aan de Zeemansstraat te Rotterdam (afb. 10). De foto's zijn in 1903 gemaakt, na het overlijden van de echtgenote van Van Stolk. Op de foto's zijn onder andere werken te herkennen van de Italianisanten Jan Both en Jan Miel, landschappen van Meindert Hobbema, een schilderij van Rubens en portretten door zijn dochter Anna Johanna van Stolk.⁷⁰ De schilderijen van Breitner die Van Stolk in zijn bezit heeft komen niet voor op de foto's.⁷¹

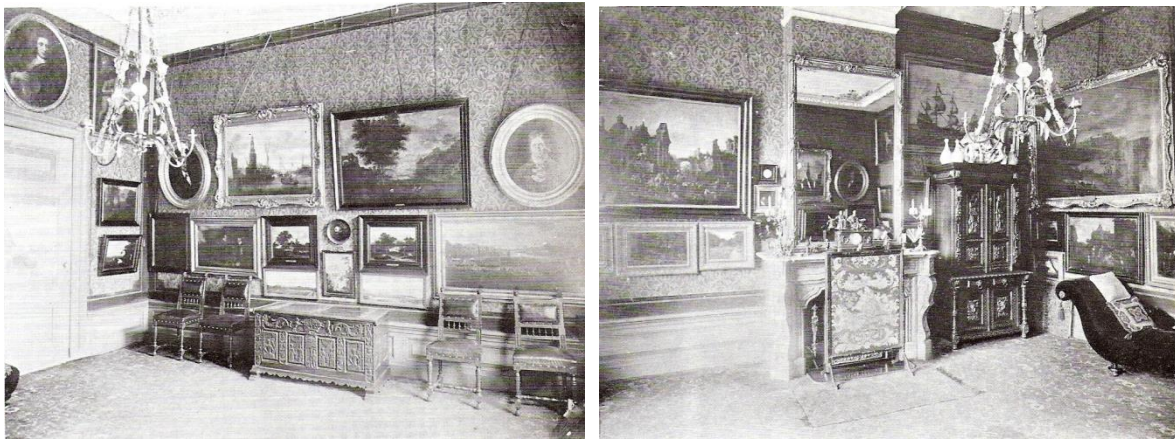
2.4.2 Traditionele denkwijze

Uit de collectie valt op te maken dat Van Stolk geen voorstander is van de nieuwe richting die de schilderkunst in de negentiende eeuw in gaat. Het is daarom opvallend dat hij een goede band weet op te bouwen met Breitner, die al vroeg in zijn carrière de traditionele opvattingen over kunst achterwege laat. De belangstelling voor Breitner kan worden verklaard uit het contact tussen hem en de vader van Breitner, die tijdens de jeugdijaren van de schilder een goede functie heeft in de fabriek van de graanhandelaar. Daarnaast is zijn tekenende dochter, Anna Johanna van Stolk, in dezelfde periode als Breitner onder de vrouwelijke leerlingen toegelaten op de Haagse Academie.⁷² Overigens bestaat er over het algemeen een grote belangstelling voor de beeldende kunst in de familie A.P. van Stolk. De oudste zoon Jan Bertram zet het verzamelen voort. Hij verzamelt echter geen schilderijen, maar middeleeuwse kunstnijverheid en sculpturen. Anna Johanna van Stolk illustreert en schildert. Ook haar zus Griettie tekent, terwijl de andere dochter, Georgette, tentoonstellingen organiseert; zij is rond 1900 actief voor de Rotterdamse Kunstkring en bezit zelf tevens een kleine collectie eigentijdse schilderijen. De kleinzoon van Van Stolk, A.P. van Hoey Smit bezit vervolgens ook een verzameling schilderijen met onder andere werk van Van Gogh, Piet Mondriaan en Bart van der Leek.

⁷⁰ Venema 1981, p.23.

⁷¹ Hefting 1970, p. 7.

⁷² Hefting 1970, p. 7.



Afbeelding 10: foto's van het interieur van de achterkamer in het huis van de familie Van Stolk aan de Zeemanstraat te Rotterdam, gemaakt in 1903.

De kunstminnende Van Stolk ziet al snel het potentieel van Breitner om het kunstenaarschap tot beroep te maken. Samen met Rochussen weet hij de vader van Breitner over te halen om zijn zoon naar de Haagse Academie te sturen.⁷³ Breitner ziet direct de mogelijkheid om via Van Stolk aan geld te komen. Negen dagen na Breitners eerste brief van 2 februari 1877 stuurt Van Stolk *f* 25,- ten behoeve van de schilder aan Johan Philip Koelman, directeur van de Haagse Academie. In de bijgevoegde brief schrijft Van Stolk dat Breitner bij hem op bezoek is geweest. Uit dit bezoek blijkt dat het geld goed aan hem is besteed, 'want hij was geheel met zijn vak vereenzelvigd en [...] zooo schijnt er steeds meer de vastheid van opvatting bij hem te komen'.⁷⁴ Op 10 maart 1877 stuurt Van Stolk wederom *f* 40,- naar Koelman, bedoeld om te investeren in Breitner. Deze financiële toezendingen, met bijgevoegde brieven waarin het kunstenaarschap wordt bediscussieerd, gaan door tot eind 1887. Het is niet bekend of Van Stolk tevens andere schilders financieel heeft gesteund. Het lijkt erop dat alleen Breitner deze steun heeft mogen ontvangen.⁷⁵ Van Stolk overlijdt kort na de breuk met Breitner, in 1894.

⁷³ Wanneer Breitner in zijn vroege jaren zijn tekeningen laat zien aan Charles Rochussen (1814-1894), wordt hij een aantal keren uitgenodigd op het atelier en stimuleert Rochussen Breitner om naar de academie te gaan. Venema 1981, p. 20.

⁷⁴ Brief van A.P. van Stolk aan Johan Philip Koelman, d.d. 11 februari 1877.

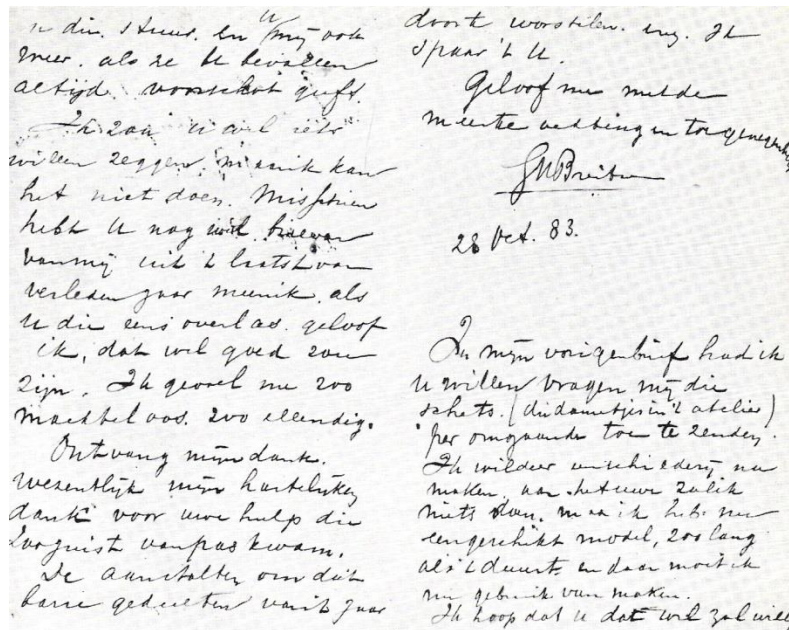
⁷⁵ Hefting 1970, p. 7.

3 De correspondentie met Van Stolk: een analyse

3.1 Een tien jaar durende correspondentie

3.1.1 Inleiding

Op 2 februari 1877 begint Breitner de correspondentie met A.P. van Stolk. Een contact dat tien jaar zal duren en Breitner in de beginperiode van zijn carrière ondersteunt. Breitner schrijft meer dan zestig brieven aan Van Stolk. Uit deze brieven wordt duidelijk dat hij en Van Stolk een bijzondere verstandhouding hebben, die begint als ondersteuning tijdens de opleiding aan de Academie, maar uiteindelijk ombuigt naar een zakelijke overeenkomst. De brieven zijn erg belangrijk om drie redenen. Zij geven een goed beeld van Breitner in een van de belangrijkste fases van zijn carrière: van leerling tot volwassen schilder. De correspondentie toont tevens het verschil tussen de ideeën van een jonge kunstenaar en de gegoede bourgeoisie in de negentiende eeuw. Ten slotte kan aan de hand van de brieven de bijzondere verstandhouding tussen mecenas (gever) en schilder (ontvanger) onderzocht worden. De inhoud van de brieven, die in dit hoofdstuk wordt geciteerd, is volledig afkomstig uit de publicatie van het materiaal door Paul Hefting uit 1970. De oorspronkelijke schrijfwijze in de brieven is daarbij zoveel mogelijk overgenomen.



Abbeelding 11: Fragment uit de brief van 28 oktober 1883.

3.1.2 Eerste jaren van contact

De allereerste brief van Breitner aan de heer Van Stolk dateert van 2 februari 1877 en gaat als volgt: 'Mijnheer: Bij dezen heb ik de eer u belt te verzoeken voor Donderdag a.s. op welken avond ik mijn voorstel u een bezoek te brengen, om u de teekeningen die ik in de laatste 4 weken heb gemaakt te

doen zien, zoals onze afspraak is. In de hoop dat U gelegenheid zult hebben mij te ontvangen teken ik met de meeste hoogachting

UEd.Dw. Dienaar G.H. Breitner.’

In de loop van het eerste contactjaar schrijft Breitner weinig brieven. De schilder maakt voornamelijk persoonlijke afspraken met Van Stolk. Op 4 mei schrijft hij over de prijsuitdeling van 1877 op de Academie, waarbij hij brons kreeg voor tekenen, en op 14 september over zijn voorbereidingen op het examen, gevolgd door een enthousiast ‘Ik ben geslaagd’ op 27 oktober.

De toon van de brieven is vrijwel altijd neerslachtig en pessimistisch. Breitner is in zijn tijd op de Academie gedeprimeerd. Zo schrijft hij op 11 april 1878: ‘ ’t Is mij in dien tijd niet zoo voorspoedig gegaan als ik wel gewenscht had! Ik ga niet genoeg vooruit. Ik twijfel er aan of ik wel vooruit kruip; zoo gaat het met tekenen. En wat andere zaken aangaat ben ik ook al even ongelukkig, eene betrekking – waarnaar ik gedrongen had werdt aan een jongmensch met lager-onderwijs acte gegeven. Ik kreeg zelfs geen enkele stem. In het geven van privaat les kan ik me ook nog niet verheugen.’ Hoe treurig de toon van de brief ook is, Breitner uit aan het slot wel zijn dankbaarheid voor de steun van Van Stolk: ‘Mijnheer, ’t zou mij en UEd. duizend maal aangenamer zijn als ik beter tijdingen had en dus wat meer schreef, maar ik gevoel mij ongelukkig en ik wensch een vriend die mij zeydde waar dat aan ligt. Wanneer UEd. deze brief ontvangt, zult gij hoop ik gelukkig en gezond zijn en mij willen antwoorden dat UEd. mij niet vergeet of schoon ik U schijn te vergeten.’

De manier waarop hij Van Stolk toespreekt is de eerste jaren uiterst vriendelijk. Zo zegt hij in een brief van 21 oktober 1879 over de schilderende dochter van Van Stolk, Anna Johanna, ‘Zonder twijfel schildert ze veel. Misschien meer dan ik, want ik heb dikwijls last van malaise. Een vervelend ding. Waartegen evenwel niet veel baat is, dan werken. Gaarne zou ik weder eens een kijkje op haar atelier komen nemen’, terwijl hij eigenlijk helemaal niet te spreken is over Van Stolks dochter.⁷⁶

In 1880 heeft Breitner voor de eerste keer Van Stolk weten over te halen om naar zijn atelier te komen en een schilderij van hem te kopen. Voordat Van Stolk het atelier bezoekt, schrijft Breitner een smekende brief op 12 augustus 1880. ‘Ik smEEK U dus om een schilderij van mij te willen aannemen. Als U dat niet deed zou U me daarmee een groot verdriet aandoen. Natuurlijk weet ik niet wat U ’t liefst zou willen hebben. Daarom zou ik U willen vragen vereer me als ’t mogelijk spoedig met een bezoek en kies, dat wat U bevalt, zal ik met de meeste liefde voltooien.’ Van Stolk kiest uiteindelijk voor het onvoltooide schilderij *Ruiters in de sneeuw*. Het schilderij is echter een jaar later nog niet klaar. Breitner schrijft hierover: ‘Aan uw schilderij heb ik nog niet veel gedaan, omdat ’t serieuser is en dus meer studie en werken noodig heeft. Ik zou het wel eens vier maal zoo groot willen maken. Maar dat is van later zorg. Dit moet eerst af.’

Waar Breitner zich voornamelijk over uit in de daaropvolgende jaren, zijn de geldzorgen die hij heeft. Hij vraagt Van Stolk regelmatig om geld toe te sturen. In deze brieven spreekt hij op

⁷⁶ Getuige een brief aan Jan Veth heeft hij een gloeiende hekel aan Anna Johanna van Stolk. Venema 1981, p. 29.

duidelijke toon en noemt hij altijd het bedrag dat hij wenst te ontvangen: ‘als ’t U eenigszins mogelijk is. stuur me dan per ommegaande. adres Juffer Idastraat 16 f 50,-.’⁷⁷

Opvallend aan deze brieven is dat Breitner zijn financiële situatie tegenover Van Stolk slechter doet lijken dan dat zij daadwerkelijk is. Breitner klaagt bijvoorbeeld in een brief van 11 december 1881 over het schamele bedrag dat hij heeft ontvangen na de verkoop van drie aquarellen. Volgens het tijdschrift *Het vaderland* van 20 december 1881 ontvangt Breitner voor twee van deze aquarellen, die worden gekocht door verzamelaar Taco Mesdag, in totaal f 240, -. Gezien de inkomsten van schilders in de jaren tachtig van de negentiende eeuw is dat een relatief hoog bedrag en absoluut geen ‘fooitje’, zoals Breitner het zelf noemt.⁷⁸

Van Stolk probeert vervolgens een plan te opperen om een aantal schilderijen van Breitner aan vermogende mede-Rotterdamers te verkopen. In een brief van 8 februari 1882 komt het plan voor de eerste keer ter sprake. Breitner schrijft: ‘k Zou UEd. ook niet eerder geschreven hebben dan na ik een schilderij klaar had dat beantwoordde aan uwe verwachtingen om de geëerde rotterdamers ten mijnen bate te exploiteeren (een plan dat ik alleszins toejuich en waarvan ik niet genoeg U kan danken voor ’t gelukkige denkbeeld); ware ik heden morgen minder aangenaam verrast door de kennisgeving dat er aanstaande 15^e Febr. over f 107,50 zou gedisponeerd worden. [...] dan zou ik UEd. als de bron moeten beschouwen, waaruit ik zou kunnen putten, dat ik al eens deedt.’ Zoals ook in voorgaande voorbeelden weet Breitner zijn verhaal uiteindelijk zo te leiden dat het uitkomt op het geld dat hij nodig heeft.

Wanneer Breitner in maart 1882 ziek wordt ziet hij dit als een onmiddellijke aanleiding om Van Stolk om een lening te vragen: ‘Twee honderd gulden vraag ik van U ter leen. Op die schilderij of meerderen. Zonder twijfel stelt U vertrouwen in mij dat als ik beter word ‘k U in geld of in werk zal terug betalen. [...] Kunt U ’t evenwel niet doen, dan zal ik al mijn best doen, om de verplichting nu Uw schilderij af te maken na te komen. Maar wezenlijk voel ik mij te zwak.’ Hij weet daarbij in te spelen op het gevoel van Van Stolk: ‘Alles ontsnapt me mijn lichaam misschien ook nog. Ik hoop niet dat U mij deze maal in den steek zal laten.’ De brief heeft geholpen. Op 20 maart 1882 schrijft Breitner een bedankbrief voor de snelle toezending van de financiële bijdrage.

In de periode dat Breitner herstellende is van zijn ziekte vraagt hij nauwelijks om een gift of lening van Van Stolk. Wel houdt hij de handelaar op de hoogte van zijn herstel. Pas in augustus 1882 haalt Breitner de financiële affaires opnieuw aan, waarbij hij rept over de contacten die Van Stolk voor hem met de Rotterdamse verzamelaars heeft gelegd: ‘Met Köhler heb ik geen zaken kunnen doen: hij wilde het groote schilderij. ’t Sneeuwgezicht en nog drie te maken teekeningen kopen voor 200 gulden. Dat zou goed zijn. Maar hij wilde slechts 50 gulden geven en de rest in antiquiteiten twee stel waar ik geen 10 gulden voor geef rekent hij 45 guld. en voor een oude kruik ook 40 gulden.’ De reactie van Van Stolk op deze brief is waarschijnlijk niet wat Breitner heeft gehoopt, want Breitner

⁷⁷ Ongedateerde brief uit 1882.

⁷⁸ Venema 1981, pp. 37-38.

schrijft terug: ‘Alles wat u me zegt over schilders en kunstkoopers en verzamelaars kan wel waar zijn maar daarvan is hier helemaal geen kwestie. We hebben hier te doen met een jongmensch dat geen goed maar goedbelovend werk levert en voor zoo iets zijn de verzamelaars niet te spreken. ’t Zal me tenminste erg verwonderen als ’t U gelukt iets van mij te plaatsen. Wat ik U reeds meermalen schreef.’

De daaropvolgende maanden ontvangt Breitner van Van Stolk *f* 50,- op 23 september en nog eens *f* 45,- op 16 oktober. Naar aanleiding van het verzoek van Breitner op 27 oktober 1882 zendt Van Stolk *f* 100,- en vervolgens *f* 60,- in november. Deze giften zijn te herleiden uit latere brieven van Van Stolk. Breitner schrijft zelf niet over de ontvangst van deze giften in zijn antwoordbrieven.

3.1.3 Een omkeer in de vriendschap

De correspondentie stopt hierna voor een half jaar. Pas in maart 1883 verschijnt er een brief van Breitner om te melden dat het schilderij dat Van Stolk bestelde nog niet voltooid is. Een paar maanden later, in de zomer van 1883, weer een brief: ‘’t Spijt me te moeten melden dat de schilderijen die ik onderhanden heb geen voldoende vorderingen ondergaan hebben. ten minste van dien aard dat k ze U zou kunnen sturen. [...] Ik heb het geld dat U zo bereidwillig verschaft verspilt aan vergeefse pogingen. Ik zit er nu zeer om verlegen. Ik zal U evenwel niet lastig vallen.’

Op 6 oktober 1883 schrijft Breitner dat hij één van de betreffende schilderijen, *Hoefsmid*, naar Amsterdam heeft gezonden voor de Tentoonstelling van Levende Meesters van Arti et Amicitiae. ‘Ik heb er *f* 800,- voor gevraagd, maar als ik of U ’t verkopen kan voor de prijs die U er mij voor betaalde zal ik heel blij zijn, voor ons beiden, want hoewel geld eigenlijk een ondergeschikt punt is. heeft ’t ook weder in onze verhouding tot elkander getoond wel degelijk een punt van belang te zijn.’ Uit het antwoord van Van Stolk blijkt dat hij het er absoluut niet mee eens is dat het schilderij, dat hij ten slotte heeft gekocht, zonder overleg is geëxposeerd tegen een duurdere verkoopprijs: ‘Uw schrijven heb ik ontvangen en ofschoon Uw opvatting van het schilderen nog doet wanhopen dat ge ooit eenvoudig, waar, en goed geteekend werk zult willen leveren, waardoor men alléén naam en daardoor alleen voldoende geld kan verdienen om in welstand te leven. Zoo meen ik toch te veel talent in de door mij van U gekochte schilderstukjes te zien, dan dat ik ze af wil staan, en verzoek U dus aan de commissie deze tentoonstelling te schrijven dat de door U geëxposeerde Hoefsmid niet U maar mij behoort en aan mij moet worden teruggezonden – Gelieve mij ook het sneeuwstukje zooals het is terug te zenden. Geld geef ik U voorlopig niet [...] bij verkoop, zoude ik zeker kans hebben gehad ook geen geld ervan te zien.’

Het is mogelijk dat op dit moment Van Stolk al beïnvloed is door personen van buitenaf. Breitner heeft namelijk intussen een aantal tegenstanders in de schilderswereld gekregen, die negatieve informatie over hem verspreiden.⁷⁹ De slechte ervaringen met de Rotterdamse verzamelaars kunnen

⁷⁹ Zo ergert schilder Willem Witsen in 1887 zich eraan, dat Breitner zich met zijn (geleende) geld ‘met alle geweld naar de verdommenis wil zuipen en sjouwen.’ Hij raadt A. Verwey (1865-1937), één van de voormannen van de Tachtigers, dan ook aan Breitner niet te ondersteunen, omdat de schilder toch niet werkte als hij geld had. Van der Wiel 1988, p. 121.

ook bijgedragen hebben aan het beeld dat Van Stolk heeft opgebouwd van de schilder. Breitner vermoedt dit zelf ook, zoals blijkt uit zijn antwoordbrief waarin hij de relatie tussen hem en Van Stolk probeert te verbeteren: ‘Indien U mij wilt helpen en dat weet ik, geloof dan in mij. en helpt niet mee om mij af te breken, dat lieden die of onverschillig zijn of vijandig zoo gaarne doen. [...] Gij moet vertrouwen in mij hebben. mij geloven. En als Ge iemand gelooven wilt over mij. geloof dan een schilder iemand als Mesdag of Blommers of Maris. maar geen de Kuyper en consorten [...] en hoor wat ze zeggen en hecht dan nog eenige waarde aan de praatjes van meer af en hij is koppig van lui die goed beschouwd er toch eigenlijk niets van weten.’ Breitner vecht in deze lange brief om verzoening. Hij sluit uiteindelijk de brief af met de duidelijke woorden: ‘Uwe finantie is veel waard maar zooals U zelf wel weet onvoldoende uwe moreelen is door zijn waarschijnlijke werking van vrij wat grooter beteekenis en die verleent ge mij niet omdat ge geen vertrouwen meer in mij stelt. Onze volgende ontmoeting zal mij bewijzen of ik U behouden heb of verloren. een geheime stem zegt me het laatste. vergeef me dan dat ik U waarschuwde voor de kloof die zich opende tusschen onze voeten en U tijd gaf over te springen. Met wezentlijke smart zie ik U heengaan. maar de afstand die ons scheidt is te groot mijne stem dringt niet door tot uwe ooren en ik ben weer alleen op die eindeloze vlakke en de ridder die mij mee zou nemen op zijn klepper is al lang uit het gezicht verdwenen.’

Uit de brieven van deze periode komt het verschil tussen de schilder en de zakenman duidelijk naar voren. Breitner denkt niet rationeel maar handelt uit gevoel. De oude zakenman Van Stolk kan niet omgaan met de chaotische wijze waarop Breitner met geld omgaat en de onjuiste manier waarop transacties tot stand zijn gekomen. De kritiek die Breitner in zijn brieven op de Rotterdamse sociale klasse uit, draagt waarschijnlijk ook niet bij aan het gevoel dat Van Stolk heeft tegenover de schilder. Tevens blijkt uit bovenstaande brief van Van Stolk dat hij nauwelijks meer vertrouwen heeft in de kwaliteit van Breitners schilderwerk. Van Stolk wil dat Breitner volgens traditionele richtlijnen zijn schilderkunsten beoefent. Hoeveel Breitner ook pleit voor de nieuwe denkwijzen, het werk van jonge kunstenaars interesseert de handelaar eigenlijk nauwelijks en van het huidige werk van Breitner moet hij ook weinig hebben. Breitner uit zijn teleurstelling in het weinige vertrouwen dat Van Stolk heeft in de huidige kwaliteiten van de schilder. Het schilderij *Ruiters in de sneeuw* heeft hij inmiddels naar de wensen van de weldoener aangepast, maar zelf is hij absoluut niet tevreden. Op 11 oktober 1883 schrijft hij: ‘Wat ik U sturen zal vind ik zoo slecht dat ik als ik in staat was honderd vijftig gld bij elkaar te krijgen ik U die vrij wat liever zou aanbieden. Ik hoop niet dat U dat als een belediging wilt beschouwen. Ik wens er alleen mee te zeggen dat ik het schilderij niet als door mij geschilderd erken, vanwege zijn verregaande onbestudeerdheid. Als ik ’t als impressie, (die u nooit gezien hebt) gelaten had, had ik een veel beter ding gemaakt voor kenners dan altijd!’

Doordat Breitner zonder overleg *De Hoefsmid* ter expositie heeft gesteld en dan nu ook nog een verwijtend naar Van Stolk schrijft dat *Ruiters in de sneeuw* is mislukt, is de maat vol bij de weldoener. Op 12 oktober 1883 stuurt hij, als reactie op de kritische brieven van Breitner, een overzicht van de stand van zaken: ‘Toen ik alles op die 25 januari zoo voor U geregeld had dat gij als

vrij man nieuw kont beginnen, heb ik U in tegenwoordigheid van de Heer docent voor het teekenen op diens studeerkamer aan de hogere Burgerschool voor driejarige cursus, gezegd dat dit het laatste was, dat ik voor U deed, dat gij verder in staat moest zijn U zelve te helpen. – Wat is nu heden in October de toestand?

ik bezit van U 4 doeken.

1: de ruiters in de sneeuw, onafgewerkt en wel zoo, dat ge zelf in Uw brief van gisteren het stuk ongunstig beoordeelt. –

2: de hoefsmid die volgens uw schrijven nu in de goede en slechte beteekenis van het woord afgewerkt is. –

3: de twee vrouwtjes, onafgewerkt. –

4: een groot stuk doek waarvan de geheele voorstelling, die er op stond en die gij afgewerkt in april op de Int. Tentoonstelling te Amsterdam zoude leveren, tegelijk met f 500,-, die ik U ervoor gaf, verdwenen is.’

Daarnaast stuurt Van Stolk de door Breitner ondertekende verklaringen uit januari 1883 als bewijs toe, waarin de afspraken staan vermeld die zij hebben gemaakt betreffende bovenstaande bestellingen. Van Stolk maakt een berekening dat hij voor de eerste drie werken een totaal van f 630,- investeerde in de periode november 1881 tot en met november 1882. Voor het vierde, grote werk betaalt hij f 500,- in januari 1883. Van Stolk concludeert dat hij in totaal f 1130,- heeft betaald voor de drie kleine werken, omdat het grote werk nog lang niet af is en hij geen vertrouwen heeft dat hij dit werk ooit in zijn bezit krijgt. Alleen het kleine werk met de voorstelling van twee dames in het atelier heeft hij op dat moment in zijn bezit. Opvallend is dat hij Breitner nog wel de mogelijkheid geeft om de andere twee stukken – *Ruiters in de sneeuw* en *Hoefsmid* – nog te proberen te verkopen tot eind 1884. Daarna wil hij de schilderijen echt in bezit hebben. Hij sluit de brief af met nogmaals het beraad om volgens zijn richtlijnen te schilderen: ‘Ik hoop, dat gij in dien tussentijd die slordige impressionisten manier, die op niets [...] berust zult vaarwel zeggen en daar vooreerst niet [...] dan het geen in Uw bereik ligt, met ernst en volharding het goede talent zult ontwikkelen dat gij hebt. Daardoor alleen kunt gij aanvankelijk bescheiden Uw brood verdienen en langzaam aan tot welstand komen en [...] misschien vóór 31 december 1884 nog winst maken op de stukken die ik van U [...] en die ik tot zoolang daartoe voor U beschikbaar zal houden.’ Op een bijgevoegd briefje benadrukt Van Stolk nogmaals: ‘Op geld toezenden moogt gij niet meer rekenen.’

Breitner neemt de schuld volledig op zich, zoals hij in de daaropvolgende brief schrijft: ‘U heeft volkomen gelijk gehad. de schuld ligt alleen bij mij geheel en al. Ik kan niets anders doen dan aannemen wat U mij voorstelt, en mag heel blij zijn dat U mij zoo grootmoedig behandelt. wat ik dan ook ben. Ik heb me dan ook niet vergist in U, zoals ik eenigen tijd geleden dacht.’ Over Van Stolks oordeel over zijn impressionistische stijl zegt hij: ‘en gij als leek zult er nooit toe gebracht worden, anders wat het al lang gebeurd mijn denkbeelden te verdedigen althans te eerbiedigen. En mij wel helpend uit Uw eigen middelen, door het verdacht te maken van mijn degelijkheid op wat U noemt

impressionisme, waarvan U vergeef me de beteekenis niet eens schijnt te snappen. zelf belet dat ook anderen mijn werk kopen.’ Ook Breitner is eigenlijk niet op de hoogte van de schilderwijze van de Franse impressionisten, die een licht palet gebruiken terwijl Breitner alleen donkere tinten gebruikt. Impressionisme betekent voor Breitner de wijze van schilderen in de thematiek van de schilders van Barbizon en het schilderen van een impressie, het moment. Van Stolk ziet in impressionisme slechts een slordige wijze van schilderen die zich kenmerkt door het verwaarlozen van een tekening.⁸⁰

Op 22 oktober 1883 probeert Breitner de relatie te herstellen. Hij stuurt Van Stolk een schilderij en schrijft daarbij: ‘Ued. schreef mij wel geen geld te sturen, maar indien ik U werk laat zien, meer in de door U bedoelde geest. dan het vroegere, hoop ik dat U er denken moogt. dat ik mijn maag moet vullen. [...] Ik vraag er f 250,- voor. indien u het koopt, natuurlijk hoop ik dat, zult U mij verplichten mij zoo gauw mogelijk f 50,- te zenden.’ Van Stolk koopt het schilderij niet, maar geeft het werk in commissie aan de gebroeders De Kuyper. De broers Jos en Pieter de Kuyper zijn rijke kooplieden uit Rotterdam. Zij richten de Kunstclub op, een populaire ontmoetingsplaats waar eigentijdse schilderijen worden geëxposeerd en verkocht. Als voorschot stuurt Van Stolk f 50,- naar Breitner op voor de eventuele verkoop van het werk. Van Stolk schrijft tevens dat hij en de gebroeders De Kuyper het werk erg waarderen en de kwaliteit goed vinden, maar dat zij hadden gehoopt dat Breitner helderder zou schilderen en minder slordig. In een daaropvolgende brief legt Van Stolk nogmaals uit: ‘Onder helder schilderen verstaan de Heeren De Kuyper niet zoo donker en onduidelijk maar meer algemeen licht, en daardoor zelfs de donkere stoffen met meer schakeering van licht en zachte overgangen. Zooals men in de werkelijkheid bijvoorbeeld een zwarte jas verre van zwart zien indien men die niet in den donker ziet, zoo willen zij op schilderijen ook die zachte heldere overgangen van licht terug zien.’

De berichtgevingen die hierna volgen blijven over dit werk gaan. In december is het werk nog niet verkocht. Breitner schrijft dat hij verbaasd is dat het werk nog niet is verkocht, omdat hij van kennissen heeft gehoord dat het een van de beste werken van de Kunstclub is. In de ontvangstbevestiging van het voltooide werk *Hoefsmid* geeft Van Stolk graag zijn mening. ‘Hecht geen geloof aan die verhalen of scheefziende fluim van kennissen die U verhaalden dat uw schets op de kunstclub het beste stuk was; gelooft gij dan waarlijk dat men dan niets voorgeboden zoudt hebben? Laat die vriend van U het koopen [...] Maar dat ge zulke pluim krijgt, gelooft en zonder de deur te wijzen aanhoort, bewijst dat ge veel te hooge dunk van Uw eigen werk hebt en blind zijt voor het betere van anderen. [...] Gij kunt maar ik herhaal nogmaals, slechts door naauwgezette afwerking van hetgeen ge met verleidingen anders kon met de schetsen. Beproof het met een stukje dat onberispelijk afgewerkt is, zend ook dat naar de Kunstclub en is het waarlijk duidelijk en goed afgewerkt en niet te zwart, dan zal ik trachten om Haverkorn van Rijsewijk er voor te interesseeren en

⁸⁰ Bergsma (red.) 1994, p. 11.

er een aanhaling in de *Nieuwe Rotterdammer* voor te verkrijgen, maar wanneer het niet afgewerkt is, dan is het hoopeloos om aandacht te vestigen die tot koopen en openlijke aanhaling [zal leiden].⁸¹

Breitner reageert ironisch op het advies van Van Stolk dat hij graag een afgewerkt schilderij maakt, maar dat hij hiervoor in de leer moet bij iemand als Jean-Léon Gérôme in Parijs. Hij heeft echter niet de financiële middelen om twee jaar naar Parijs te gaan en merkt brutaal op: ‘Ziet U geen kans mij een subsidie te bezorgen van een paar rijke snuiters in Rotterdam particulieren (?) want dat is de enige manier om een goed schilder te worden.’ De reactie van Van Stolk is onbekend, maar in het najaar van 1884 komt het onderwerp weer ter sprake. Het lijkt erop dat Van Stolk heeft geadviseerd de rijke Rotterdamse verzamelaar Fop Smit Jr. (1815-1892) te benaderen. Breitner reageert namelijk met een onzeker ‘die man ken ik nauwelijks ik ben huiverig het te doen. Als hij weigert, wat dan? Schrijf me of ik dat doen kan, en hoe.’ Het advies dat Van Stolk heeft gegeven bestaat tevens niet meer, maar uit Breitners brief van 31 december 1884 kan herleid worden dat hij de schilder ferm heeft toegesproken en niet tevreden is over de manier waarop Breitner reageert op zijn voorstellen. Daarnaast lijkt het erop dat hij adviezen heeft gegeven over de wijze waarop hij zijn loopbaan als schilder moet vervolgen. ‘Verleden jaar om dezen tijd’, schrijft Breitner in deze brief, ‘zou ik niemand geloofd hebben. die mij gezegd had. dat ik nu nog niet aan mijn verbintenissen jegens U voldaan had. Nu moet ik ’t wel. daar ik voor ’t feit sta. en daarvóór. vraag ik U verschooning al weet ik in mijn hart dat me dat niet mooi staat. Ik wil geen nieuwe beloften doen, waar de oude nog niet nagekomen werden. Ik schrijf U dus alleen dat ik hoop dat we samen nog die dag zullen zien dat dat mijn vurige wens is, en dat met de werkzaamheid die ik in de laatste tijd ontwikkeld en met de vorderingen die ik zie dat ik gemaakt heb. ook niet geheel en al een ijdele droom zal zijn Daarom riep ik U toe op deze laatste dag van het jaar, schort Uw oordeel op tot de laatste van ’t andere dat nu volgt, of dat wilde ik niet zeggen. Wat ik wilde zeggen ontschiet me. Maar ik dan zeggen wilde of niet: Ik zal doen wat ik kan om Uw ernstige reden tot ontevredenheid over mijn gedrag weg te nemen, en dat wel zóó gauw mogelijk/ daarvan afgescheiden wensch ik U een wezentlijk gelukkig nieuwjaar en een gezellige oudejaarsavond die ik weet dat heel gezellig zijn kan.’

3.1.4 Zelfstandig schilder of toch niet?

In het jaar 1885 gaat het beter met de schilder en verkoopt hij zelfs meer schilderijen. Toch vraagt Breitner nog steeds om een financiële steun bij Van Stolk. In de brief van 19 maart 1885 schrijft hij: ‘Als U in de hoop daarop. mij nog wat zou willen leenen. bijv. een Honderd gulden, dan bestaat er veel kans dat ik dat gaarne zal aannemen. Ik heb heel wat te betalen en hoewel het oneindig veel beter gaat dan een paar jaar geleden. zit ik er toch bar in.’ Na deze brief ontstaat er een lange stilte tussen beiden. Pas na anderhalf jaar schrijft Breitner, op 22 december 1886, vanuit de Rijksacademie in Amsterdam een brief aan Van Stolk. In deze brief vertelt hij over zijn ervaring op de Rijksacademie en

⁸¹ Pieter Haverkorn van Rijsewijk was van 1883 tot 1908 directeur van het museum Boijmans. Zijn goede contacten met eigentijdse kunstenaars zorgde voor een brede basis van de collectie van het museum.

geeft hij nogmaals aan spijt te hebben van de onstuimige correspondentie van een aantal jaren terug. ‘Tusschenbeide kijk ik Uwe brieven nog wel eens in, en dan spijt ’t mij altijd dat ik eigenlijk de schuld ben door mijn onstuimigheid van de verkoeling die er tusschen ons heeft plaatsgevonden. want er straalt in uwe brieven altijd een groote mate van belangstelling voor mij in door.’ Van Stolk reageert verheugd op het nieuws dat Breitner in Amsterdam is gaan wonen en zegt dat hij er nu vertrouwen in heeft dat de schilder gaat slagen: ‘De weg van groot te worden kan men alleen vinden door zich klein te voelen. Met Uw uitmuntende gaven komt ge er nu dat staat bij mij vast.’

Deze brief is de laatste vriendelijke correspondentie die zal plaatsvinden tussen Breitner en Van Stolk. Wanneer Breitner na een lange stilte op 11 oktober 1887 opnieuw Van Stolk vraagt om *f* 150,- toe te sturen, weigert Van Stolk dit te doen. Breitner reageert met een boze brief en zegt: ‘Stuur me nu in Godsnaam ’t gevraagde. – Aan uwe mooie filosofische beschouwingen heb ik niets, daarmee kan ik geen schuldeisers betalen. Indien ge werkelijk mijn vriend wilt zijn, doe nu dan wat ik u vroeg.’ Op 13 oktober volgt het derde verzoek om het geld, daaruit concluderend dat Van Stolk nog steeds niet wil toegeven, omdat Breitner nu genoeg naamsbekendheid heeft om zelf rond te komen.⁸² Hierna stuurt Breitner nog één brief, die uiteindelijk de laatste zal zijn van de tienjarige correspondentie. ‘Waarde Heer, Ge hebt volkomen ongelijk; niet alleen, maar ge handelt zeer verkeerd tegen mij, zeer verkeerd. G.H. Breiter’.

Het was het einde van de correspondentie tussen Breitner en Van Stolk. Om alles op een rijtje te zetten, maakt Van Stolk een balans op van het contact. Hij noteert: ‘Mijn ondersteuning aan den schilder G.H. Breitner heeft zich bepaald tot het volgende.

a. van 2 Januari 1877 af, gedurende zijn studie aan de Academie te sHage Een gulden per dag, waarvoor ik meerendeels het bedrag aan den Heer J.Ph. Koelman, directeur aan de Academie, ter uitbetaling aan hem toezond of overhandigde. Ik meende dat hij zich nog voor het einde van 1878 als schilder vestigde. Van die tijd af tot October 1881 ondersteunde ik verder slechts sporadisch.

b. Van 23 november 1881 tot 25 Januari 1883 gaf ik hem achtereenvolgens *f* 630,- op drie schilderijen (2 middelbaren en 1 klein) zie kwittantie 25 Januari 1883; met vrijheid die 3 maanden lang te mogen verkoopen en het meerdere voor zich te houden; later verlengde ik die termijn tot 31 december 1884. In dat tijdperk schonk ik hem buitendien, behalve uit mijn huiskas, ook nog uit mijn kantoorkas op 6 Juli 1882 *f* 40,- en 18 Januari 1883 *f* 45,-.

c. op 25 Januari 1883 gaf ik hem nog extra *f* 500,- (zie ook deze kwittantie) op een groot daarbij omschreven aangelegde schilderij, die ik echter nooit van hem ontvangen heb. Toen het bleek dat hij dien aanleg niet kon afwerken en deze vernietigd was, heb ik hem er niet lastig om zuide vallen en maar rekenen zoude dat de drie stukjes die ik van hem had nu *f* 1130 kosten. Den 23 October gaf ik hem nog *f* 50,-. Sedert dien heb ik mij van hem teruggetrokken, vooral omdat hij niet ophield slordig te schilderen, waardoor ik hem steeds zeide dat hij niet tegenstaande zijn overigens prachtige gaven,

⁸² In 1886 verkoopt Breitner het schilderij *De Gele Rijders* aan het Rijksmuseum. Meer hierover verderop in het hoofdstuk.

nooit een der eerste schilders worden kon. – Na 6¾ jaar was hij nog even geniaal maar even slordig in zijn werk, als toen ik met hem begon. – Alles bijeen genomen zal ik ruim f 2000.- aan G.H. Breitner hebben betaald. Daartegenover bezit ik drie schilderijen van hem (2 middelbaar en 1 klein) uit zijn eerste tijd. – Heb ik nu door hem in den aanvang te steunen goed gedaan? Dit zal de tijd moeten leeren. – A.P.v.S.’

3.2 Breitners werk tijdens de correspondentie

3.2.1 Inleiding

In de brieven hebben Van Stolk en Breitner het uiteraard regelmatig over de werken die de schilder in deze periode aan het maken is. Vooral de ontwikkeling van de werken waarin Van Stolk een rol speelt zijn in deze analyse van belang. De hieronder besproken werken zijn allemaal met invloed van Van Stolk ontstaan. Deze invloed is soms in meerdere mate, vaak in mindere mate aanwezig geweest. Toch is het belangrijk deze werken mee te nemen in de analyse, omdat zij waarschijnlijk zonder de bemoeienis van Van Stolk niet de huidige vorm hadden aangenomen.



Afbeelding 12: George Hendrik Breitner, *Op verkenning ten tijde van de Bataafse Republiek*, ca. 1884, aquarel, 47,5 x 65,5 cm, particuliere collectie.

3.2.2 Ruiters in de sneeuw

Het allereerste werk dat in verband kan worden gebracht met de relatie tussen Breitner en Van Stolk is een doek met een voorstelling van ruiters in de sneeuw. Uit dank voor het financieel bijschieten in een moeilijke periode, nodigt Breitner in de brief van 12 augustus 1880 Van Stolk uit om zijn atelier te komen bezoeken en een werk aan te kopen. Van Stolk koopt op dat moment niets, maar geeft een voorschot voor het nog onvoltooide werk *Ruiters in de sneeuw*. Zoals in het voorgaand hoofdstuk besproken, duurt het uiteindelijk nog een aantal jaren voordat Breitner het werk weet te voltooien. Breitner maakt meerdere versies van dit thema. Zo spreekt hij in de volgende brief van 11 augustus 1881 over *Ruiters in de sneeuw*, dat ingezonden is voor een tentoonstelling in Amsterdam. Hij bedoelt hier een andere versie van het thema dan het schilderij dat Van Stolk bestelt. Jan Veth noemt dit stuk

in één van zijn beschouwingen uit 1908 *Op Marsch*: ‘mede op die tentoonstelling van Arti 1881 had hij een schilderij *Op Marsch*, dat toen voor een verloting van Arti werd verworven, en later overging in het bezit van den Heer J.G. Vogel in de Vondelstraat te Amsterdam.’⁸³ Dit werk verkoopt Breitner overigens, zoals blijkt uit een brief aan Van Stolk uit november 1881. Het geld laat echter op zich wachten, waardoor Breitner zich op 24 november 1881 weer tot Van Stolk keert met het verzoek f 150,- toe te sturen. Van Stolk ontvangt het schilderij uiteindelijk onvoltooid in zijn bezit, nadat hij het werk opeist in oktober 1883. Hij geeft Breitner nog wel tot december 1884 de tijd het werk te verkopen voor een meerwaarde dan wat hij ervoor heeft betaald. Omdat Breitner meerdere versies heeft gemaakt met als voorstelling ruiters in sneeuwlandschappen, is het moeilijk te bepalen over welk werk zij precies spreken. Het schilderij kan bijvoorbeeld vergelijkbaar zijn geweest met de aquarel *Op verkenning ten tijde van de Bataafse Republiek*, dat rond dezelfde periode wordt voltooid (afb. 12)

3.2.3 De Hoefsmid



Afbeelding 13: George Hendrik Breitner, *Hoefsmid*, 1883, olieverf op doek, 60,5 x 101 cm, particuliere collectie.

Ook het onvoltooide schilderij de *Hoefsmid* koopt Van Stolk met een voorschot na een atelierbezoek (afb. 13). Volgens het schrijven van Van Stolk in oktober 1883 heeft Breitner er toen f 200,- voor ontvangen. Wanneer het bezoek aan het atelier heeft plaatsgevonden is niet bekend. Ook mogelijk is dat het schilderij tegelijk met *Ruiters in de sneeuw* is besteld. Van Stolk noemt het werk in ieder geval als één aankoop, samen met *Ruiters in de sneeuw* en *In het atelier*, voor f 630,- in de ondertekende verklaring van 25 januari 1883. Het schilderij wordt vanaf 1882 genoemd in Breitners brieven. Net zoals *Ruiters in de sneeuw*, blijft Breitner de voltooiing van het werk uitstellen en schildert hij regelmatig het doek over. Een aquarel van hetzelfde thema lijkt te onthullen hoe het schilderij eruit kan hebben gezien voordat Breitner het overschilderde (afb. 14). In oktober 1883 laat Breitner weten dat hij de *Hoefsmid* heeft voltooid, maar dat hij niet tevreden is met het werk omdat het ‘te afgewerkt’ is. Zoals eerder besproken zendt hij desondanks het werk in ter expositie van de Levende Meesters in

⁸³ Hefting 1970, p. 70.

Amsterdam, met alle gevolgen van dien voor de relatie tussen hem en zijn mecenas. Van Stolk krijgt het werk hierna in zijn bezit. Dit is het enige schilderij waar Van Stolk daarna zijn tevredenheid over uit.⁸⁴



Afbeelding 14: George Hendrik Breitner, *Hoefsmid*, ca. 1881, aquarel, 43 x 73 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen.

3.2.4 Dametjes in het atelier



Afbeelding 15: George Hendrik Breitner, *In het atelier (De jongedames Van Stolk)*, ca. 1881, olieverf op doek, 38 x 27 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen.

Van een voorstelling met dametjes in het atelier bestaat één versie in aquarel en één versie op doek. Het doek bevindt zich in het Museum Boijmans-van Beuningen en de aquarel in het Groninger Museum. Het doek is aan het museum geschonken door A.P. van Hoey Smith, kleinzoon van A.P. van Stolk (afb. 15). Het is daarom het meest waarschijnlijk dat Breitner en Van Stolk over dit werk praten in de brieven. Het is niet duidelijk of Van Stolk dit werk heeft gekocht, of dat dit werk een verzoeningsoffer is van de kant van de schilder. Vanaf 1883 komt het schilderij ter sprake in de brieven. Het schilderij is naar eigen zeggen onvoltooid in het bezit van Van Stolk gekomen.⁸⁵ Dat Breitner het werk niet meer heeft afgemaakt,

kan de reden zijn dat de kwaliteit van het werk voornamelijk door het kleurgebruik en de lichtval wordt bepaald. Er heerst verder een afstandelijke sfeer en de dames hebben een stijve houding.⁸⁶ Tegenwoordig wordt ervan uitgegaan dat de twee afgebeelde dames Van Stolks twee dochters Anna Johanna en Griettie zijn. Anna Johanna is in dezelfde periode als Breitner ook leerling op de Haagse Academie. Zij zou dus de staande figuur moeten zijn met het palet en penseel in de handen. Het Museum Boijmans van Beuningen dateert het werk ca. 1880, maar wanneer er uit wordt gegaan van de inhoud van de brieven is het waarschijnlijk dat Breitner dit werk in de jaren 1881-1882 schildert.

⁸⁴ Brief van Van Stolk

⁸⁵ Van Stolk benadrukt dat het werk onvoltooid is in zijn opsomming van de stand van zaken uit oktober 1883, zie hoofdstuk 3.

⁸⁶ Bergsma (red.) 1994, p. 94.

3.2.5 Historiestuk

Breitner en Van Stolk bespreken in het najaar van 1881 een aantal geschiedenisboeken in hun brieven. Van Steckfuss' boek *Geschiedenis der Wereld* wordt bijvoorbeeld aangehaald. Ook stelt Van Stolk in november 1881 voor om Van Lenneps *Historien van Noord Nederland* toe te zenden. De toezending van de publicatie bezegelt Van Stolk met de woorden: 'ik geloof voor Uw doel juist gepast, lees het maar eens door en ge zult vinden, wat ge zoekt.'⁸⁷ Het lijkt erop dat Van Stolk Breitner adviseert een historiestuk te schilderen en hem daarbij helpt een thema te vinden. Breitner kan in de reeks genoemde geschiedenisboeken geen onderwerp vinden. Ondanks zijn historische belangstelling weet Breitner niet goed in welke richting hij zijn thematiek zoeken moet. Hij kent de bronnen nauwelijks en kan geen Latijn lezen. Het schilderij dat Breitner wil maken is waarschijnlijk bedoeld voor de inzending voor Koninklijke Subsidie. Breitner dient inderdaad enkele maanden later een werk in. Welk stuk Breitner uiteindelijk inzendt is helaas niet bekend. De subsidie krijgt hij ook niet. Er is van Breitner tevens geen schilderij bewaard gebleven met een historisch thema. In de schetsboekjes zijn wel studies van historische figuren terug te vinden en uit een brief aan vriend Reicher blijkt dat Breitner een kostuum leent bij Van Zoelen, conciërge van Pulchri Studio.⁸⁸

3.2.6 Portret van Van Stolk

Meerdere malen oppert Breitner om – tegen betaling – een portret te schilderen van Van Stolk of van één van zijn familieleden. In een brief van januari 1882 beschrijft Breitner zelfs hoe hij te werk wil gaan.⁸⁹ Het portret van Van Stolk komt er echter nooit, waarschijnlijk omdat Van Stolk niet voldoende vertrouwen heeft in de portretkunsten van Breitner. Vooral na 1883, wanneer de verstandhouding zakelijker en killer is, verliest Van Stolk interesse in het kopen van een portret. Hij schrijft in oktober 1883: 'Eerst moet ik werk van U in den door mij betaalde trant gezien hebben voordat ik kan besluiten U een portret van de een of de ander voor mij te laten maken en daarenboven zijn de ondenkbaar lelijke uitdrukkingen in Uw brieven weinig geschikt om opnieuw sympathie voor U bij mij op te wekken.' Uit een brief van februari 1882 blijkt wel dat Van Stolk heeft geadviseerd eens een damesportret te schilderen. Breitner vindt het idee van de mecenas echter niets: 'met uwen beschouwing dat ik als 't ware van den hak op den tak te springen, door eens een damesportret levensgroot op een doek van een 2.5 meter hoog (een goddelijke studie) te springen kan ik me volstrekt niet verenigen.'⁹⁰ Breitner waagt zich vijf jaar later toch aan dergelijk portret ten voeten uit van Mevrouw Mann-Bouwmeester in de titelrol van het toneelstuk 'Francillon' van A. Dumas Fils.⁹¹

⁸⁷ Hefting 1970, p. 23, Brief van Van Stolk aan Breitner, d.d. 25 november 1881.

⁸⁸ Hefting 1970, p. 70.

⁸⁹ Breitner oppert een portret te maken van de echtgenote van Van Stolk en ook van diens dochter of zoon. Brief van Breitner aan van Stolk, d.d. 24 januari 1882, Brief van Breitner aan Van Stolk, d.d. oktober 1883. Hefting 1970, pp. 27, 48-49.

⁹⁰ Brief van Breitner aan Van Stolk, d.d. 8 februari 1882. Hefting 1970, p. 28.

⁹¹ Brief van Breitner aan Van Stolk, d.d. 11 oktober 1887.

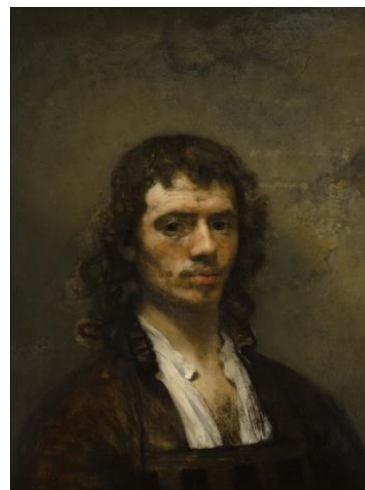
Breitner vernielt dit schilderij echter dusdanig dat het volgens hem niet meer geëxposeerd kan worden. Hij betuigt hierover zijn spijt in een brief aan Mejuffrouw G.P. van Stolk uit mei 1904.⁹²

3.2.7 Zelfportret

In dezelfde brief beschrijft Breitner een zelfportret in het bezit van Jan Veth, dat hij heeft geschilderd om Van Stolk te overtuigen dat hij de kwaliteiten heeft een kop af te beelden: ‘en ik had hem zo dolgraag geschilderd maar hij wilde niet poseeren en toen om hem over te halen heb ik dat gemaakt en het hem toe laten zien op zijn kantoor. Maar het gaf niets hij zeide, Ja jij hebt zoo’n bijzondere kop daar kan iedereen wel wat van maken.’⁹³ Het bewuste zelfportret bevindt zich nu in de Art Gallery in Johannesburg (afb. 16). Samen met vier andere zelfportretten die Breitner in de periode 1882-1883 schildert, maakt hij het portret dus om Van Stolk te bewijzen dat hij wel degelijk portretten kan maken. Deze zelfportretten van Breitner tonen de schilder met een assertieve blik, alsof hij zichzelf verweert tegen de kritieken op zijn schilderwijze, die Van Stolk regelmatig uit. Hij doet dit door zichzelf vanuit de hoogte op de toeschouwer te laten neerkijken. De houding op de zelfportretten verwijst tevens naar de koppige houding die Breitner aanneemt tegenover vreemden. Dit stugge karakter past bij de Schilders van Tachtig.⁹⁴ Het is dezelfde houding waardoor Breitner in Amsterdam gewaardeerd wordt, maar in Den Haag geen successen boekt. Het zelfportret in het bezit van Veth heeft eenzelfde blik en houding, maar wijkt af van andere zelfportretten door het lichte kleurgebruik en stijve compositie. De houding op het schilderij toont overeenkomsten met het zelfportret van Carel Fabritius in Museum Boymans-van Beuningen (afb. 17); voor deze schilder koestert Breitner tijdens zijn lesperiode aan de Rotterdamse Academie in 1882-1883 grote bewondering.⁹⁵



Afbeelding 16: George Hendrik Breitner, *zelfportret*, 1882-1883, olieverf op doek, 66 x 39 cm, Johannesburg, Art Gallery.



Afbeelding 17: Carel Fabritius, *zelfportret*, ca. 1645, olieverf op doek, 65 x 49 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen.

⁹² Brief van Breitner aan Mej. Van Stolk, d.d. mei 1904.

⁹³ Brief van Breitner aan Mej. Van Stolk, d.d. mei 1904.

⁹⁴ Hefting 1970, pp. 50-51.

⁹⁵ Bergsma (red.) 1994, p. 67.

3.2.8 Cavalerie (De ontmoeting)

Zoals in de brieven aan de orde komt, heeft Van Stolk het idee om welvarende Rotterdammers uit zijn persoonlijke kring kennis te laten maken met het werk van Breitner. Van Stolk brengt Breitner bijvoorbeeld in contact met Fop Smit jr., die al in het bezit is van een grote collectie schilderijen. Het plan komt als eerste ter sprake in februari 1882. Breitner dient nieuw werk aan te leveren dat Van Stolk kan presenteren aan zijn kennissen. Breitner heeft het in deze brieven over een schilderijtje dat hij hiervoor ter beschikking wil stellen. Welk schilderij hij heeft bedoeld, is onduidelijk. Ook spreekt hij over een doek van 5,6 meter dat voor Rotterdam bestemd is. Naar aanleiding van een aantekening van Vincent van Gogh over het bezoek aan het atelier van Breitner in de zomer van 1883, concludeert Hefting dat Breitner het hierbij heeft over één van de volgende schilderijen: een manoeuvre der artillerie in de duinen, een voorstelling van een dronkaard, die nooit is voltooid, of een voorstelling van een bloemenmarkt, waarop mevrouw Van Stolk met haar dochters te zien is.⁹⁶



Afbeelding 18: George Hendrik Breitner, *Cavalerie (de ontmoeting)*, 1883-1888, olieverf op doek, 137 x 337 cm, 's-Gravenhage, Gemeentemuseum Den Haag.

Een jaar later zegt Breitner in een brief dat hij nog steeds aan het grote doek met artillerie in de duinen werkt. Hier wordt waarschijnlijk het grootste werk van Breitner, *Cavalerie*, bedoeld (afb. 18). Uit latere brieven in 1883 blijkt dat Van Stolk dit werk voor f 500,- voorschot heeft gekocht en dat zij hebben afgesproken het werk in te zenden voor de Internationale Tentoonstelling van 1883 te Amsterdam. Het werk komt echter niet op tijd af. Van Stolk heeft er geen vertrouwen meer in dat hij het doek ooit in zijn bezit krijgt, zoals hij in de brief van oktober 1883 aangeeft. In een brief van 19 maart 1885 komt het doek pas weer ter sprake. Breitner vermeldt dat op het doek 'voor Amsterdam bestemd, heb ik nu haast een schilderij voltooid'. Het schilderij stuurt Breitner uiteindelijk in 1885 voor de Wereldtentoonstelling in Antwerpen en in 1888 voor de Tentoonstelling van Rotterdam. De schilder noemt het werk zelf *De ontmoeting*. Het werk schrikt echter velen af en is bovendien door het

⁹⁶ Hefting 1970, p. 72.

grote formaat geen welkome inzending voor de tentoonstellingscommissies.⁹⁷ Het werk toont mogelijk wel een van de eerste keren een correcte weergave van de benen van een paard in galop.⁹⁸

In één van de laatste brieven aan Van Stolk van 13 oktober 1887 belooft hij het schilderij aan de mecenas te geven.⁹⁹ Van Stolk ontvangt het werk echter nooit. Vandaag de dag bevindt *Cavalerie* zich in het Gemeentemuseum Den Haag.

3.2.9 De Gele Rijders



Afbeelding 19: George Hendrik Breitner, *De gele rijders*, 1885-1886, olieverf op doek, 115 x 77,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



Afbeelding 20: George Hendrik Breitner, *Trompetter van de gele rijder*, ca. 1887, olieverf op doek, 80 x 115 cm, Utrecht, Centraal Museum.

Als verzoeningsoffer en om de financiële schuld bij Van Stolk enigszins af te lossen belooft Breitner in december 1886 een groot werk aan de mecenas te geven ‘van artillerie in ’t duin of op de heide’.¹⁰⁰ In deze periode heeft Breitner het schilderij *De Gele Rijders* voltooid (afb. 19). Het is daarom mogelijk dat Breitner in deze brief dit werk bedoelt. Dit is echter opvallend, omdat het schilderij na afloop van de najaarstentoonstelling *Arti et Amicitiae* van 1886 te Amsterdam door het Rijksmuseum voor 600 gulden wordt aangekocht. Breitner zegt hierover niets in zijn brief, terwijl het een grote eer is die zelfs Anton Mauve of de Willem Maris in deze periode nog niet is overkomen. Een andere mogelijkheid is dat hij het schilderij *Trompetter van de Gele Rijders* (afb. 20) bedoelt, hoewel hij dit werk waarschijnlijk pas rond 1887 voltooit.¹⁰¹ *De Gele Rijders* is het hoogtepunt van Breitners schilderijen van galopperende paarden en betekent een naamvesting voor de schilder en doorbraak in

⁹⁷ Bergsma (Red.) 1994, p. 84.

⁹⁸ Bergsma, (Red.) 1994, p. 189.

⁹⁹ ‘De Charge die in Rotterdam denk te exposeeren bestemde ik voor U. Wilt ge wat anders hebben, ook goed.’ Brief van Breiter aan Van Stolk, d.d. 13 oktober 1887. Hefting 1970, pp. 62-63.

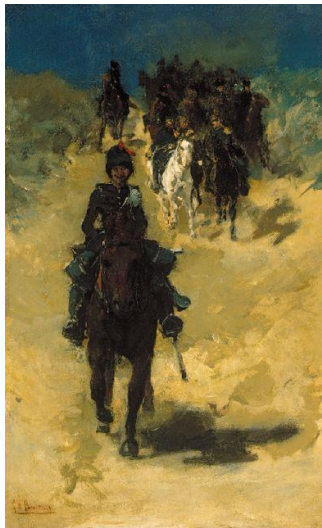
¹⁰⁰ Brief van Breitner aan Van Stolk, d.d. 22 december 1886. Hefting 1970, pp. 60-61.

¹⁰¹ Hefting 1970, p. 78.

de waardering van zijn werk. Zelfs critici van de oude stempel zijn positief.¹⁰² Geen van deze werken komen ooit in het bezit van Van Stolk.

3.2.10 Overige genoemde schilderijen

Breitner schrijft in de periode 1881-1883 vaak dat hij het schilderij nog niet af heeft of dat hij bezig is het schilderij te voltooien. Over welk schilderij hij het op dat moment heeft blijft onduidelijk, omdat de bijbehorende vraag of reactie van Van Stolk niet meer bewaard is gebleven. Er kan vanuit gegaan worden dat Breitner het heeft over één van de onvoltooide werken die Van Stolk aankocht bij de schilder en die de mecenas noemt in zijn brief van 12 oktober 1883: *Ruiters in de sneeuw*, *De Hoefsmid*, *Dametjes in het atelier* of het grote schilderij dat hij in januari 1883 aankocht voor f 500,-. Over dit grote schilderij wordt in de verzegelde verklaring van 25 januari 1883 gezegd dat het een straatscène is met in het midden een katholiek communiemeisje in het wit, bestemd voor inzending naar de Internationale Tentoonstelling van 1883 in Amsterdam. Er is echter geen enkel werk of voorstudie van Breitner bekend dat aan deze omschrijving kan voldoen. Zoals hierboven besproken is het meest waarschijnlijk dat dit idee vervangen is door een voorstelling van de artillerie in de duinen, dat uiteindelijk het topstuk *Cavalerie* wordt.



Afbeelding 21: George Hendrik Breitner, *De Generale Staf*, ca. 1883, olieverf op doek, 72 x 45,5 cm, privécollectie.

Breitner heeft het daarnaast over twee stukken die voor Van Stolk zijn waarvan niet zeker is welke schilderijen dit zijn: een groot werk met huzaren, dat volgens Hefting mogelijk *De Generale Staf* kan zijn (afb. 21) en een kleiner werk met een voorstelling van een binnenhuisje met dametjes.¹⁰³ Over deze schilderijen wordt door Van Stolk niet gesproken in zijn overzicht van aankopen. Uit de brieven

¹⁰² Criticus Carel Vosmaer vond het een ‘knappe schets’, ondanks het feit dat hij zich absoluut niet met de manier van schilderen kon verenigen: ‘kunst is conventie; beweging kan zij of nooit afbeelden, of bij conventie.’ Bergsma (red.), p. 89.

¹⁰³ Brief van Breitner aan Van Stolk, ongedateerd. Hefting denkt dat de afmetingen die Breitner in zijn brief noemt te herleiden zijn naar *De Generale Staf*, dat vrijwel de gelijke maten heeft. Hefting 1970, p. 74.

komt naar voren dat Breitner met enige regelmaat een schilderij wil opsturen zodat Van Stolk het kan doorverkopen. Zo ook in oktober 1883, wanneer Breitner een schilderij ter beoordeling opstuurt voor de gebroeders De Kuiper. Waarschijnlijk wordt hier *De jonge dame in het zwart* bedoeld, omdat hij dit werk in 1884 terugvraagt voor een tentoonstelling in Utrecht en het werk verder niet wordt genoemd in de koopoverzichten van Van Stolk. Het is mogelijk dat Breitner de status van het schilderij *De Generale Staf* en de voorstelling van een binnenhuisje met dametjes tevens met dit doel heeft vermeld. Waarschijnlijk heeft Breitner ze nooit opgestuurd, want in latere brieven komen zij niet meer ter sprake.

3.3 Van Stolk en de stilistische ontwikkeling van Breitner

3.3.1 Inleiding

Breitners stilistische ontwikkeling loopt allerm minst rechtlijnig: er zijn drie belangrijke fases te onderscheiden waarin hij zich ontwikkelt en waarin Van Stolk een rol kan hebben gespeeld: de eerste belangrijke periode is de Academietijd. Breitner moet een keuze maken welke richting hij uit wil als schilder. Enerzijds is daar de klassieke teken- en schildermethode, die op de Academie wordt gehandhaafd, met zijn idealistische weergave van de natuur en de classicistische figuren. Anderzijds is er de Haagse School, een beweging die zich afzet tegen de romantische traditie en een realistische schilderkunst in Nederland introduceert. De tweede fase die van belang is geweest voor de stijlontwikkeling van Breitner is de periode in Den Haag tot aan zijn reis naar Parijs in 1884. In deze jaren komt Breitner steeds meer in contact met de nieuwe generatie schilders en leert hij omgaan met het harde bestaan van een beginnend schilder. Het contact met Vincent van Gogh zorgt voor een ommekeer zijn stijl: het werk wordt steeds meer individualistisch, schetsmatiger en de gewone mens en het stadsleven komen centraal te staan. De laatste belangrijke fase van Breitner in de jaren van contact met Van Stolk is zijn tijd in Parijs. Vooral het stadsleven van dit culturele centrum van vernieuwing grijpt Breitner aan. Zijn schilderij wordt somberder en nog realistischer. Na Parijs ontwikkelt Breitner een stijl die hij in zijn Amsterdamse periode zal voortzetten en die hem uiteindelijk zo beroemd maakt: krachtige, borstelige voorstellingen van Amsterdam in bruine en grijze kleurtinten.

3.3.2 Van Stolk en Breitners tijd op de Academie

Dat Breitner in de leer gaat op de Haagse Tekenacademie is voor het grootste deel te danken aan Van Stolk. De handelaar helpt de ouders van Breitner te overtuigen om hun zoon verder te laten ontwikkelen in het schildersvak, omdat hij in de kwaliteiten van Breitner gelooft. Daarnaast draagt hij financieel bij aan de kosten voor de Academie. Zonder Van Stolk zal Breitner mogelijk nooit aan de opleiding in Den Haag begonnen zijn. De mecenas heeft hier dus duidelijk bijgedragen aan de ontwikkeling die Breitner doormaakt op de Academie. Omdat Breitner in deze jaren nog erg onzeker is, biedt dit voor Van Stolk de mogelijkheid de jonge schilder te vormen naar zijn wensen: een

afhankelijke, economisch succesvolle schilder. Breitner schrijft tijdens zijn eerste jaren op de Academie op een deprimerende toon naar Van Stolk dat hij niet geloofd in zijn kwaliteiten. Hij leunt tijdens deze jaren erg op de vriendschap met de oudere handelaar. De incidentele toezendingen van geld van Van Stolk weten hem tevens de jaren op de Academie door te staan.

Breitner zal zich uiteindelijk niet ontwikkelen tot een marktgerichte schilder, die volgens de regels van de Academie te werk gaat. Dit is vermoedelijk wel altijd de inzet van Van Stolk geweest. Tijdens Breitners Academiejaren is er echter nog geen behoefte om een dialoog aan te gaan over de opvattingen van kunst die aan het eind negentiende eeuw zo ver uiteen kunnen liggen. Pas later, vanaf 1882, probeert Breitner steeds meer Van Stolk van zijn eigen inzichten en opvattingen te overtuigen. Op dat moment heeft hij al een aantal stukken aangekocht bij de schilder en is een bijna zakelijke overeenkomst tussen beiden onherroepelijk.

3.3.3 Van Stolk tijdens Breitners jaren na de Academie

In de jaren nadat Breitner van de Academie is gegaan komen de inzichten en opvattingen over kunst steeds meer ter sprake bij Van Stolk en de schilder. Qua invloed op de denkwijze van Breitner en dus zijn stijlontwikkeling, blijkt uit de brieven dat Van Stolk weinig invloed heeft op Breitner. Van Stolks initiatief om enige schilderijen te verkopen in zijn Rotterdamse kring loopt tevens uit op niets. Hij helpt Breitner misschien met het creëren van naamsbekendheid, maar door de stugge houding van Breitner ten opzichte van deze personen is dit geen positieve ontwikkeling. Vooral na het conflict in oktober 1883 weet Van Stolk geen invloed meer uit te oefenen op de stijlontwikkeling van Breitner – alhoewel hij wel regelmatig tracht de werkwijze van de schilder te veranderen. Waar Van Stolk adviseert om lichter te schilderen en minder slordig, ontwikkelt Breitner zich juist in tegengestelde richting met donkere tonen, een bredere toets en een schetsmatige schilderijstijl.

Het plan om Breitner tot zelfstandig opererende schilder te maken, komt eveneens niet van de grond. Van Stolk heeft op een gegeven moment ook geen vertrouwen meer in de schilder, mede door zijn koppige houding tegenover de bourgeoisie en de afspraken die hij telkens niet nakomt. De relatie lijkt daarbij te zijn afgekoeld, maar blijft toch nog zeker vijf jaar voortduren.

3.3.4 Van Stolk en Breitners periode rondom Parijs

Hoewel de stijl van Breitner rond 1884 een steeds individualistische en groeiende zekerheid vertoont, schrijft hij in de brieven aan Van Stolk nog steeds onzeker over zijn techniek van het tekenen. Van Stolk lijkt in deze jaren een kleine invloed te hebben op de denkwijze van Breitner. Breitner wil zich namelijk toch meer in het tekenen bekwaam. Waarschijnlijk heeft niet alleen Van Stolk hierin invloed. Ook de pers is vaak kritisch op de ‘slordige’ manier van schilderen: ‘onzinnig is de landschapskladderij van de Heer Breitner. Ik ben niet zeker of het stuk van de Heer Breitner geen stads-of-dorpsgezicht is, of geen samengroepering van mensen. Een massa blauw boven doet mij in

allen geval aan buitenlucht denken. Zijn die Heeren misschien door de een of andere Academie uitgezonden om het impressionisme belachelijk te maken?’¹⁰⁴

Breitner gaat dus in op Van Stolks herhaalde adviezen om het werk meer ‘af’ te schilderen. Hij schrijft dat hij graag in de leer wil in Parijs om zijn techniek in tekenen te verbeteren en zijn schilderijen meer te voltooien. Hoewel het niet duidelijk wordt uit de brieven, is het waarschijnlijk dat Van Stolk heeft betaald voor zijn verblijf in Parijs. Hij heeft dus bijgedragen aan de ontwikkeling die Breitner in Parijs doormaakt en voortzet in Amsterdam. Helaas voor Van Stolk is de stijlontwikkeling van Breitner niet de richting opgegaan die hij had gehoopt: in Parijs wordt Breitner beïnvloed door het grauwe en ruwe stadsleven, wat leidt tot een verdere ontwikkeling van zijn brede, losse toets en donker kleurgebruik. Het ‘af’ schilderen van zijn werken kan Breitner overigens wel en zal hij tevens aantal keren doen, zoals te zien is in bijvoorbeeld zijn latere werken van meisjes in kimono (afb. 23).

¹⁰⁴ Recensie van Alberdingk Thijm over de collectie van Taco Mesdag in *Het Groene Weekblad* van 1884. Geciteerd door: Wieringa 2007, p. 28 en Venema 1881, p. 119.

4 De giften, tegenprestaties en vormen van interactie

4.1 Motieven om te geven

4.1.1 Inleiding

De brieven tonen aan dat er in de loop van de jaren een onduidelijke situatie is ontstaan over wat Van Stolk nu voor Breitner is. De relatie begint met een kleine financiële toelage op regelmatige basis – één gulden per dag – tijdens Breitners Academiejaren. Op het moment dat Van Stolk in 1880 uit dank op het atelier een schilderij mag komen uitzoeken, verandert de verstandhouding. Van Stolk kiest namelijk geen voltooid schilderij, maar geeft een voorschot op een werk dat nog niet af is. Dit doet hij wederom met een tweede doek. Beide stukken, *Ruiters in de sneeuw* en de *Hoefsmid*, komen echter steeds niet klaar, terwijl Breitner wel steeds om financiële steun blijft vragen. Van Stolk heeft het toezenden van extra geld één keer zelf aangeboden, omdat hij bang is dat Breitner geld van woekeraars zou opnemen.¹⁰⁵ Sindsdien vraagt Breitner hem met regelmaat om geld. Ondanks Van Stolks pogingen om Breitner financieel onafhankelijk te maken, blijft Breitner geld vragen voor de voltooiing van de stukken. In 1883 zijn de werken echter nog niet af. Dit is de reden dat Van Stolk in januari 1883 twee verklaring laat tekenen, waarin wordt vastgelegd wat zij afgesproken hebben over de aard van de financiële bijdragen.

De allerlaatste notitie, die Van Stolk na de beëindiging van hun relatie schrijft, geeft een goed overzicht van de giften die Breitner in de jaren van contact heeft ontvangen. Op het overzicht worden alleen de materiële giften in geld genoemd, maar Van Stolk geeft tevens immateriële giften door bijvoorbeeld Breitner in contact te brengen met potentiële kopers en handelaars en door hem te adviseren over een zelfstandig bestaan als schilder. De giften van Van Stolk reflecteren en bevestigen de relatie tussen de twee personen, maar kunnen de relatie ook hebben beschadigd. Belangrijk is dus om deze giften te analyseren. Wat hebben zij ervoor over om te investeren in de relatie en wat voor voordeel verwachten zij terug? Om deze vraag te beantwoorden dient het onderzoek van Aafke Komter naar de patronen van gever en ontvanger als goede basis.

4.1.2 De gifttheorie

Komter zegt in haar studie over de betekenis van een gift dat de psychologische functie van geven het creëren is van een morele band tussen gever en ontvanger. Een gift helpt gevoelens uit te drukken naar andere mensen toe en weet hen te informeren over de aard van het verbond tussen beiden. Daarnaast staat het geven in verband met openbaring, bevestiging of ontkenning van het gevoel van zowel de gever als de ontvanger. Een gift onthult bijvoorbeeld hoe de ontvanger waargenomen wordt door de gever en hoe de smaak, voorkeuren en benodigdheden van de ontvanger worden geëvalueerd. Aan de andere kant geeft een gift een afspiegeling van de gever, zoals persoonlijke smaak, culturele waarden

¹⁰⁵ Hefting 1970, p. 43.

en financiële bronnen. Hoe hechter de relaties is, des te meer persoonlijker de gift wordt. Met het geven wordt namelijk niet alleen de investering in termen als geld en tijd getoond, maar ook – en veel belangrijker – de emotionele betrokkenheid met de ontvanger. Een gift bevestigt de identiteit en de eigenwaarde van de ontvanger.¹⁰⁶

4.1.3 Zes motieven om te geven

Komter onderscheidt zes motieven om te geven.¹⁰⁷ Het meest voortkomende motief van een gift is het creëren van een positieve ervaring. De gift drukt bijvoorbeeld vriendschap, dankbaarheid, liefde of respect uit. Het belangrijkste doel van het geven is hierbij het overbrengen van positieve gevoelens op de ontvanger. De gever verwacht geen gift terug, maar heeft wel – bewust of onbewust – een strategisch doel: de onderlinge relatie onderhouden. Van Stolk geeft een aantal keren met dit motief aan Breitner, vooral aan het begin van de relatie. Zo heeft Van Stolk financieel een bijdrage geleverd aan het Academiegeld van Breitner, met als doel de carrière van de schilder op gang te brengen. Daarbij wil hij tevens de relatie tussen beiden versterken. Voordat hij Breitner leert kennen heeft de handelaar slechts een grote interesse in kunst; nu heeft hij een jonge kunstenaar onder zijn hoede die hij kan vormen. De verstandhouding wordt nog sterker op het moment dat Van Stolk aanbiedt een financiële bijdrage te sturen, zodat Breitner niet in contact komt met uitbuiters. De schilder is hem hiervoor erg dankbaar en uit dit dan ook regelmatig in zijn brieven. Als gevolg van deze gift ontstaat tevens de langdurige relatie.

Het tweede motief om te geven komt voort uit onzekerheid over de status van de relatie. De gever hoopt de onzekerheid te verminderen of een onstabiele relatie te verstevigen met een gift. Dit motief heeft Van Stolk nooit gehad. Opvallend is juist dat op het moment dat de relatie het minst stabiel is, wanneer Breitner in 1883 het door Van Stolk aangekochte schilderij *Hoefsmid* op de markt brengt, Van Stolk stopt met het geven van geld aan Breitner. Andersom wil Breitner in deze periode juist iets terugdoen voor zijn mecenas. Hij biedt na zijn fout met regelmaat aan een portret te maken van Van Stolk of één van zijn familieleden. Ook stuurt hij enkele kleine stukken op. Breitner maakt duidelijk wel gebruik van dit motief, wat aantoont dat hij meer afhankelijk is van de bestaande relatie dan Van Stolk.

Het derde – en voor deze studie belangrijkste – motief achter een gift is het verkrijgen van macht en aanzien ten opzichte van de ontvanger. De ontvanger gaat zich na het ontvangen van giften verschuldigd voelen, zodat de gever meer macht en rechten krijgt. De giften dienen dus om te domineren en om de ontvanger afhankelijk te maken. Hoewel Van Stolk wil dat Breitner zelfstandig kan leven van de verkoop van zijn werken, is dit motief wel degelijk van toepassing geweest bij de mecenas. Breitner is namelijk erg afhankelijk van de financiële giften die Van Stolk hem toestuurt en moet er soms haast om smeken. Uit de brieven is ook merkbaar dat Van Stolk graag de touwtjes in

¹⁰⁶ Komter 2004, pp. 34-45.

¹⁰⁷ Komter 2004, pp. 45-53.

handen heeft als een doelgerichte mecenas. Zo begint hij Breitner vroeg in zijn carrière te ondersteunen, totdat hij vindt dat de schilder in staat is (of zou moeten zijn) zich als zelfstandig schilder te vestigen. Misschien heeft hij wel inspiratie opgedaan bij de negentiende-eeuwse mecenas Johannes Kneppelhout, die op deze wijze een grote groep jonge schilders, schrijvers, musici en auteurs om zich heen verzamelde en bijstond met geld en adviezen over een zelfstandig bestaan als schilder.¹⁰⁸

Ook Breitner weet met zijn tegenprestaties macht uit te oefenen op Van Stolk. Door zich op te stellen als noodlijdend kunstenaar, iemand die zucht onder het bestaan als schilder en bijvoorbeeld uitvoerige beschrijvingen geeft wanneer hij ziek is, geeft hij Van Stolk het gevoel dat alleen hij Breitner kan redden. Het gevoel van erkenning voor zijn giften is voor Van Stolk waarschijnlijk de belangrijkste tegenprestatie. Dus hoe meer Breitner aantoont dat hij Van Stolk nodig heeft, des te meer macht hij op hem uitoefent.

Het eerder genoemde voorbeeld bij het tweede motief om te geven toont echter aan dat Breitner onzekerder in de relatie staat dan Van Stolk. Dat Van Stolk de schilder altijd zelf laat vragen om financiële toelagen en hij geen enkele keer uit eigen initiatief geld wil geven, geeft aan dat hij macht uitoefent. Zo verklaart Van Stolk een keer dat hij alleen zijn best gaat doen om een schilderij te verkopen, als Breitner het betreffende schilderijen net afwerkt.

Opvallend aan de relatie blijft wel dat Van Stolk een totaal andere opvatting over schilderkunst heeft dan Breitner. Zijn opvattingen over kunst en advies over hoe Breitner te werk moet gaan, zijn tevens giften aan de schilder. In de brieven komt duidelijk naar voren dat Van Stolk zijn opvattingen over kunst wil overbrengen op Breitner, maar dat hij niet openstaat voor de denkwijze van de schilder. Het lijkt erop dat hij met zijn financiële giften meer macht wil verkrijgen, waarmee hij vervolgens zijn opvattingen over kunst kan doordrukken. Van Stolk probeert dus met zijn materiële gift (geld) een bepaalde, voor hem belangrijke vorm van nabijheid te kopen, waarmee hij het recht claimt tot inspraak, bemoeienis of zeggenschap over wat Breitner dient te maken.

Een vierde motief achter een gift is gelijkheid of wederkerigheid. Er wordt met een gift verwacht dat er iets van gelijke waarde teruggegeven wordt. Van Stolk heeft geen verwachting dat hij iets van exact dezelfde waarde terugkrijgt van Breitner. Hij heeft een aantal schilderijen besteld, waarvoor hij steeds een beetje geld stuurt om ze te voltooien. Deze werken zijn op dat moment nog niet door hem getaxeerd op een bepaalde waarde. Pas tegen het einde van de giftrelatie maakt Van Stolk een waardebepaling op van de werken in zijn bezit. De term gelijkheid is mogelijk wel van toepassing op de karakterisering van de giften van Van Stolk. Zijn traditionele kunstopvattingen worden zo vaak aangehaald in de correspondentie dat hieruit geconcludeerd kan worden dat Van Stolk een behoefte heeft aan een gelijkgestemde mening over kunst. Het is opvallend dat Van Stolk zo veel moeite doet om de jonge schilder te overtuigen; de handelaar is namelijk verder niet geïnteresseerd in eigentijdse schilders en richt zich normaal alleen op zestiende- en zeventiende-eeuwse kunst. De reden

¹⁰⁸ Braber 2012, pp. 175-177.

om toch te investeren in een eigentijdse kunstenaar zou kunnen zijn dat hij bijvoorbeeld meer tot de sociale kringen van de culturele wereld wil behoren. Met een (financiële) gift verwacht de mecenas bijvoorbeeld dat hij op zijn beurt wordt uitgenodigd op het atelier of bij een kunstclub. Uit de brieven wordt niet duidelijk of Van Stolk dit verlangen heeft. Breitner nodigt de handelaar een enkele keer uit op het atelier, maar dit lijkt volledig het initiatief van de schilder te zijn.

Het vijfde motief dat Komter vaststelt is geven vanuit zelfzuchtigheid. Komter geeft daarbij aan dat dit motief bijna altijd van toepassing is. Elke gever verwacht uiteindelijk iets terug van de ontvanger en daarnaast heeft de ontvanger vaak de neiging iets terug te geven, om het gevoel van profiteren te vermijden. Dit motief gebruikt Van Stolk het meest bewust. Wanneer Breitners tijd op de Academie voorbij is, geeft Van Stolk eigenlijk alleen nog financiële toelagen zodat de schilder zijn bestelde werken kan voltooiën. Hij ziet het geven van geld dus als investering in de schilderijen. In zijn eigen notitie na de contactbreuk benoemt Van Stolk tevens letterlijk het bovenstaand motief: hij schrijft dat de drie werken in zijn bezit hem uiteindelijk ruim *f* 2000, - aan giften hebben gekost. De adviezen die de schilder helpen onafhankelijk te bestaan, kunnen tevens gezien worden als een investering in de kwaliteit van de kunstenaar, zodat – wanneer Breitner succesvol is – Van Stolk zijn erkenning krijgt goed te hebben gedaan. Zoals hij zelf in zijn laatste notitie zegt: ‘Heb ik nu door hem in de aanvang te steunen goed gedaan? Dit zal de tijd moeten leren.’¹⁰⁹

Een onderscheidende vorm van zelfzuchtigheid is daartegenover het promoten van eigen belangen, zoals sponsoring, of het benadelen van de ontvanger met bijvoorbeeld chantage. Deze motieven heeft Van Stolk niet. Van Stolk heeft wel een dochter die schildert. Zij komt een aantal keren in brieven ter sprake, maar het lijkt erop dat ook hier het initiatief vooral vanuit Breitner komt. Uit de bewaarde brieven is daarom niet te herleiden of Van Stolk via Breitner zijn dochter op weg wilde helpen in de schilderswereld.

Het laatste motief dat Komter noemt is geven om negatieve gevoelens uit te drukken, zoals uit haat of vijandigheid. Dit motief is bij de relatie tussen Van Stolk en Breitner niet van toepassing. Van Stolk geeft vooral met als doel te investeren in de onvoltooide schilderijen die hij bij de schilder bestelde. Daarnaast geeft hij waarschijnlijk onbewust om de relatie te onderhouden en zijn positie in de culturele wereld te versterken.

4.2 Vormen van interactie tussen Breitner en Van Stolk

4.2.1 Inleiding

In een mecenaatrelatie is dus het uitgangspunt dat beide partijen er een eigen voordeel uithalen, maar erg belangrijk hierbij is dat de relatie gestabiliseerd blijft. Wie alleen maar aan zichzelf denkt bij het geven of het ontvangen, bereikt wel het eerste doel, maar niet het tweede. Andersom is het eigen

¹⁰⁹ Zie ook pp. 40-41

voordeel in gevaar als er te veel wordt geïnvesteerd. In succesvolle mecenaatrelaties zullen beide partijen dus de twee doelen zo moeten combineren dat zij in balans zijn.¹¹⁰

Wanneer beide partijen van onderlinge wederkerigheid uitgaan, ontstaat er een evenwichtige relatie van macht. De verdeling van deze macht hoeft niet per definitie stabiel te zijn. In de loop van de relatie profiteren zij ieder op een ander moment het meest. De macht wordt dus in succesvolle relaties voortdurend overgedragen van de ene naar de andere persoon, waarbij beiden erop uit zijn om uiteindelijk ervoor te zorgen dat ieder het gevoel heeft evenveel geprofiteerd te hebben.¹¹¹

4.2.2 Wederkerigheid in de relatie tussen Breitner en Van Stolk

In de relatie tussen Breitner en Van Stolk valt op dat Breitner ervoor kiest zich dubbelzinnig te positioneren als soms een harde eiser, dan weer een smekende vrager. Hij heeft geen geduld te wachten op het moment dat Van Stolk besluit hem iets te geven. De positie van Breitner als eiser lijkt tot onbalans in de relatie te leiden. Naast geld wil hij namelijk ook onafhankelijk te werk gaan. Van Stolk wil juist voor zijn giften een invloed kunnen uitoefenen op de schilder. Hieraan geeft Breitner overduidelijk niet toe. De relatie blijft toch bestaan, misschien omdat juist de opvallende maatschappelijke en artistieke stellingname van Breitner hem zo aantrekkelijk maakt voor Van Stolk. Breitner stelt zich vaak onzeker en kwetsbaar op, wat de illusie geeft dat Van Stolk meer voor hem is dan een bijkomstige helper.¹¹² Breitner geeft dus een aantrekkelijk tegengif; de eer en de voldoening deel te hebben aan zijn kunstenaarschap. Van Stolk maakt hier zeker gebruik van. Uit de brieven is bijvoorbeeld te lezen dat hij graag duidelijk maakt aan zijn kennissen dat hij Breitner ondersteunt door de schilder binnen zijn kringen te introduceren.

Het eisende, dan wel vragende karakter van Breitner toont de subtiele onderhandeling die de schilder met Van Stolk aangaat: hij stelt duidelijk zijn eisen of geeft precies aan wat hij nodig heeft, maar zorgt er daarnaast voor dat Van Stolk het prettige gevoel krijgt dat zonder hem het voltooiën van de schilderijen niet mogelijk is. Dit doet hij door uitgebreid te bedanken na een toezegging van steun en uitgebreid te benoemen dat hij na ontvangst van het geld weer aan de slag kan.

Op het moment dat Breitner zich steeds meer begint af te zetten tegen de ideeën van Van Stolk, moet de weldoener meer investeren in morele steun, zodat de schilder op zijn beurt hem meer kan teruggeven in de vorm van verhoogde productiviteit. Breitner benoemt deze eis meerdere malen letterlijk in zijn brieven. Zo is zijn reactie op Van Stolk zijn adviezen om afgewerkt te schilderen: 'Ik zou zo gaarne willen dat U mij geheel mijn gang daarmee liet gaan, en het ook trachtte te verkopen [...] want dan zou ook gaarne zien dat ik veel meer meester ben.'¹¹³ Van Stolk voelt zich erg geconfronteerd met de nieuwe eisen van Breitner en beschouwt het meer als een verwijt. Hierdoor

¹¹⁰ Komter 2005, p. 24.

¹¹¹ Gouldner 1960, p. 164

¹¹² Braber stelt dat Multatuli interessant was voor weldoeners, omdat hij zich neerzette als noodlijdende schrijver. In de ogen van de weldoeners had Multatuli redding nodig. Voor het idee die redder te mogen zijn, hadden weldoeners veel over. Braber 2012, p. 168.

¹¹³ Brief van Breitner aan Van Stolk, d.d. 11 oktober 1883.

kruipt hij uit de rol van gezeglijk geveer. Hij begint zich overvraagd te voelen en ziet te weinig terug van zijn investeringen: ‘...verder bevatte uw brief een gemeen verwijt, dat ik voor U niet altijd dat ‘ondergeschikte’ geld beschikbaar stelde, en eindigt gij mij om anders meer (?) te vragen. Op zulk een brief was het antwoord natuurlijk dat ik [...] aan U gaf. – Ik wil aannemen dat gij met Uw begrip er niet aan gedacht hebt, maar hoogst onbescheiden is het toch dat gij, terwijl gij in gebreke zijt gebleven [...] dat gij dan zonder mij te vragen mijn Hoefsmit aan anderen te koop aanbiedt en het meerdere zelf wil behouden.’¹¹⁴ Doordat Van Stolk niet ingaat op de verzoeken van Breitner hem moreel te steunen, wordt de balans in de relatie verstoord. Breitner slaat steeds meer een koppige en ironische toon aan naar zijn beschermheer, waardoor Van Stolk in de verdediging schiet en in plaats van geld te geven, juist adviezen geeft waar Breitner niet op zit te wachten. De voorwaarden van hun relatie zijn nu onduidelijk geworden voor beide partijen.

Van Stolk begint hierdoor duidelijk de waarde te betwijfelen van de tegengiften die hij van Breitner ontvangt. Tegenover het geld staat namelijk het afronden van de schilderijen, maar hij merkt nu dat zijn geld hieraan niet wordt besteed. Van Stolk, die al twijfelt over de balans tussen het geven en ontvangen in hun relatie, maakt dat wantrouwen nu nadrukkelijker. Zijn doel van het geven is daarnaast tenslotte dat Breitner uiteindelijk glorie krijgt (en hij dus ook) en dat geloof houdt de relatie tot dan toe in balans. Nu is dat evenwicht verstoord doordat Breitner zich tegen hem gaat afzetten.¹¹⁵

Na de brief van het bovenstaand citaat kiest Van Stolk ervoor om geen financiële ondersteuning meer te verlenen. Breitner en de beschermheer moeten vervolgens op zoek naar nieuwe voorwaarden die zij kunnen stellen aan de relatie. Hierdoor kabbelt de correspondentie uiteindelijk nog vijf jaar voort. De houding die Van Stolk daarin aanneemt toont heel goed het spel van aantrekken en afstoten dat hij met Breitner speelt. Het ene moment gaat hij in op de verzoeken van Breitner, terwijl op het andere moment hij hem slechts belerend toespreekt. Breitner zegt hierover: ‘Uwe financiële (hulp) is mij veel waard, maar zoals U zelf wel weet onvoldoende, uwe moreelen is door zijn waarschijnlijke werking van vrij wat grooter beteekenis en die verleent gij mij niet, omdat ge geen vertrouwen meer in mij stelt.’¹¹⁶ Deze willekeurige positionering in de relatie maakt het voor Breitner lastig in te schatten wat hij hem kan vragen en wat Van Stolk vervolgens bereid is om te geven. Mede door de eisen die hij stelt, bijvoorbeeld op het gebied van de stijl van Breitners schilderwerk, wordt het evenwicht in de relatie in de laatste vijf jaar voortdurend onder druk gezet. Duidelijke nieuwe voorwaarden komen er uiteindelijk niet en de relatie verbreekt.

¹¹⁴ Brief van Van Stolk aan Breitner, d.d. 12 oktober 1883.

¹¹⁵ Hetzelfde type onbalans in de relatie ontstaat tussen weldoener R.J.A. Kallenberg van den Bosch en schrijver Multatuli. Braber 2012, pp. 171-172.

¹¹⁶ Brief van Breitner aan Van Stolk, d.d. oktober 1883.

5 Bourdieu en de relatie tussen Breitner en Van Stolk

5.1 De machtsverhoudingen en het culturele veld

5.1.1 Inleiding

Uit de analyse van de brieven blijkt dat Van Stolk gelooft in het talent van Breitner en dat hij het ziet als een missie om de schilder op weg te helpen naar een zelfstandig bestaan. Hij geeft daarom zoals we weten, naast financiële ondersteuning, talloze adviezen en ideeën met als tegenprestatie de afhankelijkheid van Breitner en aanzien in de culturele wereld. Deze materiële en immateriële giften behouden volgens de gifttheorie, besproken in hoofdstuk vier, de machtsbalans in de relatie. Deze machtsbalans fluctueert tussen geveer en ontvanger. Maar hoe wordt deze macht telkens bepaald? En hoe positioneren de weldoener en de kunstenaar zich daarmee in de culturele wereld? Om antwoord te krijgen op deze vragen moet de relatie tussen de twee personen verder geanalyseerd worden. Hoe de relatie nu precies gekarakteriseerd kan worden is een lastige kwestie. Eerdere analyses van kunstenaarsbrieven geven geen definitieve conclusies over de verstandhouding tussen de kunstschilder en de mecenas. Daarom wordt de inhoud van de brieven nu geplaatst in het theoretisch kader van Bourdieu om de (machts-)positie van Van Stolk ten opzichte van Breitner te bepalen. In de inleiding is de theorie van Bourdieu uiteengezet, zodat deze nu toegepast kan worden op de relatie.

5.1.2 Positie van Van Stolk in het culturele veld

De voornamelijk economisch ingestelde handelaar Van Stolk heeft een grote liefde voor kunst. Hij begint daarom met het verzamelen van klassieke kunstwerken voor zijn eigen collectie. Naast het samenstellen van een collectie heeft Van Stolk eigenlijk nauwelijks banden in de kunstwereld. Zo koopt hij kunst alleen via kunsthandelaren of veilingen, is hij niet aangesloten bij kunstvennootschappen en heeft hij nauwelijks contact met andere kunstenaars naast Breitner. Van Stolk heeft dus in de kunstwereld alleen invloed door zijn aankopen voor zijn collectie en het contact met Breitner. De rol die de handelaar daarbij inneemt is vooral afhankelijk van zijn economische middelen, daarbij gebruik makend van geld om in de kunstwereld te investeren. Volgens Bourdieu betreedt Van Stolk daarom het culturele veld met een hoog financieel kapitaal. Van Stolk heeft dus vooral aanzien vanwege zijn vermogen en kan hiermee de meeste macht uitoefenen. Zijn sociaal kapitaal beperkt zich tot het contact met Breitner en enkele kunsthandelaren, zoals de gebroeders De Kuiper. De positie die Van Stolk inneemt in het culturele veld is niet uniek of bijzonder. Dat blijkt ook uit het matige succes dat hij heeft om Breitner te introduceren bij zijn vele, voornamelijk zakelijke, contacten, dat we verderop in dit hoofdstuk zullen bespreken. Van Stolk heeft als handelaar voornamelijk zakelijke kennis, zoals verstand van verkopen en onderhandelen, die hij probeert toe te passen in het culturele veld via zijn correspondentie met Breitner. Omdat dit niet de habitus in het culturele veld is, lukt het Van Stolk daardoor niet om veel bekendheid te genereren.

Daarnaast blijkt uit de brieven dat de graanhandelaar niet open staat voor de nieuwe veldontwikkelingen (professionalisering, autonomie) die zich voordoen in de laat negentiende-eeuwse schilderswereld, maar blijft hij vasthouden aan de traditionele schilderwijze die succes heeft op de kunstmarkt: goed getekend en glad afgewerkt. Uit de inhoudelijke analyse van de brieven blijkt dat hij Breitner steeds ervan probeert te overtuigen om te blijven schilderen in de traditionele stijl. Hij probeert Breitner als het ware tegen te houden in zijn ontwikkeling tot autonome schilder met een vernieuwende stijl. In het begin wil Breitner nog wel verder leren, maar heeft hij hiervoor financiële middelen te kort: ‘Weet u wat ik nodig heb om een goed afgewerkt schilderij te maken’, oppert Breitner in 1884 in een brief aan de mecenas, ‘2 jaar bij Gérôme of zoo iemand op ’t atelier werken. Maar dat kan nu eenmaal [niet], de subsidie zal ik nooit krijgen’. Van Stolk had met zijn hoge economisch kapitaal op dat moment macht over Breitner kunnen uitoefenen. Het is echter opvallend dat de mecenas Breitner dan niet met geld wil ondersteunen, maar vindt dat hij Breitners denkwijze dient om te vormen. Uit de brieven blijkt daarentegen dat de schilder weinig toegeeft aan de opvattingen over kunst die Van Stolk heeft. Tenzij er geld in het spel is, zoals uit bovenstaand voorbeeld blijkt. Volgens Bourdieu zal Van Stolk zijn financieel kapitaal eerst moeten omzetten naar voldoende cultureel kapitaal, voordat hij van invloed kan zijn op de denkwijze van de schilder. Dit zou alleen kunnen wanneer Van Stolk investeert in andere aspecten van de culturele wereld, zodat zijn aanzien in het culturele veld stijgt. Pas wanneer hij voldoende aanzien heeft verworven op het culturele veld, kunnen zijn bemoeienissen invloed hebben op de schilder. De mecenas Kneppelhout lukt het bijvoorbeeld beter om zijn bemoeienissen overdragen op zijn protegés, omdat Kneppelhout, als gewaardeerd schrijver, veel cultureel kapitaal bezit en daardoor een hoge positie in het veld aanneemt. Omdat er een voortdurende machtsstrijd plaatsvindt, blijft het echter ook voor Kneppelhout lastig om zijn mening door te drukken op al zijn protegés.¹¹⁷

De machtspositie van Van Stolk in het culturele veld wordt dus alleen bepaald door zijn financiële giften: alleen met het geven van geld kan Van Stolk invloed uitoefenen op de schilder en daarmee de culturele wereld. Volgens Bourdieu kan hieruit geconcludeerd worden dat Van Stolk een lage positie heeft in het culturele veld, omdat niet financieel kapitaal maar cultureel kapitaal het belangrijkste bezit is waarmee men meer macht verkrijgt. Toch is de conclusie van Bourdieu niet volledig. Van Stolk neemt met zijn financieel kapitaal ongetwijfeld een sterke positie in het culturele veld van de uitgebreide productie aan. Door de opkomst van de vrije markt is zijn economische instelling juist waardevol voor Breitner om hem op weg te helpen tot succesvolle schilder. Wanneer Breitner zijn adviezen zou hebben opgevolgd, dan had hij succesvol kunnen worden op de vrije markt. Breitner kan namelijk wel goed tekenen en afgewerkt schilderen. Breitner neemt echter een volledig andere positie in het veld aan, waardoor het niet lukt om op één lijn te komen met elkaar.

¹¹⁷ Braber 2012, pp. 177-180.

Het is zeer aannemelijk dat Van Stolk een positie aanneemt op het veld van de uitgebreide productie, omdat hij in de brieven aan Breitner de schilder duidelijk probeert te motiveren om meer te schilderen naar de wensen van de koper en aandringt op netter schilderen. In het veld van de uitgebreide productie vindt geen ontkenning van de economie plaats. Dit betekent dat de wensen van het publiek centraal zijn en de kunstenaars marktgericht te werk gaan. De economische kennis en vaardigheden van een handelaar, zoals Van Stolk, zijn hier dus van hoge waarde. Wil Van Stolk in het uitgebreide veld in aanzien stijgen, dan zal hij Breitner succesvol moeten maken als schilder. Ook kan hij investeren of deelnemen aan culturele instanties, zoals vennootschappen of verenigingen, om zo zijn financieel kapitaal om te zetten in sociaal kapitaal. Omdat het niet bekend is dat Van Stolk dit soort investeringen doet, kan geconcludeerd worden dat hij geen sterke positie aanneemt in het culturele veld. Doordat hij in het culturele veld niet veel aanzien heeft, lukt het hem tevens niet veel macht uit te oefenen op Breitner. Naast de summiere investeringen, is een belangrijkste oorzaak dat Van Stolk het kunstenaarschap niet alleen als een vak beschouwt, maar er vanuit gaat dat schilders verkoopbare werken dienen te maken, aangepast aan de algemene smaak.¹¹⁸ Van Stolk is in zijn ideeën door traditie bepaald. Ook in zijn eigen privécollectie is dit zichtbaar, doordat de graanhandelaar voornamelijk schilderijen bezit uit de zestiende en zeventiende eeuw. Behalve de aangekochte werken van Breitner bezit Van Stolk geen eigentijdse kunst. Breitner is jong en nauwelijks aan tradities gebonden of bevooroordeeld. Hij staat meer open voor de nieuwe ontwikkelingen in het veld.

5.1.3 Positie van Breitner in het culturele veld

Het contact tussen Van Stolk en Breitner vindt plaats in de beginfase van Breitners carrière. Omdat het culturele veld constant in beweging is, gaan we hierbij dus alleen uit van de positie van Breitner in zijn beginfase. Breitner betreedt het veld zonder sociaal of economisch kapitaal. Wel bezit de schilder cultureel kapitaal, omdat hij de vaardigheden om te schilderen en tekenen bezit. Tijdens de Academiejaren bouwt Breitner meer cultureel kapitaal op, om uiteindelijk zichzelf te positioneren met een hoog cultureel kapitaal wanneer hij na zijn studie op de Academie over de vaardigheden bezit die als gerespecteerd kunstenaar noodzakelijk zijn. Volgens Bourdieus veldentheorie kunnen we concluderen dat het culturele kapitaal van de schilder op dat moment niet toegepast wordt in het autonome (beperkte) veld, omdat Breitner dan nog voornamelijk de klassieke schildermethodes beheerst en hierdoor nog niet autonoom te werk gaat. Breitner laat echter de klassieke schildermethode snel los – zelfs al tijdens zijn Academietijd.

Daarnaast komt de schilder tijdens zijn Academietijd in contact met schilders van de Haagse School, zoals Isaac Israëls en Jan Veth. Deze schilders hebben de regels van de vrije markt losgelaten en werken op autonome basis. Hierdoor stijgt het sociaal kapitaal van de schilder snel. Ook het contact met Vincent van Gogh tijdens zijn ziekte zorgt ervoor dat Breitner in cultureel kapitaal stijgt en daardoor een sterkere positie aanneemt binnen het culturele veld. Door het contact met Van Gogh

¹¹⁸ Hefting 1970, p. 11.

werft Breitner niet meer sociaal kapitaal, maar beweegt hij zich wel meer in de richting van de beperkte productie toe. De gesprekken met Van Gogh zorgen er namelijk voor dat Breitner gaat nadenken over de functie van en kunst en vervolgens meer autonoom te werk gaat – dit is het moment dat hij besluit *peintre du peuple* te worden.

Veel succes heeft de schilder nog niet en economisch kapitaal bezit Breitner in deze jaren nauwelijks. Zelfs met de financiële steun van Van Stolk moet de schilder alsnog aan de slag als docent om rond te kunnen komen. Om een sterke positie in het culturele veld aan te nemen, is economisch kapitaal dan ook niet van belang. De habitus van het culturele veld is dat kunst losgemaakt wordt van economie en alleen vanuit een gevoel of emotie moet ontstaan.

De slechte verkoop van zijn schilderijen heeft te maken met het feit dat Breitner met zijn opvattingen steeds meer neigt naar het beperkte, elitaire deel van het culturele veld. De stijl van Breitner zet zich af tegen de oude, klassieke opvattingen van schilderkunst en gaat een nieuwe weg in, waarbij somber kleurgebruik en een schetsmatige schildertechniek centraal staat. Deze stijl valt niet in de smaak bij het kunstkopend publiek. De gebroeders De Kuyper zeggen bijvoorbeeld volgens Van Stolk over het schilderij *Jongedame in het zwart* ‘dat het jammer is dat gij niet helderder schilderde, want dat dit meer waarde aan een schilderij gaf – zij hadden het stuk ook gaarne meer af gezien.’¹¹⁹

Door Breitner in contact te brengen met personen uit zijn eigen sociale kringen en adviezen te geven over wat het publiek graag ziet, dwingt Van Stolk Breitner om zich naar het uitgebreide veld te bewegen. Dit laat het aanzien van Breitner dalen, als hij hierin mee zou gaan. In het begin van de relatie gaat Breitner nog in op de voorstellen van Van Stolk om het werk in bepaalde kringen uit het onbeperkte veld te verkopen, maar zijn schilderijstijl past hij niet snel aan. Op het moment dat de schilder een stevigere positie in het culturele veld heeft, gaat hij helemaal niet meer in op de economische adviezen van de mecenas. De brieven uit het jaar 1883 zijn een goed voorbeeld hiervan. Waar Van Stolk schrijft dat Breitner minder donker moet schilderen en zijn schilderijen netter moet afwerken, verweert Breitner zich door terug te schrijven dat ondanks dat Van Stolk geen vertrouwen heeft in de huidige kwaliteit van zijn werk, hij zelf volledig achter zijn eigen stijl staat. Zo schrijft hij in oktober van dat jaar: ‘en gij als leek zult er nooit toe gebracht kunnen worden, anders was het al lang gebeurd mijn denkbelden te verdedigen althans te eerbiedigen. En mij wel helpend uit Uw eigen middelen, door het verdacht maken van mijn degelijkheid op wat U noemt impressionisme waarvan U vergeef me de beteekenis niet eens schijnt te snappen. Zelf belet dat ook anderen mijn werk kopen.’

Opvallend aan dit citaat is dat Breitner wel degelijk bezig is met het verkopen van zijn schilderijen, ondanks de regels van het beperkte veld. Hij stuurt regelmatig werken in voor tentoonstellingen en probeert daarnaast zijn werk via Van Stolk te verkopen. Volgens Bourdieu wordt Breitner hierdoor geïncorporeerd in het uitgebreide veld. Dit is dus in tegenstelling tot de denkwijze van de schilder, die meer te groeperen is in het autonome, beperkte veld waar een ontkenning van de

¹¹⁹ Brief van Van Stolk aan Breitner, d.d. 23 oktober 1883.

economie plaatsvindt. Breitner is dus, mede door de invloed van Van Stolk, erg veel bezig met het verkopen van zijn werk met winst, maar trekt zich daarbij niet aan van de wensen van het publiek en schildert voornamelijk vanuit zijn gevoel. Breitner is hierdoor, met de theorie van Bourdieu, lastig te positioneren in het culturele veld. Een beter uitgangspunt is dat het culturele veld niet gezien moet worden als een statische omgeving, maar dat de spelers contant in beweging zijn binnen zowel het veld van de uitgebreide productie als het autonome, beperkte veld. Zeker met de opkomst van de vrije markt – waardoor er minder particuliere en overheidsinitiatieven zijn – zullen ook autonome kunstenaars hun werk verkoopbaar moeten maken en het publiek moeten aanspreken om financieel rond te kunnen komen. Het toont tevens aan dat veel kunstenaars, zoals Breitner, hun duidelijke functie in de maatschappij zijn kwijtgeraakt en zich als gevolg daarvan niet weten te positioneren.

5.2 Onderlinge machtspositie binnen de mecenaatrelatie

5.2.1 Inleiding

Uit bovenstaande analyse kan dus geconcludeerd worden Van Stolk en Breitner voortdurend in beweging zijn in het culturele veld, waarbij Van Stolk zich met zijn financieel kapitaal vooral richt op de vraag van de markt en Breitner voornamelijk bezig is om van zijn autonome kunst rond te kunnen komen. Als we kijken naar het schema van Bourdieu (afb. 1), kan de handelaar met zijn traditionele denkwijze over kunst gecategoriseerd worden als een lid van de bourgeoisie, maar heeft hij te weinig invloed in het culturele veld om hoog op de ladder te staan. Eerder beweegt hij zich in het midden van het culturele veld, omdat hij kunst beschouwt als economisch product. Breitner heeft meer cultureel kapitaal dan Van Stolk en beweegt zich door zijn tegengestelde denkwijze over kunst en publiek op de grens van het beperkte veld met het uitgebreide veld.

Zoals in hoofdstuk vier besproken, vindt er binnen de relatie een voortdurende machtsstrijd plaats. Daarnaast kunnen, vanuit de theorie van Bourdieu, bovenstaande posities alleen ingenomen worden als er een symbolische strijd wordt aangegaan met andere spelers in het veld. Gesteld kan worden dat Van Stolk zich tijdens de relatie met Breitner bediende van een symbolische strijd die direct gericht was op het culturele en geestelijke welzijn van de schilder en meer indirect op het (bourgeoisie)publiek in het onbeperkte veld. De bourgeoisie wordt door Van Stolk gezien als de vertegenwoordiger van goede smaak, waaraan Breitner zich zou moeten aanpassen. Van Stolk representeert hierbij de wensen van de bourgeoisie, waarmee hij hogerop in het veld probeert te komen. Breitner gaat op zijn beurt een symbolische strijd aan namens de autonomie van kunst. Hij probeert daarmee indirect hogerop te komen in het culturele veld, maar in tegenstelling tot Van Stolk in het veld van de beperkte productie. Breitner en Van Stolk nemen dus beiden zeer verschillende posities aan in het culturele veld. Hoe uit zich dit binnen de relatie?

5.2.2 Macht binnen de relatie

Door de analyse van de brieven in hoofdstuk drie wordt duidelijk dat de relatie tot elkaar voornamelijk draait om het doel Breitner tot succesvol, zelfstandig schilder te vormen, dat volgens Van Stolk alleen mogelijk is door een glad afgewerkte schilderwijze te hanteren. Van Stolk neemt hierin duidelijk een leidende rol aan. Hij is degene die ideeën oppert om meer schilderijen te verkopen en adviezen geeft over hoe een schilderij verkocht kan worden. De mecenas heeft vertrouwen in de kwaliteiten van Breitner als schilder, maar niet in de schilderwijze die hij op dat moment hanteert. Hij benoemt dit regelmatig in zijn brieven. Zoals eerder is besproken heeft hij daarbij geen respect voor de autonomie van de kunstenaar. Breitner gaat zich hierdoor niet versterkt voelen als kunstenaar. Hij probeert in het begin van de relatie nog een volgende rol aan te nemen, maar doordat hij een geheel andere positie in het culturele veld inneemt dan Van Stolk, lukt het niet om de adviezen op te volgen. Hij wordt hierdoor onzeker, maar ook opstandig, wat zorgt voor wrijving in de relatie. ‘Uwe raad hoop ik overigens op te volgen wat ’t afleggen van mijn koppigheid aangaat’, zegt hij op 29 november 1883, ‘zodra als ik weet waar die eigenlijk in zetelt, in mijn kop of in de uwe. En aangezien dat geen van ons beiden kan uitmaken, voor elkander zal dat wel nooit gebeuren.’

De tegenspraak van Breitner op de adviezen van Van Stolk om toegankelijker te schilderen wordt steeds feller. Zo stuurt de schilder in januari 1885 twee brochures op over opvattingen van kunst. De ene brochure is van C.W. Opzoomer, *Het wezen en de grenzen der kunst*. Opzoomers ideeën over kunst zijn meer in lijn met die van Van Stolk. De andere brochure, F.P. Termeulen, *Kunstwaarde*, komt meer overeen met de opvattingen van Breitner.¹²⁰ In bijgevoegde brief zegt Breitner ironisch: ‘Ik wou dat ik wat minder aanleg, karakter, goede compositie en goed coloriet had en wat meer van dat ene noodige, af had. Maar als ik eenmaal af ben, zal die af ook wel komen.’ Het blijkt dat Van Stolk niet toegeeft aan de poging van Breitner zijn positie binnen de relatie te versterken, want Breitner schrijft op 19 maart 1885: ‘Wat nu nog aangaat de beide brochures die ik U ter lezing zond; het antwoord dat U mij gezonden hebt, heb ik minder als een antwoord beschouwd, dan als een verbod om verder mijne meening aannemelijk voor U te maken. U heeft daarin eigenlijk geen ongelijk. Waarom zou U iets goed moeten vinden, omdat ik het doe.’ Hieruit wordt duidelijk dat Breitner uiteindelijk degene is die een schikking binnen de relatie treft en Van Stolk daarbij de meeste macht laat uitoefenen. Deze leidende rol neemt hij overigens niet altijd binnen de relatie aan, maar wisselt hij af met eisende brieven en felle discussies, waarbij hij steeds de (machts-)verhouding met Van Stolk aftast.

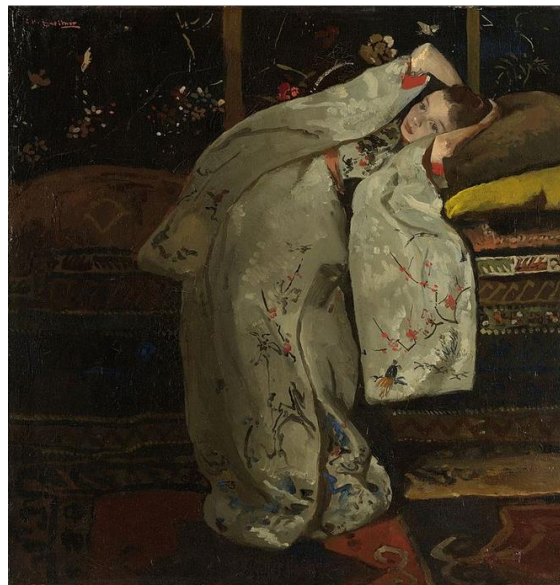
Deze discussie rondom het glad afwerken van de schilderijen loopt als in rode draad door de relatie tussen de schilder en Van Stolk en belichaamt het meningsverschil in de opvattingen van kunst. Van Stolk probeert keer op keer Breitner ervan te overtuigen om glad te schilderen. Soms neemt hij drastische maatregelen. In de brief van 30 januari 1884, na een zoveelste onenigheid over de stukken

¹²⁰ Hefting 1970, pp. 77-78.

die Van Stolk nog moet ontvangen, schrijft de mecenas: ‘Beproof het met een stukje dat onberispelijk afgewerkt is, zend ook dat naar de Kunstclub en is het waarlijk duidelijk en goed afgewerkt en niet te zwart, dan zal ik trachten om Haverkorn van Rijsewijk er voor te interesseeren en er een aanhaling in de Nieuwe Rotterdammer voor te verkrijgen, maar wanneer het niet afgewerkt is, dan is het hoopeloos om aandacht te vestigen die tot koopen en openlijke aanhaling [zal leiden].’ Van Stolk wil op dit moment in de relatie dus alleen nog maar ondersteuning bieden als Breitner zijn advies opvolgt. De mecenas heeft op dat moment een sterke machtspositie en zou daarmee Breitners schilderij een andere richting in kunnen sturen. Uit de brieven blijkt dat Breitner hiervoor openstaat, maar dat de financiële middelen hiervoor te laag zijn. We weten dat het een mogelijkheid is dat Van Stolk heeft betaald voor het verblijf in Parijs, waar Breitner onder andere in de leer gaat bij het atelier van Cormon.¹²¹ Cormon is een traditionele Academische schilder. Het is aannemelijk dat Van Stolk dit als een goede aangelegenheid heeft gezien voor Breitner om netter te leren schilderen. Breitner komt in Parijs echter in contact met Henri Toulouse-Lautrec en Emile Bernard, twee schilders die duidelijk volgens de habitus van het beperkte veld leven en werken. Dit soort contacten weerhoudt Breitner uiteindelijk om volgens de Academische regels verder te gaan. In het werk van Lautrec is een zeker verwantschap te vinden met het latere werk van Breitner. Lautrec schildert tijdens de periode in Parijs nog donker en met een forse streek. Het latere *Portret van Lili Grenier* in kimono (afb. 22) doet als thema bijvoorbeeld sterk denken aan Breitners Japanse meisjes (afb. 23).¹²²



Afbeelding 22: Henri Toulouse-Lautrec, *Portret van Lili Grenier*, 1888, olieverf op doek, 55,3 x 45,7 cm, Privécollectie.



Afbeelding 23: George Hendrik Breitner, *Meisje in witte kimono*, 1894, olieverf op doek, 59 x 57 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

¹²¹ Wieringa 2007, p. 33. Wieringa's studie geeft een overzicht van Breitners verblijf in Parijs en de invloed hiervan op het werk van de schilder.

¹²² Wieringa 2007, p. 39.

Als Breitner vervolgens eind 1886 in de leer gaat bij A. Allebé aan de Academie van Amsterdam verheugt Van Stolk zich erop dat hij nu eindelijk netter gaat leren schilderen. In werkelijkheid geeft Allebé, een persoon met veel cultureel kapitaal, aan dat Breitner al uitgeleerd is en al beschikt over de kwaliteiten van een volwaardig schilder. Ook Breitner geeft in zijn brief van 22 december 1886 aan: ‘Ofschoon ik nog niet kan zeggen dat ik er iets van merk dat ik hier iets leer, wil ik toch de tijd niet vooruitlopen’. Hieruit valt op te maken dat de verschillende posities in het culturele veld van de schilder en zijn beschermheer leiden tot een miscommunicatie in hun correspondentie.

Ook lijkt het erop dat Breitner zich soms schaamt voor zijn contact met Van Stolk. Wanneer hij in 1882 Jan Strieningh, hoogleraar tekenen aan de Rotterdamse Academie, tegenkomt, komt de mecenas ter sprake. Breitner schrijft vervolgens naar Van Stolk: ‘in zijn gesprek liet hij zich ontvallen dat hij mij had willen schrijven daarover en mijn adres niet wetend het aan U had willen vragen. Hoe weet die man dat U mijn adres weet?’ Kennelijk beschouwt Breitner het als een schande om steun bij een mecenas te moeten vragen en niet zelf rond te kunnen komen van zijn werk. Bovendien heerst er in het beperkte veld nog steeds een ontkenning van economie, waarbij kunst nooit in verband met geld gebracht mag worden. Het kan dus ook zo zijn dat Breitner zich schaamt, omdat de mecenas zijn werk in direct verband met geld brengt. Enigszins tegengesteld benoemt hij echter beschuldigend in de eerder genoemde brief uit oktober 1883 dat hij denkt dat de negatieve beoordelingen die Van Stolk op zijn schilderijen doet, anderen erin beletten zijn stukken te kopen, waarmee hij de mecenas juist zelf in verband brengt met de markt. Wederom toont dit de worsteling met de positie van de schilder in de negentiende-eeuwse maatschappij aan.

De verschillende opvattingen over de schilderswereld blijven een moeizaam punt binnen de relatie die hierdoor niet meer hersteld kan worden. Als het schilderij *de Rijdende artillerie* in 1886 door het Rijksmuseum wordt gekocht, ziet Van Stolk dit als bewijs dat hij Breitners talent niet heeft onderschat en dat zijn adviezen tot resultaat hebben geleid. Hij schrijft: ‘zoodat ge zelfs een naam verworven hebt, nu het Rijksmuseum een uwer stukken (’t beste) [?] bezit, zijt ge voldoende gevestigd om u zelven te helpen.’¹²³ Breitner wordt door deze verkoop echter niet versterkt in zijn economische positie en neemt tegenover Van Stolk weer de rol aan als eiser. Waarschijnlijk omdat hij te weinig aanzien heeft in het culturele veld – in ieder geval voor Van Stolk - gaat de beschermheer niet meer mee. Zijn doel is bereikt; Breitner heeft een werk verkocht aan een belangrijk instantie en daarmee bekendheid verworven. Voor Van Stolk zijn er geen nieuwe voorwaarden nodig, waardoor de breuk tussen de relatie een feit is.

Bovenstaande voorbeelden tonen aan dat de macht telkens verschuift van gever naar ontvanger en terug. Hierbij wordt er steeds onderhandeld met elkaar over de voorwaarden van hun relatie. De uitkomst staat nooit vast, waardoor er niet bepaald kan worden wie er de meeste macht heeft en daardoor het meeste profijt uit de relatie kan halen. Het statische van de theorie van Bourdieu moet

¹²³ Citaat van Breitner in een brief aan Van Stolk, dd. 13 oktober 1887.

dus binnen een mecenaatrelatie losgelaten worden, maar beschouwd worden als een dynamische wisselwerking tussen dan weer de positie van Breitner, dan weer de houding van Van Stolk ten opzichte van het culturele veld.

5.2.3 Een onjuiste machtsbalans

Uit de brieven wordt duidelijk dat Van Stolk zijn ondersteuning nadrukkelijk koppelt aan nabijheid en genegenheid. Het brengt zijn ideaal in de praktijk door Breitner al jong aan zich te verbinden. Hij regelt en betaalt gedeeltelijk de opleiding aan de Academie, hij keert (kleine) daggelden uit, organiseert bijeenkomsten met rijke Rotterdammers en ontvangt Breitner aan huis. In tegenstelling tot iemand als Kneppelhout heeft Van Stolk behalve geld verder weinig te bieden. Hij heeft niet veel connecties in de culturele wereld en beoefent zelf geen kunstvak, waardoor hij geen artistiek aanzien heeft.

Als tegenprestatie krijgt Van Stolk het besef om deel te nemen aan de kunstproductie en de erkenning daarvoor. Dit geeft hem het gevoel dat door hem de werken van Breitner gemaakt kunnen worden en zonder zijn hulp niet tot stand waren gekomen. Hij is ervan overtuigd dat zijn bemoeienissen gunstig uit zullen pakken voor de carrière van Breitner. Van Stolk ontleent dus aan zijn financiële steun het recht om zich te mogen bemoeien met de artistieke, morele en maatschappelijke opvattingen van Breitner. Merkbaar is ook dat hij bijna vindt dat hij het recht heeft om zijn zin te krijgen. Als Breitner zijn raadgevingen niet opvolgt, weigert hij daarmee een tegenprestatie te geven (in de vorm van geld) die de relatie in evenwicht houdt. Zo zet hij Breitner onder druk door te stoppen met geven.

Breitner op zijn beurt geeft in het begin van de relatie dankbaarheid, erkenning en openheid als tegenprestatie. Op dat moment heeft Van Stolk de meeste macht, maar is er een evenwichtige relatie: Breitner ontvangt geld als tegenprestatie. Op het moment dat de houding van de schilder omslaat naar onwil, ontkenning, bikkigheid en geslotenheid krijgt juist hij Van Stolk steviger in zijn greep en heeft hij de meeste macht. Merkbaar is dat Van Stolk dan meer en grotere bedragen geld toestuurt. Maar omdat Breitner deze houding te lang blijft aanhouden, in combinatie met aangeleverd werk dat Van Stolk niet mooi vindt, gaat dit in zijn tegendeel werken. De relatie raakt zo erg uit balans dat Van Stolk hierdoor uiteindelijk de relatie verbreekt.

De machtsverdeling in een mecenaatrelatie staat dus nooit volledig vast. De dominantie van de ontvanger en geveer staan voortdurend onder druk. Het ene moment heeft de geveer het recht om te bepalen, de andere keer heeft de ontvanger het recht om zich hiertegen te verzetten.¹²⁴ Opvallend aan deze relatie is de mate waarin Van Stolk als mecenas zowel naar publieke erkenning streeft als zich inzet voor de vorm en inhoud van het werk van Breitner. Op deze twee aspecten ligt de nadruk bij de onderhandelingen in de relatie. De onderhandelingen over de voorwaarden van hun relatie verlopen op allerlei manieren: dan weer vriendelijk en respectvol, het andere moment fel en neerbuigend. De

¹²⁴ Braber 2012, p. 180.

uitkomst hiervan staat geen enkele keer vast: wie op dat moment de meest dominante partij is, kan een tijdlang bepalen wat de aard is van de relatie. Het mecenaat heeft dus een sterk wederkerig karakter. De mecenaatrelatie is een ‘tweerichtingsverkeer’ en blijft juist daardoor evenwichtig. In stabiele relaties wordt de macht voortdurend van de een naar de ander overgedragen. De machtsoverdracht bij Breitner en Van Stolk loopt in de eerste jaren soepel en evenwichtig. In 1883 – met het tekenen van de verklaringen en de eisende brief van Van Stolk – vindt er een grote en ingrijpende omslag in de machtsbalans plaats. Deze omslag blijkt erg moeilijk wendbaar, maar het lukt beide partijen alsnog tot nieuwe voorwaarden te komen. Op het moment dat Breitner een werk verkoopt aan het Rijksmuseum vindt er wederom een ingrijpende omslag plaats in de machtsbalans. De steeds wisselende machtsposities slaan hierdoor voor Breitner geleidelijk om in onmacht en afhankelijkheid, waardoor de relatie uiteindelijk niet meer te herstellen valt.

5.3 De waardebeoordeling van Van Stolk

5.3.1 Inleiding

Zoals in hoofdstuk 1 al wordt aangegeven, kan met de theorie van Bourdieu de functie van de mecenas voor Bourdieu bepaald worden. Door de keuze Breitner te ondersteunen, geeft Van Stolk direct een waardebeoordeling aan het werk dat de schilder maakt. Heeft Van Stolk genoeg cultureel kapitaal, dan kan hij zijn kwaliteitsbeoordeling of smaak overdragen op andere personen.

5.3.2 Het mecenaat en Bourdieu

Een welvarende handelaar of zakenman die een kunstenaar financieel wil ondersteunen begint met een moeilijke positie in het culturele veld. Hij brengt de kunst namelijk direct in verband met geld, terwijl er in het elitegedeelte van het culturele veld een ontkenning van de economie heerst. Wil de mecenas succesvol zijn in het veld en daardoor meer aanzien krijgen – wat waarschijnlijk ook het doel van Van Stolk is geweest – dan zijn de keuzes die hij maakt ontzettend belangrijk. In het culturele veld is het cultureel kapitaal vanzelfsprekend het meest belangrijke bezit. Kapitaal heeft echter tijd nodig voordat het de juiste vorm aanneemt. Om meer cultureel kapitaal op te doen moet de mecenas zijn kennis en vaardigheden aanpassen aan de juiste habitus. Door de juiste personen te ondersteunen en zich op de meest geaccepteerde manier te gedragen, krijgt de mecenas meer cultureel kapitaal en neemt zo een sterkere positie aan in het veld. Want wanneer men iets geeft is er altijd sprake van een ruil: de mecenas gebruikt in dit geval zijn economisch kapitaal om meer cultureel kapitaal te krijgen en zo meer aanzien te verwerven. Instanties of personen die al veel cultureel kapitaal hebben, kunnen hierbij een steentje bijdragen, zoals media, kunstverenigingen en critici. Deze ‘consacrerende’ instanties zijn de smaakmakers van het veld; zij bepalen wat goede kunst is. Consacrerende instanties maken kunst iets uitzonderlijks, weten kunst heilig te maken. Het zijn deze instanties die cultuur een waarde geven: iets wordt pas kunst als het erkend wordt als kunst.

De mecenas geeft met de ondersteuning van een kunstenaar in feite ook een waardebeoordeling aan het werk dat wordt gemaakt, maar kan van kunst pas ‘goede kunst’ maken wanneer hij veel cultureel kapitaal bezit. Ook dan zal hij erkend worden door andere spelers en stijgt hij in aanzien. In feite functioneert hij dan eveneens als een consacrerende instantie.

Wanneer een nieuwkomer de strijd aangaat en wint, dan doet er zich een verschuiving voor in het culturele veld. Niet alleen de structuur van het veld verandert, maar ook de ‘smaak’. Dat wil zeggen de voorkeuren die hun uitdrukking vinden in wat succesvol is. Vermogende beschermheren die succesvol zijn in het veld zijn dus mede bepalend voor kunstaanbod op de markt. Het beeld dat mecenaat slechts uit de relatie tussen weldoener en kunstenaar bestaat, wordt volgens de theorie van Bourdieu verworpen. Het mecenaat kan beschouwd worden als cultureel instituut. Net als een museum, een kunstcriticus of de kunsthandelaar draagt de mecenas namelijk bij aan de manier waarop kunst gemaakt en verspreid wordt.

Door de opkomst van de vrije markt en de grote invloed van het kunstkopende publiek wordt de kunstschilder in de tweede helft van de negentiende eeuw gedwongen een beweging te maken naar het uitgebreide veld om te kunnen overleven. Op het uitgebreide veld spelen kunstenaars in op de vraag van het publiek en maken zij meer commercieel werk. Het mecenaat stelt zichzelf nu de taak om autonome kunst te laten bestaan, door de kunstenaar de mogelijkheid te geven niet mee te gaan met de trends die het publiek graag wil kopen.

5.3.3 Moeizaam contact

Het lijkt erop dat Van Stolk als consacrerende instantie niet veel invloed heeft kunnen uitoefenen. De contacten die Van Stolk legt voor Breitner met Rotterdammers die kunnen investeren in zijn werk lopen telkens uit op niets. Dit ligt in dit geval niet alleen aan de positie van Van Stolk, maar ook aan de houding die Breitner aanneemt ten opzichte van de contacten. Breitner wil zich geen enkele keer schikken of heeft commentaar op de manier waarop wordt onderhandeld. Op 27 juli 1882 schrijft hij over kunsthandelaar Johannes van der Kellen: ‘De heer van der Kellen heb ik laatst nog gesproken, maar wat hij me van Rotterdamsche toestanden op ’t gebied van schilderkunst of liever van amateurs vertelde, maakt me grieselig.’ En een brief later: ‘Met Köhler heb ik geen zaken kunnen doen [...] ik heb hem nog nooit zoo onhandelbaar gevonden.’ Deze meneer Köhler is niet bekend in de kunsthandel, maar is waarschijnlijk een zakenman geweest. Met Johannes van der Kellen heeft Breitner overigens nog een aantal keer contact. Om aan geld te komen volgt Breitner het advies van Van Stolk toch op en probeert wat werken bij Van der Kellen te laten exposeren. Helaas wil Van der Kellen Breitner niet verder helpen. In september 1882 schrijft Breitner: ‘De heer v.d. Kellen heeft mij na het zien van eenige schilderijtjes en een tekening, die ik eergisteren mee gebracht had, de verzekering gegeven dat er niet de minste kans bestaat hier iets van mij te plaatsen, tenzij dat het gekocht wordt door pressie een prettig vooruitzicht en ik geloof dat hij gelijk heeft want hij liet mij verschillende schilderijen zien en juist degenen die naar mijn begrippen de kunst ’t meest nabij

kwamen waren 't moeilijkst te plaatsen.' Met een volgende kunsthandelaar, Herman Deichmann, kan de schilder tevens geen zaken doen. 'Ben verbaasd en woedend geweest over de verregaande stupiditeit en pedanterie van dien heer. Alle schilderijen daar aanwezig waren beneden kritiek, waren enfin 't gewone duitse Academietuig.'¹²⁵

Twee andere belangrijke personen waar Van Stolk de schilder mee in contact brengt zijn broers Jos en Pieter de Kuiper. Breitner laat hier het werk *De jongedame in het zwart* exposeren, maar het duurt lang voordat het werk enige belangstelling krijgt. Opvallend aan de relatie tussen Van Stolk en de gebroeders De Kuiper is dat zij tevens een verschil in de opvatting van kunst hebben. De broers richten zich juist op de autonomie van kunst, terwijl Van Stolk een duidelijke voorkeur heeft voor verkoopbaar werk. In de donkere tonen van het schilderij zien zij een invloed van Mihály Munkácsy 'waarvan zij hoopten dat gij niet zoudt toegeven, zij vonden dat gij uit U zelve oorspronkelijk zijt en dus niemand wie ook moest volgen.'

De opstandige houding van Breitner tegenover de contacten van Van Stolk is wederom te verklaren door het steeds groter wordende verschil in opvatting over schilderkunst. Omdat Van Stolk niet volledig achter de schilderijstijl van Breitner staat, slaagt hij er niet in het werk aan te prijzen bij zijn contacten. Daarnaast bezit de handelaar te weinig cultureel kapitaal om zijn kennissen ervan te overtuigen dat de het werk van Breitner van hoge (culturele) waarde is. De schilder gaat zich tevens steeds meer afzetten tegen het verkoopbaar maken van zijn kunstwerken, waardoor de verwijdering van de wereld waarin Van Stolk zich begeeft nog groter wordt. Van Stolk weet daarom zijn taak als consacrerende persoon niet te vervullen.

¹²⁵ Brief van Breitner aan Van Stolk, ongedateerd.

6 Slotbeschouwing

6.1 Inleiding

In hoofdstuk 1 van deze scriptie wordt gesteld dat de relatie tussen Breitner en Van Stolk opmerkelijk is in de negentiende-eeuwse schilderswereld. Door middel van een uitvoerige analyse van de publicatie van de tien jaar durende correspondentie in brieven, is de relatie tussen Breitner en zijn beschermheer nu in kaart gebracht. Breitners brieven aan Van Stolk zijn voor het algemene beeld van de negentiende eeuw niet spectaculair. Typerend aan deze relatie is echter het verschil in opvatting over de kunstontwikkelingen in de tweede helft van de negentiende eeuw tussen de jongere en oudere generaties. Ondanks de geringe informatie in voornamelijk brieven van Breitner komt de groei en de ontwikkeling van Breitners kunstenaarschap en de veranderingen van zijn ideeën over zijn werk er duidelijk in tot uiting. De brieven vormen daarom een belangrijke bron voor zijn Haagse tijd. Een uitvoerige analyse van deze brieven ontbrak echter nog in de literatuur over Breitner.

De vraag die gedurende het onderzoek centraal heeft gestaan is: *Wat leveren de investeringen van Breitner en Van Stolk binnen hun mecenaatsrelatie hen op en hoe positioneren zij zich tegenover elkaar binnen het culturele veld van Bourdieu?*

Om deze vraag te beantwoorden was dit onderzoek onderverdeeld in drie delen, die hieronder samengevat zullen worden.

6.2 De rol van Van Stolk in het leven en werk van Breitner

De mecenaatsrelatie heeft de schilder niet in aanzien doen stijgen en de opvattingen over kunst liggen te ver uiteen waardoor zichtbare invloed miniem is. Toch is Van Stolk een belangrijk onderdeel in het leven en werk van Breitner geweest. De periode dat Van Stolk contact heeft met de schilder, is één van zijn belangrijkste fases in zijn ontwikkeling: van beginnend tot volwaardig schilder. In deze periode vervaardigt Breitner al een aantal noemenswaardige stukken, zoals *Cavalerie*, *Hoefsmid* en *De gele ridders*. Na de analyse van de brieven blijkt dat Van Stolk zeker een aandeel heeft gehad in de beeldvorming en voltooiing van sommige van deze werken.

Belangrijker nog is de invloed die Van Stolk heeft gehad op de ontwikkeling van Breitner door middel van zijn financiële steun. Zonder deze steun van Van Stolk zou Breitner waarschijnlijk niet in de leer zijn gegaan aan de Haagse Tekenacademie of een half jaar in Parijs hebben kunnen wonen. Dit zijn belangrijke momenten in het leven en werk van Breitner, waardoor hij zich weet te ontwikkelen tot de volwaardige schilder die hij in Amsterdam zal worden.

Uiteindelijk zijn niet alleen de financiële steun, maar ook de adviezen van Van Stolk voor Breitner erg belangrijk geweest. Tijdens deze beginnende periode is de schilder erg onzeker en heeft hij ondersteuning nodig voor het legitimeren van zijn werk. Van Stolk heeft dit beantwoord door hem te adviseren over het verkoopbaar maken van de werken. Echter, het verschil in opvatting over het beroep kunstenaar is tussen Breitner en Van Stolk te groot geweest om hierin gelijkgesteld te zijn.

6.3 Het mecenaat van Van Stolk

Van Stolk is de beschermheer of, zoals hij in deze scriptie vooral wordt genoemd, de mecenas van Breitner voor een periode van tien jaar. Het was waarschijnlijk niet de bedoeling dat hij voor een langere periode de schilder zou ondersteunen. In eerste instantie ontstaat het mecenaat door de drang om Breitner op weg te helpen naar een onafhankelijke positie in de schilderswereld. Door een onduidelijke situatie, die is ontstaan door de voorschotten die hij gaf op de onvoltooide werken *Ruiters in de sneeuw* en *Hoefsmid* na een bezoek aan het atelier, neemt Van Stolk toch de rol aan als Breitners mecenas tot aan de breuk in 1887.

Het mecenaat van Van Stolk behelst vooral financiële giften, waar Breitner vaak zelf om moet vragen. Uit eigen initiatief heeft Van Stolk puur en alleen het doel om Breitner meer gericht op de markt te laten schilderen zodat hij in zijn eigen levensonderhoud zou kunnen voorzien en maatschappelijk onafhankelijk zou worden. Gedurende een periode van tien jaar probeert Van Stolk Breitner ervan te overtuigen dat hij zijn schilderwijze dient aan te passen, alvorens hij een succesvolle schilder kan worden. Van Stolk ziet het kunstenaarschap als een ambachtelijk vak, waarbij de schilder zich dient aan te passen aan de algemene smaak van het publiek. Breitner heeft echter vanaf het begin van zijn carrière een autonome stijl met donker kleurgebruik en een schetsmatige toets; een stijl die niet aan de wensen voldoet van de doelgroep van Van Stolk: de hogere bourgeoisie.

Breitner is eigenlijk niet de persoon die bij Van Stolks ideeën over kunst past. Dit is merkbaar in de brieven, waarin veel wordt gediscussieerd en onenigheid is over de rol van de kunstenaar in de schilderswereld. Daarbij staat de mecenas geen enkele keer achter de opvattingen van Breitner, hoeveel moeite de schilder ook doet om hem te overtuigen. Het is daarom opvallend dat Van Stolk de ondersteuning en correspondentie zo lang blijft voortzetten. Waarschijnlijk heeft dit vooral te maken met de onvoltooide schilderijen die op zich laten wachten. Door Van Stolks zakelijke instelling ziet hij zijn financiële bijdragen als een investering in deze werken – terwijl Breitner het geld voor andere doeleinden gebruikt (huur, levensonderhoud, schulden, etc.). Het duurt vier jaar voordat hij de schilderijen in zijn bezit heeft. In de periode daarna, tussen 1885 en 1887, wordt de ondersteuning beduidend minder. Het moment dat Breitner in 1886 het schilderij *De Gele Ridders* aan het Rijksmuseum verkoopt, is voor Van Stolk het bewijs dat Breitner zelfstandig verder kan en stopt hij volledig met de financiële ondersteuning.

Uit de analyse van Van Stolks mecenaat komt naar voren dat zijn giften vooral beschouwd kunnen worden als een investeringsproject, zowel gericht op de bestelde schilderijen in het atelier als op de schilder zelf, waarbij hij zich richt op de schilder kwaliteit en marktgerichtheid. De allerlaatste passage die Van Stolk over Breitner op papier zet betuigt zijn vorm van mecenaat: ‘Alles bijeen genomen zal ik ruim f 2000,- aan G.H. Breitner hebben betaald. Daartegenover bezit ik drie schilderijen van hem (2 middelbaar en 1 klein) uit zijn eerste tijd. – Heb ik nu door hem in den

aanvang te steunen goed gedaan? Dit zal de tijd moeten leren.¹²⁶ Hieruit is te lezen dat de denkwijze van vraag-en-aanbod en het bijbehorende ondernemerschap voor Van Stolk ook toe te passen is op de schilderswereld. De schilderijen worden door hem beoordeeld op de economische effecten die zij hebben, of in de toekomst zullen hebben, op de markt. Impliciet hoopt hij ook dat de werken in zijn bezit ooit meer waard worden dan zijn investering van ruim f 2000,-. De allerlaatste vraag die hij zichzelf stelt, geeft daarnaast aan dat Van Stolk de ondersteuning niet alleen ziet als economische investering, maar ook als bevordering van zijn eigen aanzien in de kunstwereld.

6.4 Positionering van en in de mecenaatrelatie

6.4.1 Inleiding

Aan de hand van de theorieën van Bourdieu over de werking van de culturele wereld en de posities die alle actoren hierin innemen is de relatie tussen Breitner en Van Stolk geanalyseerd. Om vast te stellen in hoeverre de mecenaatrelatie invloed heeft gehad op de ontwikkeling van Breitner, was het van belang deze analyse te doen. Door middel van een beschouwing van het doen en laten van de schilder en de handelaar tijdens de periode dat zij met elkaar in contact waren, zijn de posities die zijn in de culturele wereld innemen bepaald. Hieruit is gebleken dat zij zeer verschillende posities in het, door Bourdieu genoemde, veld van de culturele productie, in dit geval gericht op de schilderswereld, aannemen.

6.4.2 Posities in het culturele veld

Breitner heeft een positie aangenomen die zich afzet tegen de wensen van het publiek en zich meer richt op de uiting van expressie in beeldtaal. Volgens de theorie van Bourdieu zou hij zich bevinden in het veld van de beperkte productie, een veld waarin de actoren geheel handelen volgens hun eigen regels en er een ontkenning van de economie heerst. Echter, door het contact met Van Stolk wordt Breitner tegengehouden in aanzien in dit veld te stijgen. Van Stolk behoort met zijn opvattingen en handelingen tot het bourgeoisiepubliek, dat zich bevindt in het veld van de onbeperkte productie. De bourgeoisie staat tevens hoog in aanzien, maar wel lijnrecht tegenover het de actoren uit het beperkte veld. In het onbeperkte veld staat de markt centraal: de wensen van het publiek, niet de autonomie van kunst, wordt het belangrijkste gevonden. Van Stolk brengt Breitner rechtstreeks in contact met de economische aspecten van de kunstproductie: hij vindt dat het doel van Breitner zou moeten zijn werk verkoopbaar te maken. Breitner gaat hierin met Van Stolk mee. Vanwege zijn financiële worstelingen probeert hij zijn werk te verkopen bij het bourgeoisiepubliek waarmee Van Stolk hem in contact brengt. Zijn schilderijstijl weigert hij daarentegen aan te passen aan de wensen van dit publiek.

De verschillende posities in het culturele veld en de daarbij behorende verschillende opvattingen over de functie van kunst lopen als een rode draad door de correspondentie tussen Van

¹²⁶ Notitie die Van Stolk aan het einde van de mecenaatrelatie bij zijn bewaarde brieven toevoegt, zie hoofdstuk 3.

Stolk en Breitner. De macht die Van Stolk heeft door zijn economisch kapitaal zorgt ervoor dat hij hierin een leidende rol in de relatie op zich neemt. Hij gebruikt zijn macht door zijn kritieken te uiten op Breitners schilderij, waardoor Breitner zich minder versterkt gaat voelen als kunstenaar. De positie van Breitner in het veld van de beperkte productie is, vooral door de contacten die hij legt met andere schilders die zich in dit veld bevinden, te sterk om aan de pogingen van Van Stolk te zwichten. Pas op het moment dat Breitner een schilderij weet te verkopen aan het Rijksmuseum, toont Van Stolk respect voor de autonomie van de schilder. Hij doet dit omdat hij in de veronderstelling is dat zijn doel is bereikt en Breitner weet hoe hij volgens de wensen van het publiek moet schilderen. In werkelijkheid heeft de schilder zich vastgehouden aan zijn eigen autonomie, maar zijn de opvattingen over kunst in de kunstwereld veranderd waardoor zijn stijl meer wordt gewaardeerd.

6.4.3 Verhoudingen binnen de relatie

Op het eerste gezicht lijken de verhoudingen in de relatie niet symmetrisch. Het lijkt vooral Van Stolk te zijn die de overheersende positie inneemt. Toch staat de machtsverdeling in deze relatie niet vast: er wordt voortdurend onderhandeld over wie op dat moment het recht heeft om te bepalen. Het is opvallend aan deze relatie dat Van Stolk streeft naar zowel publieke erkenning van zijn giften als het uitoefenen van invloed op de vorm en inhoud van Breitners werk. Breitner neemt hierin soms een bescheiden rol aan, een andere keer gaat hij in verzet: dit alles om zijn autonomie te beschermen en te verdedigen tegenover Van Stolk.

De correspondentie tussen Breitner en Van Stolk laat zien dat zowel mecenas als schilder op allerlei manieren proberen te onderhandelen wie er op dat moment de meeste macht mag uitoefenen. Een mecenaatrelatie heeft dus een sterk wederkerig karakter. Door het gebrek aan begrip voor de autonomiebehoefte en zijn bemoeienissen verloopt de machtsoverdracht moeizamer dan de bedoeling had moeten zijn. Dit is waarschijnlijk de reden dat Van Stolk nooit de erkenning heeft gekregen waar hij als mecenas naar verlangde en Breitner nog steeds worstelt met zijn maatschappelijke positie wanneer hij verhuist naar Amsterdam.

Ondanks het kleine aantal actieve mecenasen in de negentiende eeuw (voor zover bekend), heeft Van Stolk ervoor gekozen zijn vermogen in te zetten voor een beginnend schilder. Dat maakt deze relatie zo bijzonder. Zijn eigen vraag: ‘Heb ik nu door hem in aanvang te steunen goed gedaan’, is met de tijd beantwoord. Het is voorlopig nog wel de vraag hoe deze mecenaatrelatie past binnen andere mecenaatrelaties uit de negentiende-eeuwse schilderswereld, die wellicht een geheel andere vorm hebben aangenomen.

7 Bibliografie

Balfe, Judith Huggins, *Paying the piper: causes and consequences of art patronage*, Urbana 1993.

Becker, Howard, *Art Worlds*, Berkeley 1982.

Bergsma, J.H.G, *G. H. Breitner: vijf studies over een Amsterdamse schilder en zijn tijd*, Amsterdam 2012.

Bergsma, Rita en Hefting, Paul (red.), *George Hendrik Breitner 1857-1923: schilderijen, tekeningen, foto 's*, Bussum 1994.

Bilders, A.G., *Brieven en dagboek*, Leiden 1876.

Braber, Helleke van der, *Geven om te krijgen: literair mecenaat in Nederland tussen 1900 en 1940*, Nijmegen 2002.

Braber, Helleke van der, 'Do ut des' rond Multatuli en Jan Kneppelhout', *De negentiende eeuw* 36 (2012), pp. 161-182.

Bourdieu, P.F., *La distinction: Critique sociale du judgement*, Parijs 1979.

Bourdieu, P. F. (red. Dick L. Pels), *Opstellen over smaak, habitus en veldbegrip*, Amsterdam 1989.

Bourdieu, P.F. (red. Rokus Hofstede), *De regels van de kunst: wording en structuur van het literaire veld*, Amsterdam 1994.

Chang, Ting, 'The Meeting: Gustave Courbet and Alfred Bruyas', *The Burlington Magazine* 138 (1996), pp. 586-591.

Dorleijn, G.J. en C.J. van Rees, 'Literatuuropvattingen in het literaire veld: over de integratie van twee benaderingen' *Spektator* 23 (1994), pp. 91-114.

Gouldner, Alvin, 'The norm of reciprocity: a preliminar statement', *American Sociological Review* 25 (1960), pp. 161-178

Hefting, Paul, *G.H. Breitner in zijn Haagse tijd*, Utrecht 1970.

Hefting, Paul, *G.H. Breitner: brieven aan A.P. van Stolk*, Utrecht 1970.

Heijbroek, F., *George Hendrik Breitner in Amsterdam*, Amsterdam 2014.

Hitters, Erik, *Patronen van patronage: mecenaat, protectoraat en markt in de kunstwereld*, Utrecht 1996.

Hoogenboom, Annemieke, *De stand des kunstenaars: de positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leiden 1993.

Jensen, R., 'Selling Martyrdom', *Art in America* 80 (1992), pp. 138-145.

Komter, Aafke, *Social Solidarity and the gift*, Cambridge 2005.

Reinhardt, G. (red.), *Gemälde, Zeichnungen, Fotografien*, Bonn 1977.

Stolwijk, Chris, *Uit de schilderswereld: Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Leiden 1998.

Taqc J. (red.), *Het oeuvre van Pierre Bourdieu*, Antwerpen en Apeldoorn 2003.

Venema, Adriaan, *G.H. Breitner, 1857-1923*, Bussum 1981.

Veen, A van, *G.H. Breitner: fotograaf en schilder van het Amsterdamse stadsgezicht*, Bussum 1997.

Vet, J.J.V.M. de, 'Maecenaat in de pruikentijd', *Handelingen van het Nederlandse Filologencongres* 338 (1984), pp. 149-175

Wiel, R. van der, *Ewijkshoeve, tuin van Tachtig*, Amsterdam 1988.

Wieringa, Jacobine, *Breitner en Parijs: de invloed van het verblijf in Parijs op het leven en werk van George Hendrik Breitner*, Deventer 2007.

8 Samenvatting

8.1 Aanleiding onderzoek

De relatie tussen G.H. Breitner en zijn beschermheer A.P. van Stolk geeft een goed beeld van het kunstenaarsbestaan in de tweede helft van de negentiende-eeuw, waarin de kunstschilder worstelt met zijn positie in de samenleving. Daarnaast is deze relatie erg typerend vanwege het verschil in opvatting over de kunstontwikkelingen van die tijd. De positie die beide partijen hierbij binnen hun relatie aannemen en de achterliggende motieven achter de relatie, zijn nog niet eerder uitvoerig in kaart gebracht. Door het in kaart brengen van de relatie worden er nieuwe inzichten gegeven in de functie van het mecenaat en de maatschappelijke positionering van de schilder.

8.2 Kader

Breitner en Van Stolk hebben gedurende tien jaar (1877-1887) voornamelijk via brieven met elkaar contact. De inhoud van de brieven van Breitner en Van Stolk worden uitvoerig in kaart gebracht en bekritiseerd. Daarna wordt de relatie tussen beiden geanalyseerd aan de hand van de theorieën over het maatschappelijk functioneren van de kunstwereld, uiteengezet door Pierre Bourdieu, en de sociologische theorieën over de geefcultuur van Aafke Komter.

8.3 Onderzoeksvraag

Wat leveren de investeringen van Breitner en Van Stolk binnen hun mecenaatsrelatie hen op en hoe positioneren zij zich, met hun investeringen, tegenover elkaar binnen het culturele veld van Bourdieu?

8.4 Opzet

In de inleiding wordt de aanleiding van dit onderzoek uitgelegd en de probleemstelling uiteengezet. Daarnaast wordt er een theoretisch kader gegeven. In hoofdstuk twee wordt de context gegeven als basis voor de correspondentie tussen Breitner en Van Stolk. Hier wordt voornamelijk ingegaan op de rol van het mecenaat in verhouding met de negentiende-eeuwse kunstmarkt. In hoofdstuk drie worden de brieven uitvoerig behandeld, waarbij zowel wordt ingegaan op de inhoud daarvan als op wat er uit voort is gekomen. Hoofdstuk vier gaat in op de geefcultuur van Aafke Komter, die wordt gekoppeld aan de legitimatie van Breitner en Van Stolk om een mecenaatsrelatie aan te gaan. Vervolgens worden de conclusies uit hoofdstuk vier meegenomen in hoofdstuk vijf bij de analyse van de posities die beide partijen aannemen binnen het culturele veld van Bourdieu. Ten slotte wordt in het laatste hoofdstuk de bevonden resultaten uiteengezet.

8.5 Belangrijkste resultaten

Breitner en Van Stolk nemen beide zeer uiteenlopende posities aan binnen de culturele wereld. Daardoor hebben zij verschillende opvattingen over het functioneren van kunst in de samenleving.

Van Stolk gaat de mecenaatrelatie met Breitner aan, omdat hij streeft naar erkenning en invloed wil uitoefenen op de vorm en inhoud van Breitners werk. Daarnaast ziet hij zijn aankopen bij Breitner als een economische investering. Breitner ziet de mecenas op, omdat hij worstelt met zijn maatschappelijke positie in de schilderswereld, waarbij je als autonome kunstenaar niet bezig met zijn met winst maken. Doordat Van Stolk degene is die aan de schilder geld geeft, lijkt het erop dat hij binnen de relatie een overheersende positie aanneemt. Toch staat de machtsverdeling niet vast. Ook Breitner kan op bepaalde momenten de meeste macht uitoefenen. De belangrijkste conclusie die hieruit opgemaakt kan worden, is dat een mecenaatrelatie een sterk wederkerig karakter heeft. De relatie bestaat uit het voortdurend onderhandelen naar wie op dat moment het meeste recht heeft om iets te eisen van de ander. Deze onderhandeling loopt tussen Van Stolk en Breitner erg moeizaam, waardoor Van Stolk uiteindelijk niet de erkenning krijgt die hij verlangde en Breitner, als hij is verhuisd naar Amsterdam, nog steeds geen sterke positie heeft aangenomen in de schilderswereld.

9 Verklaring van authenticiteit van de tekst

Masteropleiding Kunstbeleid en Mecenaat

Docent voor wie dit document is bestemd: J.D.M. Baetens en M. Gieskes

Cursusnaam: Masterscriptie Kunstbeleid en Mecenaat

Titel van het document: ‘Aan U Waarde Heer blijf ik’: een analyse van de relatie tussen G.H. Breitner en zijn beschermheer A.P. van Stolk

Datum van indiening: 13 juni 2015

Het hier ingediende werk is de verantwoordelijkheid van ondergetekende. Ondergetekende verklaart hierbij geen plagiaat te hebben gepleegd en niet ongeoorloofd met anderen te hebben samengewerkt.

Handtekening:

Naam student: Floor Claessen

Studentnummer: 4003357

Radboud Universiteit Nijmegen

