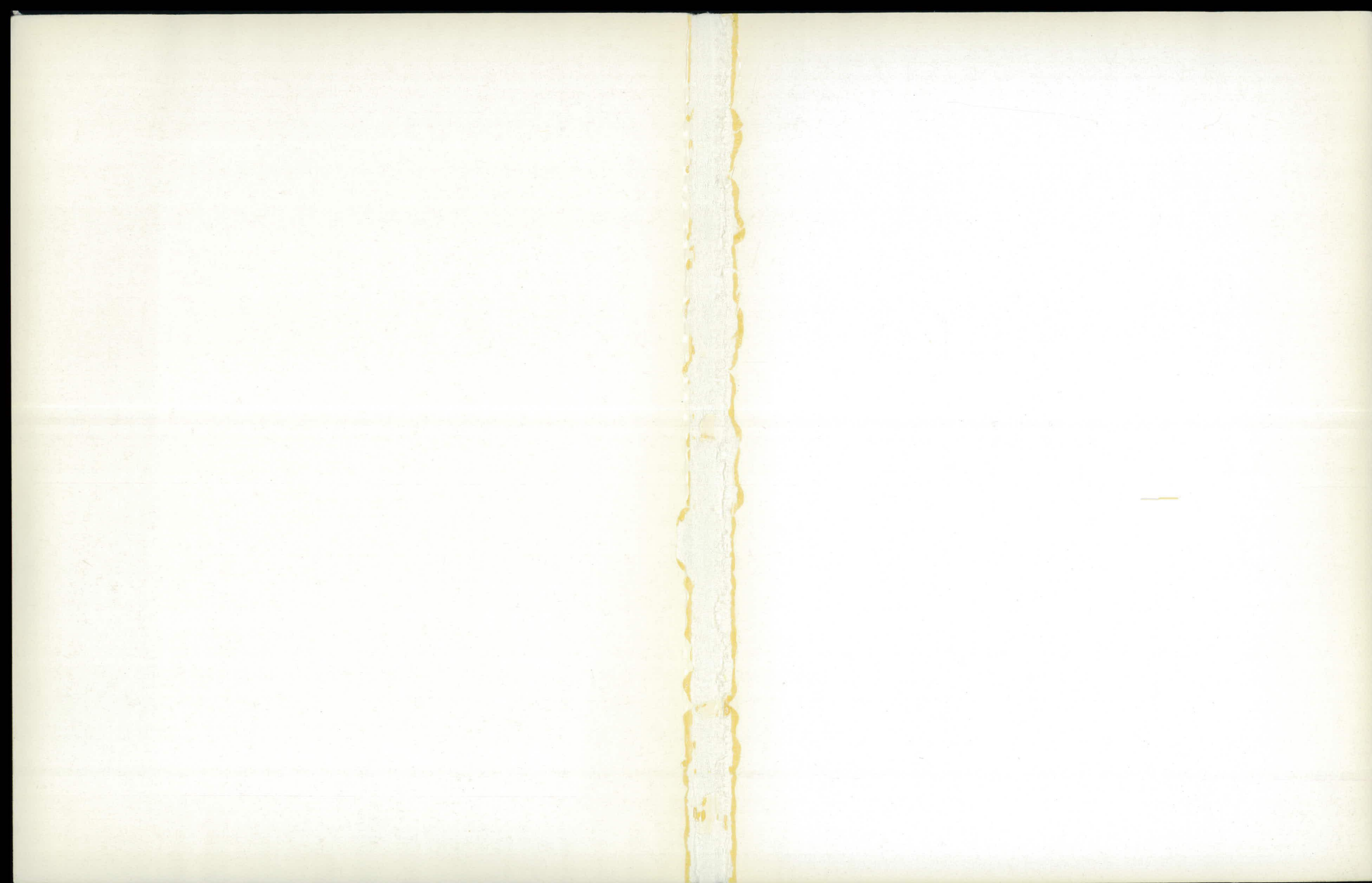
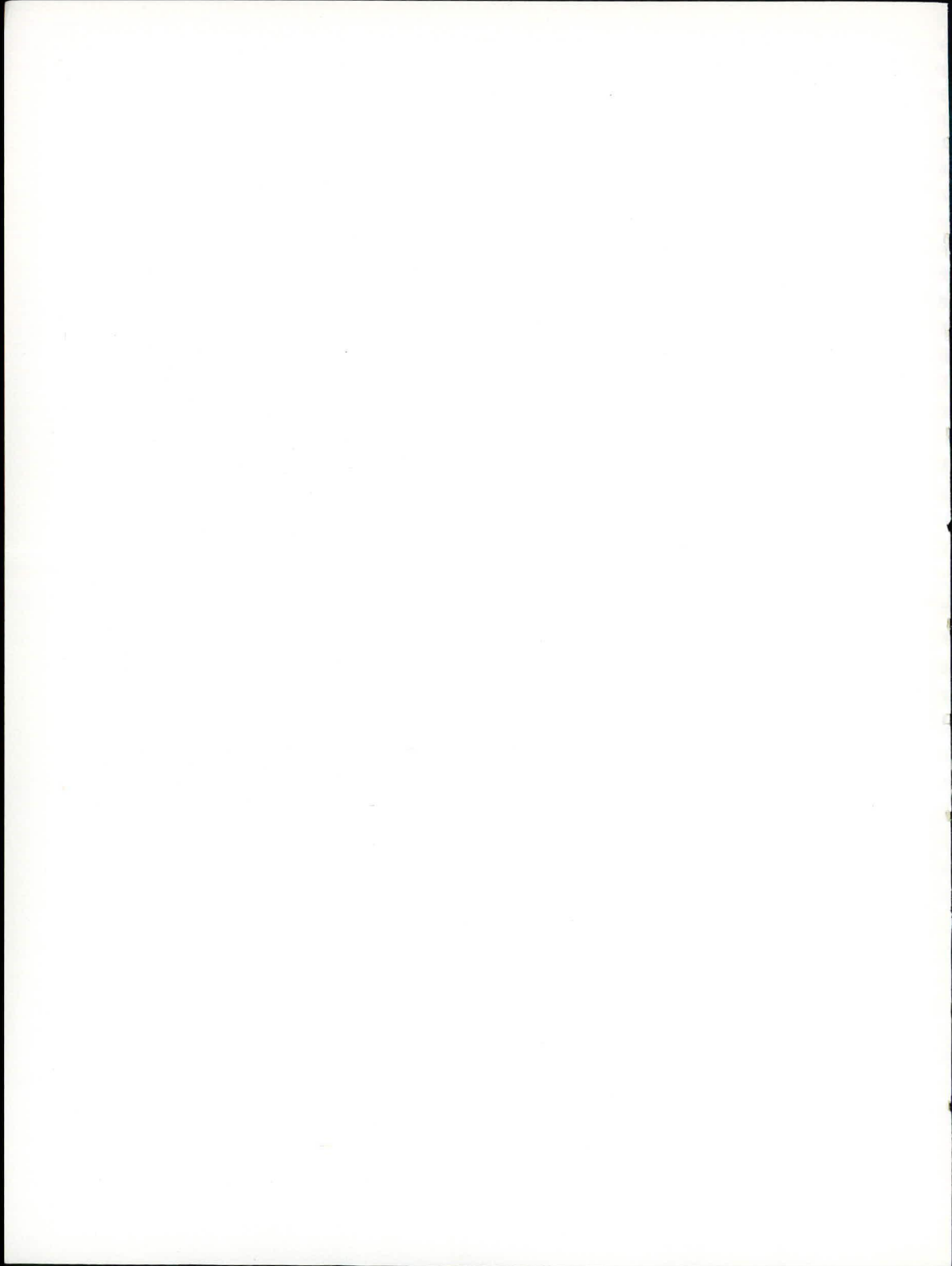




5 jaar kunstwerk van de maand



5 jaar kunstwerk van de maand

centraal museum utrecht
agnietenstraat 1
maliebaan 42

Verschenen
als serie „het kunstwerk van de maand”
gedurende de periode
augustus 1963 t/m juli 1968

Nicolaes Verhaer (1685/86-1750)

Gerard van den Bijlaard (1720-1803)

- 2 Reeds in de 14e en 15e eeuw werden in Utrecht zilveren voorwerpen gemaakt, aanvankelijk uitsluitend voor liturgisch gebruik en andere kerkelijke doeleinden. Uit deze tijd is weinig overgebleven: een der edelste voorwerpen is de grote reliekhouders in bustevorm, die de Utrechtse zilversmid Elias Scerpsweert in 1362 vervaardigde en die zich thans in het Rijksmuseum te Amsterdam bevindt. Omstreeks 1600 werkt in Utrecht de bekende zilversmidfamilie der Vianens, waarvan voornamelijk Paulus (1565/70-1613) en Adam ($\pm$ 1569-1627) zich grote naam verworven hebben. In tegenstelling met andere zilversmeden maken zij veel gebruik van de menselijke figuur in het ornament hunner werken. Hieruit is duidelijk de invloed van de Utrechtse schilder- en tekenschool te herkennen. Het Centraal Museum bezit van deze meesters fraaie stukken.
- In de loop van de 17e en gedurende de 18e eeuw zet de traditie van de Utrechtse zilversmeedkunst zich voort; er worden zowel voorwerpen voor de eredienst als voor profaan gebruik vervaardigd. Ook uit deze tijd kan men in het Centraal Museum vele prachtige en zeldzame stukken bewonderen.

Bij besluit van Philips de Schone in 1503 werd bepaald, dat iedere zilversmid zijn werk moest merken, hetgeen geschiedde hetzij als huismerk, hetzij in de vorm van initialen. Het zilver moest voorts worden voorzien van het stadsteken (bij Utrechts zilver werd hiervoor het stadswapen gebruikt) en van een telkenjare veranderende letter van het alfabet, om de datering aan te geven, de z.g. jaarletter. Ten tijde van de gilden werd hieraan streng de hand gehouden. Nadat er, in de tweede helft van de 17e eeuw reeds verschil werd gemaakt tussen grote en kleine keur (resp. 1e en 2e gehalte), werd in Utrecht de grote keur van 1712 af gekenmerkt door verdubbeling van het stadswapen. In 1798 werden de gilden opgeheven; in 1807 werden voor de gehele Bataafse republiek geldende uniforme keuren ingesteld.

Het Centraal Museum is in het bezit van vier koperen platen, waarin de namen van vele zilversmeden gegrift zijn en hun merken ingeslagen, lopend van 1598-1740; een (vijfde) plaat, de periode van 1670-1704 omvattend, ontbreekt. Hoewel sommige meestertekens later gedelgd werden, zijn deze platen toch een buitengewoon waardevol hulpmiddel bij identificaties.

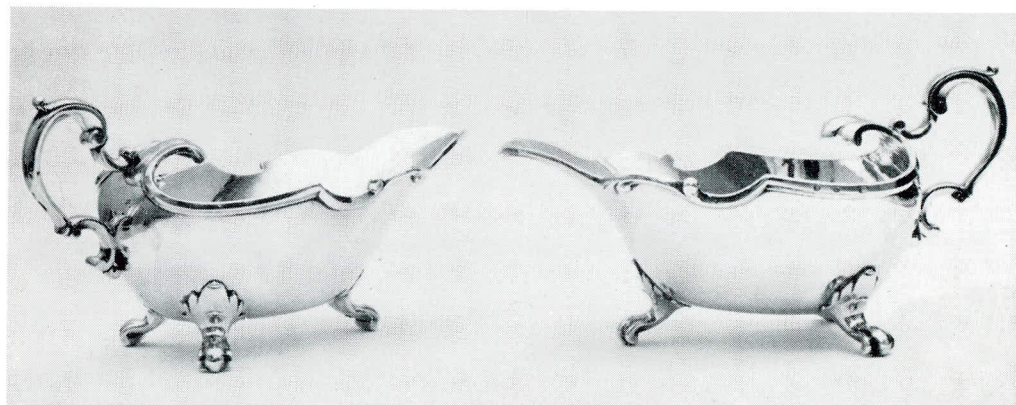
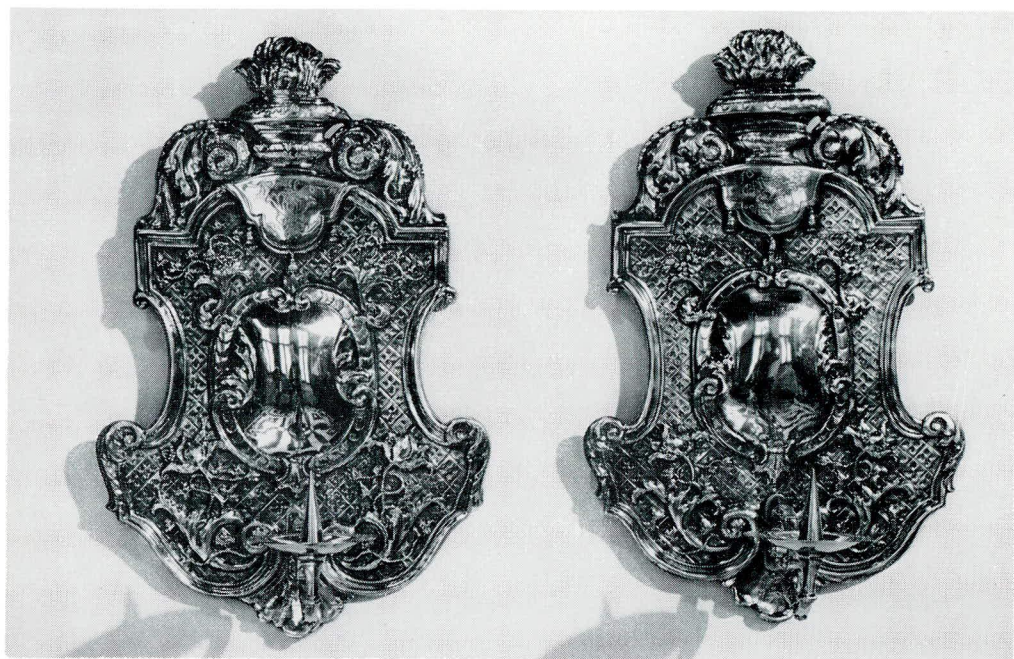
zilver - 1719 - 38,4 x 23,7 x 13,8 en 39 x 24,2 x 14,1 - één onderaan gemerkt: grote Utrechtse keur, jaarletter H (1719), meester-teken: gekroond schild met drie ruiten - inv. nrs. 13734 en 13735 - schenking van de Vereniging Rembrandt, 1962

zilver - 1762 - beide 22 x 12 x 12 - beide onder op bodem gemerkt: grote Utrechtse keur, jaarletter C (1762), meesterteken: G-bijltje-B - inv. nrs. 13826 en 13827 - aankoop 1962

augustus 1963

Twee wandarmen

Twee sauskommen



Vincent van Gogh (1853-1890)

- 4 Op dit vroege werk van Van Gogh ziet men een open landschap, met bomen rechts op de achtergrond en aan de linkerzijde. Een eenzame figuur is vaag zichtbaar links van het midden. In het geheel overheersen de kleuren donkergroen en bruin, met alleen aan de horizon lichtende oranje en gele strepen van de zon, die zojuist is ondergegaan. Vincent maakte het schilderij in 1885, het jaar waarin hij de zo bekende Aardappelters, in dezelfde donkere kleuren, typisch voor deze periode van hem, schilderde. Toen had hij een atelier in de woonplaats van zijn ouders te Nuenen in Noord-Brabant, waar zijn vader dominee was. Van Gogh schildert in deze tijd het Noordbrabantse landschap, de wevers in hun schamele hutten en vooral de boeren werkend op het land. „Boerenschilder” wil hij zijn, zegt hij zelf, en hij schrijft in de zomer van 1885 aan zijn broer Theo: „het is iets 's winters goed in de sneeuw, in de herfst goed in de gele blaren, in de zomer goed in 't rijpe koren, in de lente goed in 't gras te zijn, 's zomers met de grote lucht er boven, 's winters onder de zwarte schouw. En te weten dat is altijd

geweest en dat zal altijd zijn”.

In deze jaren gaat Vincent al door voor de wat zonderlinge, eenzelvige en tegelijk impulsieve schilder, die zich zijn roeping sterk bewust is: een man die hard werkt, zichzelf slechts het allernoodzakelijkste toestaat en zich enkel en alleen op het schilderen toelegt. Zó beschrijft hem zijn vriend en leerling Antoon Kerssemakers, een schilderend amateur. Ook, hoe Van Gogh hem uitbundig wees op de pracht van een zonsondergang in het Noordbrabantse land, zoals wij op dit stuk zien afgebeeld.

Tegelijk bespeuren wij in dit schilderij, in de schemerachtige avondsfeer met één eenzame figuur, een ondertoon van melancholie, een toon die ook doorklinkt in de brieven die Vincent in deze jaren aan Theo schrijft.

Nog niets voerspelt de helle, feestelijke kleuren die de schilder later in Parijs, onder invloed van de impressionisten, en in Arles zal gaan gebruiken. Integendeel, hij schrijft aan zijn broer: „Ik geloof dat ik van manier van schilderen en van kleur nog veel zal veranderen en dat ik eer nog iets somberder dan lichter zal worden”.

september 1963

Tegen de Avond



5

*olieverf op doek - ca. 1885 - 53,3 x 92,6 - inv.
nr. 13968 - schenking 1963*

- 6 Breitner was de belangrijkste van de groep van Amsterdamse impressionisten en naast Van Gogh wel de grootste Nederlandse schilder van de 19e eeuw. Maar doet ons de vier jaar oudere Van Gogh al helemaal „modern” aan, Breitner hoort nog typisch thuis in de vorige eeuw. Hij werkte oorspronkelijk in Den Haag en bewonderde daar vooral het in grijze tonen gehouden Impressionisme van de Haagse School (de Marissen, Mauve, Mesdag). In plaats van echter zoals deze Hagenaars zijn kracht te zoeken in rustige, koele landschappen, verrast hij met bewogen composities: de oefeningen van de artillerie en van de cavaleristen met hun kleurige uniformen in de Scheveningse duinen, los, uitbundig en beweeglijk. Een vertaling zo zou men kunnen zeggen, van het werk van zijn traditioneel werkende leermeester, de paarden- en legerschilder Rochussen, in het losse penseelschrift van de Haagse School. Dan, in 1886, verhuist Breitner naar Amsterdam. De jonge schilder heeft al enige bekendheid, doch denkt aan de Amsterdamse academie onder Allebé nog verder te kunnen leren. Maar van groter belang zijn voor Breitner in Amsterdam, toen zowel als nu het levendige artistieke en culturele centrum in het land, zijn contacten met schilders en schrijvers. Hij behoort tot de kring van schrijvers en schilders die zich scharen rondom het tijdschrift „De Nieuwe Gids”, spreekbuis van de beweging van vernieuwers die nu nog als „de tachtigers” bekend staan. Wat Breitner echter het meest boeide in de hoofdstad en wat het voornaamste onderwerp werd van zijn schilderijen, was het Amsterdamse stadsgezicht. Buiten de straat, met zijn drukte van voorbijgangers

en wagens (alles nog paardentractie) en met zijn bij iedere weersgesteldheid wisselende atmosfeer en belichting, de „waspten” („meiden”, werkzaam op de voormalige waskaarsenfabriek ten zuiden van de tegenwoordige Roelof Hartstraat) in de Jordaan en de sleperskarren op de bruggen, ontdekte hij aan het eind van de eeuw ook de schilderachtigheid van bouwputten, heistellingen en afgebroken hoekjes.

Als voorbeeld voor zijn grote op het atelier geschilderde doeken dienden hem niet alleen zijn herinnering en zijn op zijn omzwervingen door de stad gemaakte schetsen, maar ook een omvangrijk foto-archief, waarin hij ansichtkaarten en foto's van talloze punten in de stad bewaarde. Tamelijk zeldzaam zijn de werken waarin de schilder zich door het Amsterdam bij avond of bij nacht liet inspireren. Eén van deze sporadische nachtsstukken is in het bezit van het Centraal Museum.

Wat Breitner ditmaal getroffen heeft, is de aanblik van de Amsterdamse paardentrans, die zich op een regenachtige en donkere avond na hun dagtaak hebben verzameld op de Dam. In het bruine donker doemen de gele lichten op van de trams, waarvan de contouren en de er voor gespannen paarden vaag zichtbaar zijn. Dit tafereel heeft Breitner met zijn meest losse en ruige, maar altijd trefzekere toets op doek gebracht. De rode en groene stippen van de koplichten van de trams weerspiegelen als felle rode en groene kleurvegen in het geel en bruin van het natte plaveisel. En achter dit spel van licht en weerkaatsing op de natte straat, doemen de omtrekken van gebouwen op, met daarin een enkele heldere kleurvlak van een nog verlicht venster.

september 1963

Paardentrans op de Dam te Amsterdam
bij Avond



7

*olievert op doek - ca. 1900/01 - 100,5 x 150,5 -
design. l.o.: G. H. Breitner - inv. nr. 13982 -
aankoop 1963*

- 8 Dit schilderij, vervaardigd door Hendrik Bloemaert, de oudste van de vier schilderende zoons van de bekende Utrechtse schilder Abraham Bloemaert, is zeker een van zijn meest geslaagde werken. Hendrik Bloemaert werd geboren in de eerste jaren van de 17e eeuw. Na een studiereis van enkele jaren naar Italië bekleedde hij tussen 1643 en 1664 niet minder dan negen maal een functie in het jaarlijks wisselende bestuurscollege van het Utrechtse schildersgilde. Ondertussen schilderde hij portretten, bijbelse en mythologische voorstellingen en taferelen uit het dagelijks leven. Voor zijn veelzijdigheid pleit, dat hij ook meermalen dichtwerken uit het Italiaans vertaalde, bijv. in 1650 Guarini's herderspel „Il Pastor Fido". Deze uitgave, met een voorwoord - lofdicht op Hendrik door niemand minder dan Vondel - werd door Bloemaert opgedragen aan de Utrechtse maecenas en verzamelaar Vincent Willem van Wyttenhorst. Nu is bekend dat dezelfde van Wyttenhorst in 1651 een „Marienbeelt" van onze schilder aankocht. We mogen wel aannemen dat het een dergelijk werk betrof als wat het Centraal Museum heeft verworven. Of is het misschien hetzelfde schilderij? De moeder die haar kind voedt, kijkt even op van haar bezigheid. Geen portretfiguur, doch een geïdealiseerde verschijning die aan Vlaamse of Italiaanse voorbeelden doet denken. Vanwege deze idealisering,

costuum en type, die ook in andere werken van Utrechtse meesters voorkomen, lijkt het aannemelijk dat deze Moeder en Kind van de katholieke Hendrik Bloemaert een Madonna met Christuskind voorstellen. Het type van de halffiguur, licht afstekend tegen een donkere achtergrond, was algemeen in gebruik bij de vele Utrechtse meesters der 17e eeuw, die voortwerkten op de effecten die door de grote Italiaanse vernieuwer Caravaggio in de schilderkunst waren ingebracht. Het zachte paars van het kleed der vrouw in combinatie met de romige huidskleur vinden wij, evenals de zo delicate behandeling van de verf, slechts terug bij de grootste van de Utrechtse Caravagisten, de in 1629 overleden Ter Brugghen, aan wiens werk Bloemaert in dit geval zeker gedacht zal hebben. Maar heel anders dan Ter Brugghen, die meer houdt van een expressieve, bijna robuuste tekening, heeft Bloemaert zijn Madonna uit sierlijke golvende lijnen en contouren opgebouwd. Wat ons het meest in dit stuk treft is wel de zachte lieflijkheid van de uitdrukking op het gelaat, en de gevoelige verfijning van kleur en compositie, een verfijning die geheel en al bij het thema past en die niet ontaardt in overdrijving of sentimentaliteit, daar zij met de meest simpele middelen en met een meesterroeg voor maat en harmonie werd bereikt.



olievert op doek - 17e eeuw - 67,8 x 56 -
design. r.b.: HBloemaert f. - inv. nr. 13570 -
aankoop met medewerking van de Vereniging
Rembrandt, 1962

10 Op 4 november 1963 was het honderd jaar geleden dat Dr. J. Mendes da Costa geboren werd.

Wie een van de nog zeldzame boeken over de geschiedenis der moderne sculptuur in Nederland ter hand neemt, leest als eerste naam: Jozeph Mendes da Costa.

Hij werd geboren te Amsterdam op 4 november 1863, en overleed op 20 juli 1939. Zijn lange leven was gevuld met hard werken, in hout, in steen, in brons, in ceramiek, en met een inspannende strijd om zelf los te komen van de traditionele stijl zijner voorgangers, om de beeldhouwkunst in Nederland een nieuw gezicht en een nieuwe ziel te geven.

In het steenhoudersatelier van zijn vader en op de Quellinusschool te Amsterdam leerde hij het ambacht en het materiaal kennen, in een onpersoonlijke stijl vol neogotieke, neobarokke en neoklassieke elementen.

Deze haast levenloze herhalende vormen-kunst schonk slechts onvoldaanheid aan zijn artistieke aanleg, erfenis van moeders

zijde, aan zijn rijke fantasie en aan zijn scherpe, belangstellende blik op het gewone leven en de dagelijkse dingen. Hij raakte geïnteresseerd voor de letterkunde van zijn tijdgenoten, voor de Egyptische beelden in het Museum voor Oudheden te Leiden en voor de nieuwe stijl, het Impressionisme, die in de Franse schilderkunst was ontstaan. Ook hierin vond hij tenslotte geen bevrediging, hoewel van figuurtjes als het Joodse Vrouwtje en het Zieke Aapje (beiden ca. 1898) een bijzondere bekoring uitgaat. Hij zocht hoe hij door details te laten vervallen alleen de grote lijnen kon overhouden; hij zocht, dicht bij de weergave der natuur blijvend en zonder deze te vervormen, in een strenge stilering een nieuwe vorm, waarin strakke lijnen en hoekige gezichten aan de slanke beelden een bevalligheid verlenen, die ver staat van de neogotieke lieflijkheid van velen zijner tijdgenoten.

Belangrijker nog dan deze beheerste vorm, is de bezielde expressie van zijn figuren, zoals de St. Franciscus



Portret van J. Mendes da Costa
door Michel de Klerk (1884-1923)

Potlood - 1919 - 53,8 x 44,5 - gemon. en gedat.
l.o.: M. d. K. 'Oct. 1919 - Inv. nr. 10086 -
aankoop 1947

gips - ca. 1903 - hg. 25 - inv. nr. 8308 - legaat
1939

(gedateerd 1911), waar binnen een besloten contour de gehele ascese, mystiek en natuurliefde van deze heilige worden vastgelegd. Wie zich dergelijke harde beperkingen in vorm en lijn kon opleggen, was de aangewezen persoon om met architecten als Berlage en Kropholler samen te werken. Zij leidden de architectuur in nieuwe banen; Mendes da Costa zag dat de ondergeschiktheid der beeldhouwkunst aan de lijnen der architectuur bij versiering van gebouwen vanzelfsprekend was (bijv. Vormend Denken, 1926). Voor vele gebouwen heeft hij beelden geleverd die haast nog niets van hun „moderne” kracht en expressie hebben verloren o.a. voor het administratiegebouw van de „Utrecht”, te Utrecht door Kropholler gebouwd, en samen met Lambert Zijl voor de Beurs van Berlage te Amsterdam. Ook het grootse monument voor de boerengeneraal Christiaan de Wet, dat in 1915 op de Hoge Veluwe werd opgericht, getuigt door zijn stoerheid en durf in uitvoering en aanleg, van het meester-

schap van Mendes da Costa. Aldus heeft hij, zo schrijft Prof. Hammacher in zijn boek over deze kunstenaar, „de gedachte der monumentale kunst voor de beeldhouwkunst tot een levende werkelijkheid doen worden”. Juist daarin ligt het enorme belang van Mendes da Costa, de vader der moderne beeldhouwkunst in ons land. Na ongeveer driekwart eeuw loont het ongetwijfeld de moeite speciaal te bekijken hoe actueel Mendes da Costa is gebleven en hoeveel onze levende kunstenaars aan hem hebben te danken. Het Centraal Museum bezit een zeer rijke verzameling van beeldjes in „grès cérame” (onder zeer hoge temperatuur gebakken ceramiek), gipsafgietsels en gebruiks aardewerk. Deze werden door de kunstenaar zelf ten dele geschonken in 1925 en 1929, ten dele gelegateerd. De collectie laat duidelijk zien met welke thema's de beeldhouwer zich heeft beziggehouden. Vooreerst zijn er de genretafereeltjes of -figuurtjes, meestal in grès uitgevoerd,

november 1963

links: Vormend Denken

rechts: St. Franciscus van Assisi



13

direct uit het leven gegrepen, waarbij, naast de reeds vermelde, zeker nog een groep Dansende Kinderen (ca. 1898), verschillende typische figuren uit Huizen, een Zittend Naakt en een Slapend Meisje genoemd mogen worden.

Ook tot dieren voelde Mendes da Costa zich speciaal aangetrokken: hun karakteristieke houdingen en voorkomen heeft hij ontleed, en getracht hun „psychologie” te vatten en weer te geven; hoezeer hij daarin geslaagd is bewijzen een Kameel en een Havik, terwijl uilen en apen het meest vertegenwoordigd zijn.

Verder heeft hij als beeldhouwer ook zijn krachten beproefd in het portret.

In historische figuren, als St. Franciscus en Spinoza (twee beelden van een reeks van twaalf, in brons te gieten, waarvan er slechts vier klaar kwamen doordat Mendes da Costa zich te lang verdiepte in het leven van deze persoonlijkheden om ze echt en totaal te kunnen vastleggen), de H. Julianus, Koning David en de Verloren

Zoon, toont hij het meesterschap van zijn rijpere leeftijd.

Van zijn architecturale versieringen bezit het Centraal Museum een aantal gipsafgietsels waarvan de originelen bestemd waren voor o.a. de Studentensociëteit te Utrecht, voor het gebouw van de „Utrecht” te Amsterdam en voor verschillende particuliere huizen. Tenslotte omvat het geschenk van Mendes da Costa een aantal gipsafgietsels van modellen voor meubelversiering, en een rijke collectie ceramiek, waaronder een theeservies, kandelaars, vaasjes in verschillende vormen, uitgevoerd in grès cérame met overheersend blauwe, grijze en bruine tinten.

Een groot aantal stukken in grès en enkele in gips zijn doorlopend opgesteld in de Lion Cachet-kamer, waarvan de decoratieve vormen hun oorsprong vinden in het werk van Mendes da Costa. Vermeldenswaard is nog dat de Universiteit van Groningen Mendes da Costa in 1914 met een ere-doctoraat onderscheidde.

november 1963

links: Ziek Aapje

rechts: Clown

*grès cérame - ca. 1898 - hg. 20 - inv. nr. 6216 -
schenking 1929*

*grès cérame - ca. 1901 - hg. 26,5 - inv. nr.
7199 - schenking 1933*

15



Als er gesproken wordt over Kerstmis in de beeldende kunst, worden de gedachten onwillekeurig getrokken naar een of ander schilderij of beeldhouwwerk uit de Middeleeuwen, die wel de periode van de religieuze kunst, van de vroomheid bij uitstek worden genoemd. De 17e eeuw komt op het tweede plan, en maar zelden zal men aan de kunst van onze eigen tijd denken.

Toch zijn er hedendaagse, levende kunstenaars, die de „Geboorte van Christus” aandurven. Een zekere durf is nodig: het is een delicaat thema, in de beeldende kunst zo dikwijls herhaald, dat het heel moeilijk wordt om dit op zichzelf zeer eenvoudige verhaal in een naar de eisen van onze tijd persoonlijke stijl en originele vorm te brengen.

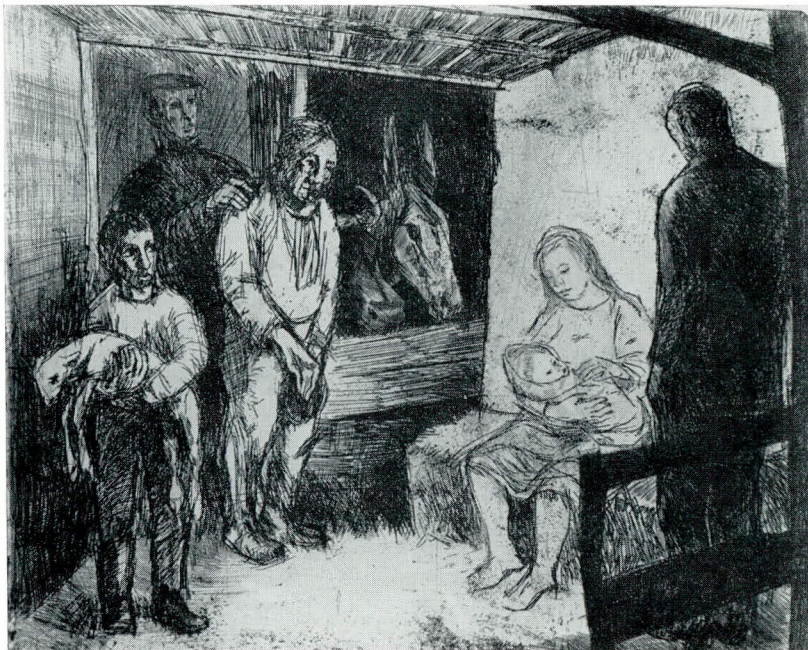
Die persoonlijkheid ligt niet in het vinden van een nieuwe compositievorm of inventieve details, maar in de persoonlijke ervaring met het kerstgeheim, die een kunstenaar in zijn diepste wezen ondergaat en die hij in een plastische vorm uitdrukt. Dat eigen contact zal naarmate het dieper en overtuigender is, een meer ontroerend en persoonlijk kunstwerk voortbrengen, zelfs wanneer de vorm niet in alle opzichten „nieuw” genoemd kan worden.

We moeten (leren) zien hoe een kunstenaar het kerstgebeuren beleeft. Die beleving hangt op haar beurt af van zijn instelling, en dit des te meer als het gaat over een religieus onderwerp. De jonge kunstenaar Adolphe Schlüter, heeft zelf het kerstwonder bijgewoond, niet de historische gebeurtenis van zoveel eeuwen geleden, maar de herhaling, die zich in de eenvoud van zijn hart afspeelt. De kunstenaar ziet

het Kind „vandaag” geboren worden. Maria is een doodsimpele arbeidersvrouw; haar man was timmerman. Zij houdt het Kind op haar schoot en dekt het warm toe, met een eeuwig-menselijk moedergebaar. Rechts voor een hekje staat, op de rug gezien, de vader, een lange magere man, er schroomvallig bij. Links zijn net drie herders door de halfopen deur binnengetreken. De oudste staat vooraan, ontroerd en verlegen, de handen onwennig samenvouwend. Achter hem komt meer in het duister zijn maat, die van verbazing vergeet zijn pet af te zetten en enigszins geschrokken steun zoekt bij de oudere man. Het jongetje, dat een tegenspartelend schaapje tegen zich aan knelt, weet niet wat hij ervan denken moet: hij staat voor een probleem, dat hem te boven gaat. Hij kijkt schuw naar de man en de vrouw, en vooral naar het Kind, van waaruit een zacht licht straalt, dat geheimzinnig de figuren omgeeft, en samen met de contouren van de stal, de os en de ezel op de achtergrond laat uitkomen. Door de gehele voorstelling tot haar essentiële delen te beperken, door het spel van het licht en de schikking der figuren, door de eenvoud der personages zelf, elk met zijn eigen reactie, heeft de kunstenaar het middel gevonden om ons zijn beleving van het kerstwonder op een directe wijze mede te delen. De herders begrijpen het wonder niet, maar aanvaarden en geloven deemoedig dat, wat hun ogen zien, toch de Koning is wiens geboorte hun door de engelen werd verkondigd. Dat zien en voelen wij met de kunstenaar mee, ontroerd, aangetrokken, toch op een eerbiedige afstand, zoals de herders van Schlüter het doen.

december 1963

Aanbidding der Herders

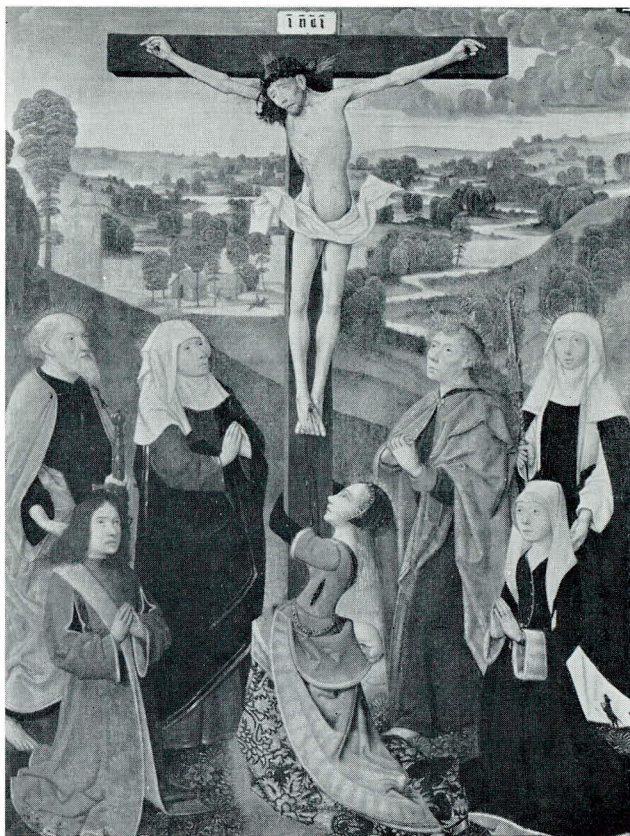


17

ets - 1962 - 20,8 x 24,7 - design. r.o.:
A. A. E. Schlüter - inv. nr. 13510 - aankoop
1962

- 18 Van de vroege Noordnederlandse schilderkunst, die van de 15e eeuw, is maar weinig bekend en nog minder overgebleven. De middeleeuwse schilders werkten in de eerste plaats aan kerkelijke opdrachten en juist de rijkdom van kerken en kloosters ging bij de beeldenstorm, die in onze streken in 1566 heeft gewoed, en later door onverstand, goeddeels verloren. Het betrekkelijk weinige dat ons nog rest, is al grotendeels in musea terechtgekomen. Daarom is het dubbel verheugend dat het Centraal Museum in 1963 nog een Noordnederlands schilderij van ca. 1485 met voorstelling van de Kruisiging wist te verwerven. Wellicht heeft dit paneel als middenstuk gefungeerd van een klein altaar en was het oorspronkelijk voorzien van scharnierende zijluiken, waarop mogelijk heiligen waren afgebeeld. Voor de doorkijk van een weids landschap zien we de tengere figuur van Christus aan het kruishout. Ter weerszijden van het kruis kijken zijn moeder Maria en de apostel Johannes naar hem op. Naast Maria staat de H. Paulus, herkenbaar aan het zwaard waarmee hij werd onthoofd; naast Johannes de abdis St. Gertrudis, te identificeren door haar attriboot: de muis die tegen haar kleed opspringt; volgens de volksdevotie zouden tot haar gerichte gebeden helpen tegen ratten- en muizenplagen.

De naam van de schilder van het stuk kennen wij niet en ook niet de namen van hen, die hem het schilderij lieten maken. Maar van deze laatsten kennen we wel de gezichten: links en rechts knielen namelijk, als in zovele schilderijen uit deze tijd, de stichters (opdrachtgevers) en zij zijn getuige van het gebeuren. Opvallend in dit schilderij zijn de rust en de ingetogenheid die er van uitgaan. Allereerst door de compositie, die zeer eenvoudig en overzichtelijk is opgebouwd, met het kruis, precies in het midden geplaatst, en de strikte symmetrie van twee staande figuren aan elke kant. Ook de strak-verticale houding, de simpele kleding en de gezichten van de figuren drukken een althans uiterlijke serene rust uit. Alleen het smartelijk vertrokken gelaat van Christus, zijn gebogen hoofd en zijn iets doorgezakt lichaam wijzen op het drama dat zich afspeelt. Deze ingetogen eenvoud is typerend voor de Noordnederlandse schilderkunst uit deze periode. Een figuur, die dan ook afsteekt en die laat zien dat dit stuk op de overgang staat naar een nieuwe tijd, is de H. Magdalena, die als boetvaardige zondares het kruishout omhelst. Zij, een elegante vrouw in rijke kleren en met een modieuze hoofdtooi, neerknielend in een toneelachtige pose, vertegenwoordigt een type, dat pas later in de schilderkunst algemeen wordt.



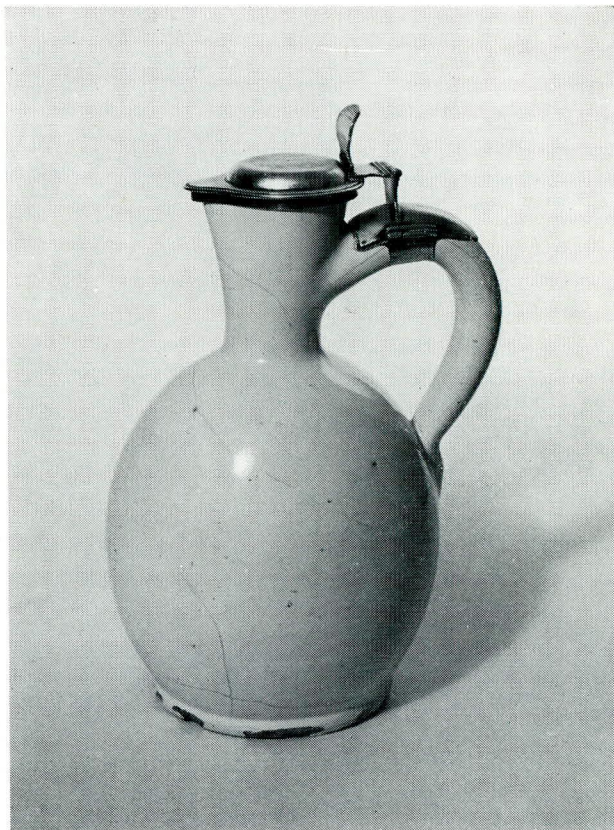
olieverf op paneel - ca. 1485 - 68 x 51,5 - inv.
nr. 14175 - aankoop met medewerking van de
Vereniging Rembrandt, 1963

Het heeft lang geduurd voor het wit-delfts naast het blauw en het bont zich een plaats als kunstvoorwerp verwierf. Vele grote verzamelaars van Delfts aardewerk uit de eerste helft van deze eeuw namen het wit-delfts niet in hun verzameling op. Het werd beschouwd als niet-afgewerkt aardewerk, daar het niet beschilderd was. Uit oude inventarissen blijkt echter, dat het in de 17e eeuw behalve als gebruiksgoed ook reeds als pronkstuk voorkwam.

Dit laatste is zeer duidelijk het geval bij het hier afgebeelde wit-delfts aardewerk kannetje, dat met zijn zilveren deksel wel een pronkstuk geweest moet zijn. Men zocht het bij deze kannetjes in de vorm, en zonder de imitatie-Chinese versieringen zijn zij, evenals de schalen en plooi-schotels, meer Nederlands in hun uitingsvorm dan het gekleurde aardewerk. Vaak werden de zilveren of tinnen deksels later aangebracht en soms ook werd er langs de voet een zilveren rand bevestigd

om het beschadigen daarvan te voorkomen.

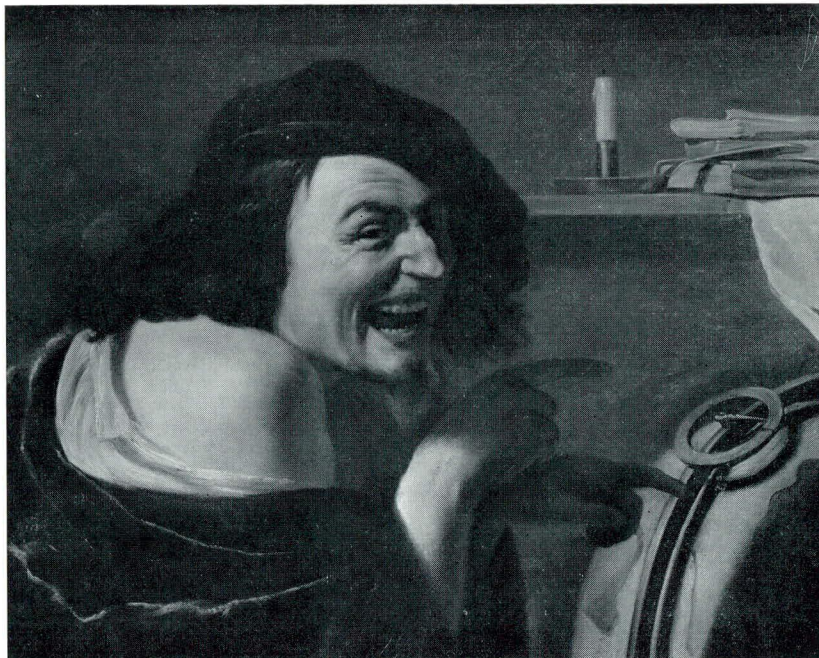
Op het kannetje is een zilveren deksel gemonteerd. Op het deksel staat behalve de Utrechtse keur de jaarletter V die het jaar van vervaardiging, 1684, aangeeft. Het meesterteken, bestaande uit een distel of anjer, is niet terug te vinden op de merkenplaten van het goud- en zilver-smedengilde, welke het Centraal Museum bezit. Dit meesterteken komt echter ook voor op andere stukken Utrechts zilver. Men heeft in Delft voortdurend gepoogd het Chinese porselein, dat men niet kon vervaardigen, omdat men de grondstoffen noch het procédé kende, na te bootsen in substantie en glans. Het bleef echter aardewerk, hoewel het juist door de warm-witte kleur zijn eigen charmes behield. In de 19e eeuw werd dit Delfts aardewerk, zelfs als gebruiksgoed, verdrongen door het Engelse harde aardewerk, daar dit laatste minder bros was.



wit-delfts aardewerk met zilveren deksel -
1684 - hg. 22,8 - op binnenzijde deksel gemerkt:
kleine Utrechtse keur, jaarletter V (1684),
meesterteken onduidelijk - inv. nr. 14026 -
aankoop 1963

De 17e-eeuwse Nederlander hield van zinnebeelden, verhalen met een duidelijke moraal of gedichten die aan het slot een vermaning inhielden; we hoeven daarvoor alleen maar aan Jacob Cats te denken. De schilderkunst van onze Gouden Eeuw is terecht beroemd om haar afbeeldingen van het eenvoudige dagelijkse leven zonder meer, maar tegelijkertijd dienen we te bedenken dat bijvoorbeeld de vele stilleven met muziekinstrumenten, kaarsen en doodshoofden „Vanitasjes” genoemd werden: zij waren niet bedoeld als een groepering van toevallige voorwerpen, maar als een vingervijzing naar de vergankelijkheid van alle dingen. Want dat is een denkbeeld dat steeds en overal leeft in de 17e eeuw: hoe dwaas de wereld en de mensen zijn en hoe vergankelijk al het menselijk doen en laten. Nu zijn er twee manieren om deze dwaasheid te beschouwen. Men kan er of vrolijk om lachen of men kan er diep treurig om huilen. Het idee de wereld met een weldoordacht systeem en een groot-scheepse aanpak te willen verbeteren is modern en vreemd aan de 17e eeuw. Deze twee opvattingen nu heeft de Utrechtse schilder Johannes Moreelse in beeld willen brengen. Hij heeft daarvoor een vorm gekozen die in zijn tijd al terugging op een lange traditie - voor de 17e-eeuwer onmiddellijk herkenbaar, maar voor ons niet direct duidelijk op het eerste gezicht. Symbolen („sinnebeelden” zou

Cats zeggen) van de „lachende” en van de „huilende” „wereldbeschouwing” waren namelijk, al sinds de Italiaanse Renaissance, de Griekse filosofen Democritus en Heraclitus; beiden bijna legendarische denkers over de kosmos, uit de verre Griekse voortijd. Van beiden is weinig met zekerheid bekend. Maar al in de Romeinse tijd was hun leer verbasterd en in de late klassieke Latijnse literatuur (bij de schrijver Seneca) worden zij reeds tegenover elkaar gesteld als aan de ene kant de denker die lacht om de dwaasheid van de wereld en aan de andere kant de filosoof die er om weent. Vanaf de 15e eeuw wordt dit thema in Italië in de schilderkunst opgenomen en verbreid en zo komt langzamerhand het type vast te staan: een jonge man (Democritus) wijst vrolijk lachend op een aardbol, terwijl een grijsaard (Heraclitus) daarover tranen stort, soms als één schilderij, soms als pendants, zoals in dit geval. Het thema verbreidde zich, behalve naar Spanje, bij de schilder Velasquez, ook naar het Noorden (bij Cornelis Ketel en Rubens) en het spreekt bijna vanzelf dat het vooral bij de Utrechtse Caravaggisten, met hun voorkeur voor een geleerd-antiek onderwerp en voor halffiguren met krachtige karakterkoppen, grote verbreiding vond. Het werd behandeld door Ter Brugghen, Van Bijlert en Paulus Moreelse.



*olievert op paneel - ca. 1630 - 59,7 x 68,8 -
design. l.b.: Joann Moreelse - inv. nr. 13824 -
aankoop 1962*

Omdat ze passen in dit Utrechtse kader en in de eerste plaats op stilistische gronden zouden we van de twee afgebeelde filosofen op het eerste gezicht al mogen veronderstellen dat ze ca. 1630 in Utrecht geschilderd zijn. De stukken zijn bovendien gesigneerd: Joan(n) Moreelse en we moeten wel aannemen dat deze meester de „Johan” is die in 1594 als nog minderjarige broer van de later beroemde Utrechtse schilder Paulus Moreelse genoemd wordt. Ook weten we van Johannes dat hij in 1634 is overleden. Merkwaardig is echter dat als zijn beroep in 1631 niet schilder, maar „haeffmeyster” (vendumeester) wordt opgegeven. Johannes heeft dus de schilderkunst waarschijnlijk enkel als liefhebberij beoefend, en dit kan tegelijk verklaren waarom er behalve de twee stukken in het Centraal Museum, verder van hem alleen één prent naar een schilderij en één onduidelijk gemonogrammeerd schilderstuk bekend zijn (Mauritshuis, 's-Gravenhage). Johannes Moreelse is echter meer dan enkel een verdienstelijk amateur. Want geen van zijn Utrechtse tijdgenoten legt bij de behandeling van het filosofenthema

zoveel levendigheid in het gelaat van de vrolijk grijnslachende Democritus en zoveel directheid in het jammerende handenwringen van Heraclitus; en niemand in Utrecht wist eerder de krasse tegenstelling tussen die twee zo expressief uit te buiten. Ook de losse, snelle schildertrant en de duidelijk zichtbare toets vinden we niet in die mate bij de andere Utrechtenaren. Al deze kenmerken treffen we echter wel tegelijkertijd in Haarlem aan en met name bij Frans Hals. Betrekkingen tussen Utrecht en Haarlem waren er in die tijd vele, en het is duidelijk dat Hals' levendige halffiguren uit het derde decennium van de 17e eeuw, grote indruk op Johan Moreelse hebben gemaakt. Het is ook niet toevallig dat Judith Leyster, die in Haarlem Hals navolgde, eveneens het motief van de lachende en wenende filosoof heeft behandeld. De twee filosofen van Johan Moreelse bevonden zich vroeger in een Duitse verzameling. Via de omweg van een Londense veiling zijn deze twee fraaie schilderijen, het hoofdbestanddeel van het oeuvre van deze meester, uiteindelijk weer in Utrecht terecht gekomen.



*olieverf op paneel - ca. 1630 - 59,7 x 68,7 -
design. r.b.: Joan Moreelse - inv. nr. 13825 -
aankoop 1962*

Een kwakzalver-, „tandarts”, zoals die in de 17e eeuw de dorpen afreisde, is bezig met zijn hardhandig bedrijf. Een eenvoudige dorpeling heeft zich tot een „behandeling” laten overreden en enkele buurtgenoten hebben zich nieuwsgierig rond dit tweetal geschaard, belust op het spektakel. De 17e-eeuwse opvattingen over amusement zijn in onze ogen vaak wat ruw; zowel een terechtstelling als een pijnlijke doktersbehandeling, zoals hier afgebeeld, vormden veelal een openbaar verzetje en de vrolijkheid, in feite leedvermaak, valt op deze ets onmiskenbaar van de gezichten der toeschouwers af te lezen. Om het nog duidelijker te maken zijn de wanhopige kreten, die de patiënt slaakt, op rijm onder de prent afgedrukt:

Wat drommel doeje met dit Yser in
mijn tanden
Hou Miester Ieurian, hou op je. doet me
sier.
Help lutje lieue wijf, och Fop, ick wringh
mijn handen
lut lut ick swym, loop heen hael Doctor
Lubbert hier.

Ondanks dit rauwe en hartige realisme, dat niets aan duidelijkheid te wensen overlaat, heeft deze ets, zoals zo vaak voorkomt in de 17e eeuw (zie maart 1964), toch ook nog een zinnebeeldige betekenis. De ets behoort namelijk tot een serie van vijf van dergelijke voorstellingen van direct uit het boerenleven

geputte gebeurtenissen. Deze nu horen bij elkaar, doordat ze elk één van de vijf zintuigen symboliseren. De pijn van onze boer is het zinnebeeld van het gevoel. De andere zintuigen worden weergegeven door afbeeldingen van respectievelijk een pannekoekenverkoopster (de smaak), een zingend gezelschap (het gehoor), onzindelijke kleine kinderen (de reuk) en een brillenkoopman (het gezicht). Van Andries Both zijn dergelijke schilderachtige boerentaferelen, met bijna caricaturale figuren, steeds met een humoristische inslag, vooral als schilderijen bekend. Met zijn broer Jan, de schilder van zonnige, stemmingrijke Italiaanse landschappen, woonde Andries, zoals zoveel Utrechtse meesters, in de 30-er jaren van de 17e eeuw een paar jaar in Rome. Toen de beide broers in 1641 op de terugreis waren naar Holland kwam Andries ongelukkigerwijze in Venetië te verdrinken. Dat Andries' scènes uit het boerenleven in de 17e eeuw wel populair waren, blijkt uit het feit dat Jan deze serie van vijf zintuigen als ets heeft vermenigvuldigd. Hij deed dit met dezelfde subtiële etstechniek waarmee hij ook zijn eigen landschappen in prent heeft gebracht: losjes en gemakkelijk, maar toch fijn gedetailleerd en met een genuanceerde licht- en donkerwerking. Zo zien wij in deze ets een vruchtbare samenwerking tussen twee Utrechtse kunstenaars uit de eerste helft van de 17e eeuw.



Het is een gemeenplaats om te zeggen dat wij in een dynamische tijd leven. Recente richtingen in de schilder- en beeldhouwkunst pogen dynamiek, vitaliteit en energie in beeldende tekens vast te leggen. Zowel bij abstract werkende kunstenaars, als ook bij meesters die de figuratieve traditie handhaven, vinden wij dit streven terug. Het tot uitdrukking brengen van actie en van het voorbijgaande moment zijn niet alleen belangrijke factoren in de hedendaagse schilderkunst, maar ook in de moderne sculptuur. Het thema dat de beeldhouwer Janzen koos is al typerend. Het „verhaal” van dit beeldje is duidelijk zonder meer. De door zijn torero tot het uiterste getergde stier is komen aanstormen en heeft, zijn kwelgeest net iets te vlug af, de stierenvechter op de horens genomen. Van dit „verhaal” heeft de beeldhouwer het belangrijkste ogenblik (bij toneel zouden wij spreken van het dramatisch hoogtepunt) gekozen, n.l. dat, waarop de toreador omhoog is geslingerd en op de grond dreigt te worden neergesmaakt. Het gehele gebeuren heeft Janzen a.h.w. samengevat in en gezuiverd tot dit psychologisch meest essentiële moment. Toch is deze psychologische concentratie niet het belangrijkste aspect van dit beeldje. Wat

ons het meest treft, is immers niet het afschuwelijke ogenblik tussen leven en dood, dat in feite wordt uitgebeeld, maar de actie en de beweging die tot uitdrukking komen. Op het eerste gezicht worden wij minder aan een bloedig gebeuren, dan aan de sierlijke en ritmische beweging van een ballet herinnerd. We vermoeden dan ook dat Janzen dit thema en dit ogenblik vooral heeft gekozen om een summum aan beweging en actie in één momentopname te kunnen vastleggen, niet als bij een foto met allerlei bijkomstigheden, maar vereenvoudigd en gestileerd tot het essentiële.

Evenwicht en afgewogenheid zijn van oudsher grondbegrippen voor de beeldhouwkunst. De uitbeelding van de vaart van de stier, die slechts op drie poten rust, het geweld van de botsing tussen dier en stierenvechter, en het korte moment van de labiele stand van het menselijk lichaam hadden gemakkelijk afbreuk kunnen doen aan het „équilibre” van dit stukje sculptuur. Dat dit niet is gebeurd, maar dat integendeel alle gecombineerde bewegingen tot een volkomen harmonie zijn uitgebalanceerd, bewijst het talent van de maker van dit Stiereengevecht.

mei 1964

Stierengevecht

29



brons - 1961 - 37,2 x 34,5 x 20 - inv. nr. 13746 -
aankoop 1962

Het lijkt wel of de schilderkunst na de oorlog helemaal opnieuw, van de grond af aan, is begonnen. Alle oude theorieën, verworvenheden en regels over hoe een schilderij „moet zijn” werden ná 1945 resoluut aan de kant gezet om plaats te maken voor een nieuw ideaal, waarbij de kunstenaar terugkeert naar de eigenlijke bron van zijn werkzaamheid. Het scheppingsproces zelf werd nu het belangrijkste geacht; tussen de hand met het penseel van de schilder en zijn doek in, mogen geen regels en vooropgezette ideeën meer staan, maar het kunstwerk ontstaat direct en onmiddellijk, zoals in de natuur een organisme zich ontwikkelt. En op die manier groeien speelse en bizarre invallen ofwel worden primaire gevoelens als vrolijkheid of angst, a.h.w. „afgereageerd” in de daad van het schilderen en zo voelbaar gemaakt voor de beschouwer. In Nederland was het de Cobra-groep, met als bekendste exponenten Karel Appel en Corneille, die het scheppingsproces primair stelde, in zijn consequentie boven het resultaat, het schilderij. Enkele grote voorlopers, met name b.v. Paul Klee, waren voor hen inspirerend, maar in het algemeen werd niet meer deze of gene grote meester nagevolgd, doch werden die kunstuitingen bewonderd waarin het niet aan regels gebonden creatieve moment het meest ongeremd tot uiting komt, zoals in de beeldende taal van

kinderen en primitieven.

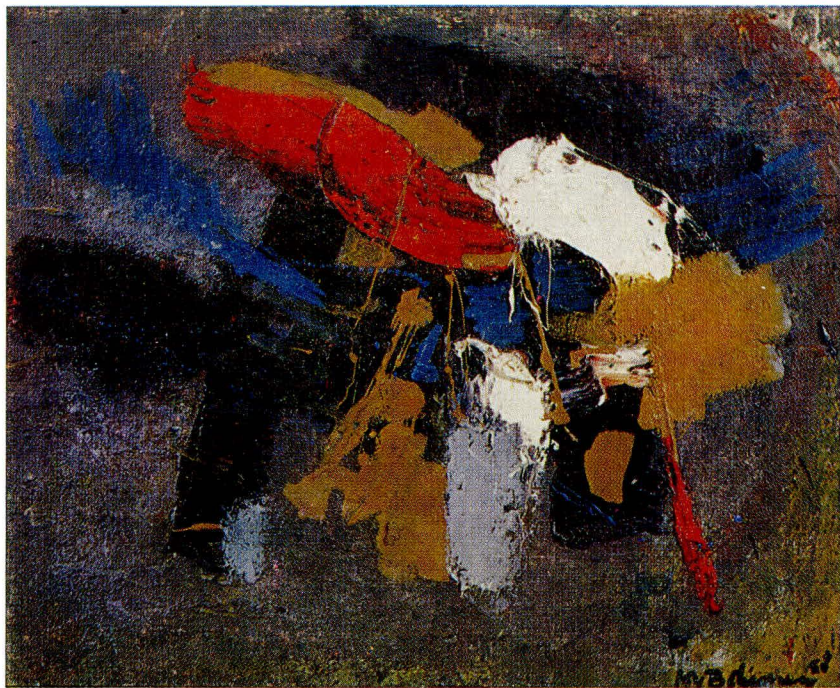
Aldus heeft Kees van Bohemen, na eerst het fond van zijn schilderij een loodgrijze tint te hebben gegeven, daarop spontaan en direct grote, zeer dik opgebrachte kleurvlekken van witte, rode en okerbruine verf neergeworpen. Deze scheppingsdaad gaat niet verborgen achter een gladde of verzorgde afwerking, maar is zonder meer, in ruwe, onbewerkte vorm afleesbaar; de vitaliteit van het creatieve ogenblik is na te voelen in de spanning tussen het donkere, rustige fond en de explosieve kracht van de warreling van felle kleuren tegenstellingen in het centrum van het schilderij.

We maken hier kennis met een kunst die bewust het toeval inschakelt als belangrijke factor. Maar ondanks deze toevaligheid blijft een schilderij als *Nacht* van Van Bohemen een zuiver persoonlijke uiting, waarvan het eigen karakter vergelijkbaar is met dat van een handschrift. Als bij een handschrift herkennen we in dit stuk zeer gemakkelijk de schilder Van Bohemen, zoals we in andere abstracte werken, die op een dergelijke manier zijn ontstaan, onmiddellijk de hand van b.v. Karel Appel of Jaap Nanninga kunnen aanwijzen.

Dit schilderij is afkomstig uit het bezit van deze laatste kunstenaar, die in 1962 is overleden en die een stadgenoot van de Hagenaar Van Bohemen was.

juni 1964

Nacht



31

*olievert op doek - 1958 - 63,9 x 75,9 - gesign.
en gedat. r.o.: Kv. Bohemen 58 - inv. nr.
14254 - schenking 1964*

Toen in 1871 het tweede Franse keizerrijk ten onder ging, verdween de crinoline- of hoepelrokmode nagenoeg helemaal. Het accent van de rok verplaatste zich nu naar de achterzijde: een opvulling (tournure) onder de rok gaf een geheel ander silhouet. De dunne taille bleef nog steeds bijzonder in de mode. Een in die tijd te Londen verschenen boekje bevat serieuze inrijgoefeningen en raadgevingen voor moeders en kostschooldirectrices, die nauwlettend behoren toe te zien bij het inrijgen der jonge dames.

De afgebeelde avondjapon bestaat uit een strak lijfje, een rok met sleep, een ruime overrok die over de heupen gedrapeerd en van achteren opgenomen is, en in een lange sleep eindigt. Een onderrok met ingebouwde tournure laat de sleep mooier vallen en versterkt het kuiltje in de rug.

De rok is vervaardigd van pauwblauw satijn, afwisselend ingerimpeld en gebouillonneerd, en heeft langs de gehele onderrand een geplooid opgestikte strook, terwijl aan de binnenkant een met kant afgezette strook is bevestigd. De overrok (tuniek) en het lijfje bestaan uit kostbare blauw en goudgeel gebrocheerde zijde. Het blauw satijn van de rok komt bij het lijfje terug, op het achterpand als strik, aan het voorpand geplisseerd. In tegenstelling tot de wijde rok is het lijfje strak en eenvoudig; het loopt voor en achter in een punt uit en is aan de onderrand

verzwaard met ingenaaide loodplaatjes. De mouwen en de binnenhalsrand zijn afgezet met een geplisseerde ruche van beige gaze-de-soie. De korte mouwen met kanten manchetten en het décolleté bewijzen dat deze japon 's avonds is gedragen.

Als accessoires bij deze avondkleding droeg men een sjaal van cachemire, hooggehakte laarsvormige schoenen, doorzichtige handschoenen en een waaier. Het haar werd omhooggekamd en in een wrong op de kruin gedragen; op het voorhoofd en in de hals sprongen enkele krullen uit. Buitenshuis droeg men kleine, met strikjes en bloemen versierde hoedjes (die voor of achter op het hoofd geplaatst werden) en korte of lange mantels die in vorm aangepast waren aan het model van de japon.

Na 1880 was de mode er nog meer op uit de heupen te accentueren: door een band om de steeds nauwer wordende rok, ter hoogte van de knieën, komt het wiegelen van de heupen beter uit. De benaming „tournure” is dan inmiddels vervangen door „queue de Paris”. Na 1890 keerde men dan weer terug tot een eenvoudiger, natuurlijker silhouet.

De dame, die bij feestelijke gelegenheden deze avondjapon heeft gedragen, verenigde zonder twijfel in dit modieuze toilet, alle idealen van haar tijd aan luxe, statigheid en elegance.

juli 1964

Avondjapon

*satijn, gebrocheerde zijde - 1882 - lg. 142, met
sleep 210, taille 61 - inv. nr. 4468 - bruikleen
van Mevr. L. Koch-van Rappard, Scheveningen,
1922*

33



Op het Jonas Daniel Meyerplein te Amsterdam staat een groot bronzen beeld, 2.65 meter hoog, op een massief stenen voetstuk: de monumentale uitvoering van Mari Andriessen's Dokwerker. Als een reus verschijnt hij tussen de bomen van het plein, even sterk, even solide als de stammen die hem omringen. Het monument werd opgericht ter herinnering aan de spontaan losgebroken staking der arbeiders in februari 1941 in verband met de Duitse acties tegen Joodse landgenoten, als massale opstand tegen de onderdrukkende bezetter, een bewijs dat in het verpletterde hart van onze mensen nog gevoelens konden losbarsten die een oppervlakkige waarnemer al lang voor gedoofd zou gehouden hebben. Niet zonder reden heeft de kunstenaar, die na de bevrijding terecht beroemd werd voor zijn indrukwekkende rij sobere maar emotioneel-geladen oorlogsmonumenten, een dokwerker gekozen om dat historische feit een aandenken te geven. Deze symboliseert met zijn gedrongen, brede lichaam en zijn ritmische stap, meer dan de gespannen driftigheid, het opgekropte leed en het koppige verzet, de samenhangigheid van gans het

volk dat in één impulsief laaiende beweging en met onvermoede kracht gemene zaak maakte tegen de bezetter. Deze anonieme dokwerker blijft niet alleen maar een dokwerker. Hij is een idee die de gestalte van een mens krijgt en een heel volk vertegenwoordigt. En dat is nu precies het wonderbare, het begenadigde in Mari Andriessen, wat hem bij onze grootste kunstenaars schaart; dit beeld maakt de beschouwer stil, beklemd, doet hem het leed en de heldhaftigheid voelen van mens en van gemeenschap. Zo stijgt de betekenis van dit monument uit boven het feit dat het herdenkt. Toen het monument goed en wel geplaatst was, ging Mari Andriessen met een kunstbroeder in een kroegje op het plein wat napraten, staande aan de tapkast. De kroegbaas volgde het gesprek, kwam er plots tussen: „Hep u dat beeld gemaakt”. „Ja”, zei Andriessen. „Drink dan die borrel uit, en neem er nog eentje. Zo'n prachtig beeld is wel een borrel van mij waard”. Deze historische anecdote is een wel zeer populaire appreciatie. Maar is er iets wat beter kan aantonen hoe mooi, hoe indrukwekkend, hoe diep-menselijk De Dokwerker is?

augustus 1964

**De Dokwerker (voorstudie voor het
monument te Amsterdam)**

*brons - 1951 - hg. 68,5 - gemon. op voetstuk
achterzijde: MA - inv. nr. 13542 - schenking 1962*

35



Een portret is de weergave van een bepaald individu, en wel zó, dat de voorgestelde uit alle andere personen direct is te herkennen. Dit verschil kunnen wij echter ook zien op een foto, zelfs op een kiekje van een amateur.

Een bedreven kunstfotograaf zal door houding, richtingshoek en belichting aan zijn portret-foto toch al een eigen cachet geven, zelfs een apart soort leven, waarbij niet alleen het uiterlijke voorkomen van de gefotografeerde duidelijk wordt, maar ook iets van diens gevoelens of gedachten of van zijn karakter wordt geopenbaard.

Een goed portretschilder echter beschikt over nog méér mogelijkheden dan de lens van een fotograaf te bieden heeft, omdat hij, als mens tegenover mens, de geestelijke gesteldheid van het model kan vatten — of moet kunnen vatten — en dan in een voor de toeschouwer duidelijke en begrijpelijke vorm weergeven. Het gaat dus bij een portretschilder niet alleen om een kwestie van techniek en technische vaardigheid, maar ook, en wel in de eerste plaats, om datgene in karakter en innerlijk leven van het model aan te voelen, en tot uitdrukking te brengen, wat eigen, essentieel en het meest karakteristiek is. Hij

moet weergeven wat het persoonlijke, het „individuele” van de geportretteerde uitmaakt.

Sjollema heeft bewezen hoe met vrij eenvoudige middelen het gecompliceerde wezen van een persoon direct en verstaanbaar kan worden uitgebeeld. Wij zien Kees Verwey voor ons zitten, een breedgeschouderd man, die zijn arbeid even onderbroken heeft en zich bij het poseren een ogenblik rust en bezinning gunt. Toch voelen wij dadelijk aan, dat in deze man een hele wereld leeft en ontstuimig bruist. Hij is zeker een sterke persoonlijkheid, met een eigen visie op de dingen, die overtuigd is van zijn kunnen, van zijn kunstenaarschap dat hij, individualist, voor zichzelf opeist zonder reserve, wat ook anderen er over zouden denken. Het ietwat stroeve gelaat met de speurende ogen lijkt karakteristiek voor iemand die zijn omgeving helemaal domineert en zich, waarschijnlijk daardoor, ook wat eenzaam voelt. Om mond en ogen zweeft, de harde trekken verzachtend, die uitdrukking van sarcastische melancholie, die eigen is aan wie zich onbegrepen voelen en daaronder stoïcijns lijden, en desondanks, als kunstenaar, vast en overtuigd de ingeslagen weg vervolgen.

september 1964

Portret van de Schilder Kees Verwey



37

olieverf op doek - 1961 - 92 x 72,8 - gesign.
r.b.: Sjoellema - inv. nr. 13737 - schenking 1962

Staande klokken komen als huismeubel voor sinds de Lodewijk XIV-tijd, wat voor Nederland neerkomt op sedert het laatste kwart der 17e eeuw. Natuurlijk was het plaatsen van wanduurwerken op een onderstel reeds verwezenlijkt bij middeleeuwse klokken aan of in kerken en raadhuisen. Met de Renaissance verschijnen de aanvankelijk dure wand- en tafelklokken in de woningen der welgestelden, terwijl deze technisch werden verbeterd tengevolge van de uitvinding van het slingeruurwerk door Christiaan Huyghens. Het beveiligen van slinger en gewichten tegen grijpende kinderhandjes bij grotere klokken werd toen een vraagstuk, waarvoor ook eronder aangebrachte hekwerkjes geen afdoende oplossing boden. Het onderbrengen dezer aanhangels in een als onderstel dienende kast met afsluitbaar deurtje bracht hier uitkomst. De vorm van het bovenstuk met uurwerk bleef duidelijk haar afkomst van de wandklok verraden, welke gedaantewisselingen de staande klok in opeenvolgende stijltijdpërken ook mocht doormaken.

De kast werd vervaardigd van gebeeldhouwde of ingelegde kostbare houtsoorten als notenhout, wortelnotenhout of palissander, en rijkelijk voorzien van verguld bronsbeslag. De wijzerplaat werd beschilderd met landschapjes, de kap getooid met verguld houten vazen ofwel beeldjes van hetzij Atlas de wereldbol torsend, hetzij Vader Tijd met zeis en zandloper. Zo waren zij — hoewel destijds nog geen salonmeubelen — in elk geval luxe-meubelen die imponeerden in voorhuis of gang, op portaal of overloop; zij vormden een statussymbool hoogst kenmerkend

voor de pronkende, representatieve stijl uit de tijd van Lodewijk XIV. Evenzeer typerend is het toevoegen van allerlei mechanisch bijwerk, zodat de klok behalve het uur, nog de dag, maand en maanstand kon aanwijzen; voor een periode die inderdaad „de tijd” had, en verzot was op automaten en technische knutselarijen, een typisch barok verschijnsel. Een kussen of zandzak onderin het kastje voorkwam het door de bodem ploffen der over ket-tinkjes en kattedarmsnaren lopende gewichten — busjes van koperblik volgegoten met lood — ingeval het kettinkje of de snaar doorgesleten raakte.

De hierbij afgebeelde klok van ingelegd wortelnotenhout, voorzien van vergulde hoekzuiltjes en klauwpoten, is een prachtig voorbeeld van deze indrukwekkende tijd-aanwijzers met slagwerk. Zij dateert van omstreeks 1740 en is blijkens de signatuur op de wijzerplaat vervaardigd door de Amsterdamse uurwerkmaker Joost van der Velde. De boogvormige kap met vazen vertoont ondanks datering tegen het midden der eeuw, nog het régence-motief der waaivormig gestileerde schelp, in verband met het hier te lande gewone verschijnsel van het vertraagd aanvaarden der Franse modestijlen. Ingevat in deze boog boven de wijzerplaat is een metaalplaat aangebracht, beschilderd met een havengezicht, waarin beweegbare scheepjes zolang de klok loopt, permanent voor anker liggen te rijden. Voor de scheepjes balanceert een zeegodin met wapperende rode sluier op één been. De vier hoeken rondom de wijzerplaat zijn beschilderd met de personificaties van de vier werelddelen.

oktober 1964

Staande klok

*eiken-, noten-, wortelnoten-, mahonie- en
palmhout, koper en zilver - ca. 1740 - hg. 283 -
op de wijzerplaat gemerkt: Jst Van der Velde
Amsterdam - inv. nr. 9126 - leaat 1942*

39



- 40 Deze voorstelling van de H. Nicolaas is geschilderd op de buitenzijde van de linkervleugel van een drieluik, afkomstig uit het Karthuizerklooster Nieuwlicht, dat in 1393 even ten noorden van Utrecht aan de Vecht gesticht was. Het middenstuk stelt als hoofdfaerel het Laatste Avondmaal in een rijk versierde zaal voor, terwijl in een doorkijkje van deze ruimte de Voetwassing plaats vindt. Op de binnenkant der zijluiken zijn de stichters met hun beschermheiligen geportretteerd; op de buitenzijde links staat de H. Nicolaas, rechts de H. Katharina van Alexandrië. De maker van dit altaarstuk is onbekend. Men meent de naam van de Utrechtse schilder Johannes van Huemen in verband met dit werk te kunnen brengen, doch deze toeschrijving berust slechts op de vermelding dat hij voor het klooster een bijzondere genegenheid koesterde en er zelfs begraven werd. Als vaststaand is wel aan te nemen dat dit altaarstuk omstreeks de jaren 1520/1525 ontstaan is. Hierop wijzen duidelijk het aantal en de vorm van de aan de Noorditaliaanse Renaissance ontleende sier- en architecturale motieven, die in de nog middeleeuws geconcipeerde hoofdsceën en boven de portretten der geknielde stichters zijn aangebracht. Van deze nieuwe stijlelementen vinden wij niets terug in de schildering van de H. Nicolaas. De rijzige heilige is gekleed in een kostbaar bisschopsgewaad, met ringen over de blauwe handschoenen, en draagt op het hoofd een fraai geborduurde mijter; terwijl hij met de linker hand een rijk bewerkte laatgotische kromstaf vasthoudt, maakt hij met de rechter een zegenend gebaar. Hij staat scherp afgetekend tegen het landschap, dat zich in een coulissen-achtige opbouw, met heuvels en boompertijen, met een slingerend paadje en huizen, over de brede stroom en de massieve rotsen op de achtergrond, in de diepte uitstrekt. De aldus op tamelijk kunstmatige wijze verkregen perspectief of dieptewerking wordt nog versterkt door de naar de diepte eveneens toenemende lichtheid en helderheid van de kleuren.
- Rechts achter de bisschop staat een lage ton waarin drie kleine naakte jongetjes met eerbiedig gevouwen handjes vol dankbaarheid naar de heilige opkijken. De priester Nikolaas, als gevangene de christenvervolgeling van keizer Diocletianus (303-305) overlevende, nam als bisschop van Myra, aan de zuidkust van Klein-Azië, deel aan het concilie van Nicea (325). De prelaat, hoewel om liefdadigheid vermaard, dankt zijn roem aan wonderepisoden in zijn legende waarvan de meest bekende - dus helemaal geen historisch feit - wordt opgeroepen door deze kinderen. Drie arme jongetjes zochten gastvrijheid bij een wrede slager of herbergier (zo vertelt de legende), die de knaapjes 's nachts doodde, hun lichamen in stukjes sneed en ze in het pekeltvat stopte. De wonderdoener, door goddelijke ingeving verlicht, doorzag het gebeurde en raakte met zijn staf het pekeltvat aan; terstond verzezen de knapen en dankten hun redder. Of er vanwege stichters of klooster, een speciale reden bestond de H. Nicolaas op dit altaarstuk af te beelden, is niet bekend. Maar zeker is wel dat Nicolaas sinds de vroegste Middeleeuwen een der meest volkse en geliefde heiligen is gebleven.

november 1964

H. Nicolaas

*olievert op paneel - ca. 1520—1525 - 150 x 39 -
inv. nr. 10246 - bruikleen van de Dienst voor
's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen,
Den Haag, 1948*

41



Van de vier evangelisten is Mattheus de enige die ons over de magiërs uit het Oosten vertelt en dan nog in een zeer summiere tekst. Dit in gebreke blijven van de evangelist werd in de Middeleeuwen op een voor die tijd zeer normale wijze aangevuld door de schrijvers en beeldende kunstenaars die de mensen in hun concreet denk- en voorstellingsvermogen direct aanspraken: de feiten werden verplaatst in eigentijdse situaties, aan de evangelische personages werden gewone menselijke handelingen en gedragingen toegekend. Zo is het ook met de wijzen uit het Oosten gegaan: hun aantal werd vastgesteld, ze kregen namen, een huidskleur en een leeftijd.

Het gebeurde in de bergen bij Golgotha, zo wil het een omstreeks 1370 ontstaan verhaal, dat de drie wijzen, elk met zijn eigen gevolg uit een andere richting komend, elkaar plotseling ontmoetten. Zij vertelden elkaar, na een hoofse begroeting, over hun reisplannen en besloten gezamenlijk verder te reizen naar hun doel. Dit ogenblik van de ontmoeting en de begroeting worden hier voorgesteld. Uit de diepe kloven tussen de schaars begroeide rotsen, komen de ruitersstoeten aangereden. Twee koningen nemen hun hoed af; de linker maakte zeer waarschijnlijk met de rechterarm, die thans is afgebroken, een breed begroetingsgebaar. Achter elke hoofdfiguur volgen twee bereden dienaars

of soldaten (links boven ontbreekt een figuur). Waar de paarden vrij houderig en de rotsen zeer schematisch gesneden zijn, valt het op dat de plooiën der klederen, maar vooral de gezichten door een vaardige hand zijn gemaakt. Daarbij mag niet uit het oog verloren worden dat de kleuren en het goud, die de fijne afwerking van elk onderdeel verzekerden, thans ontbreken. Deze Ontmoeting heeft oorspronkelijk deel uitgemaakt van een gebeeldhouwd altaarstuk of retabel, die in de late Middeleeuwen in grote getale de vele altaren in kerken en kapellen sierden. Dit altaarfragment nu was bedoeld als achtergrond voor een Geboorte van Christus of voor een Aanbidding der Wijzen, dit betekent dat het, om aan te duiden dat dit tafereel zich vroeger in de tijd en op een grotere afstand afgespeeld had, boven de eigenlijke aanbiddingsscène werd geplaatst, om zo te zeggen op het dak van de stal. Dezelfde compositie en opstelling komen meermalen voor in de Zuidnederlandse retabelkunst die tijdens de 15e en 16e eeuw een grote invloed had op de Noordnederlandse en Noordduitse kunstenaars. En hoewel verder in de gezichten bepaalde trekken, eigen aan de Rijnlandse kunst, aan te wijzen zijn, heeft onze bekende meester in de schematisering van het landschap, de beheerste figuren en de tamelijk strakke plooiën zijn eigen afkomst niet verloochend.



eikehout - ca. 1500 - 48 x 52,5 - H.C. 1928 nr.
1506

De Utrechtse meester Joost Cornelisz. Droochsloot schilderde veel bijbelse taferelen en stadsgezichten, dikwijls Utrechtse, die hij met humor en zin voor het anecdotische stoffeert met veel bonte figuurtjes.

Deze typische trek van de meester valt ook op in dit grote, fraai ruimtelijke en atmosferische IJsgezicht. Onder koepelende grijze wolkenlucht met aan de lage kim het stadsfront waarin kerktorens met uivormige bekroning opvallen, strekt zich het ijsvlak uit, krioelend van schaatsenrijders. Beiderlei kunne zowel als alle leeftijden, standen en stadia van geoefendheid zijn vertegenwoordigd: deze laatste gaat meermalen het stadium, dat men nog sterren in het ijs valt, niet te boven. De schaatsen zijn van oudhollands, opwaarts gekromd type. Als immer in ijsgezichten van destijds valt op dat de rijders zijn afgebeeld als rustten zij met hun volle gewicht op de hakken, ook waar dit strijdig lijkt met houding en gewichtsverdeling. Arren met roodbeplumde paarden, baantjeglijdend grut en de onvermijdelijke honden bewegen zich door het gewoel. Links vooraan twee zwierige cavaliers in gesprek, een deftig paar (de

vrouw in huik ziet er uit als kon men haar bij de pluim optillen), een gedrochtelijke jongen koutend met een boerin die alvorens te gaan zitten haar bovenrok heeft omgeslagen, en een houthakker met slede, wiens paard zich ongeduldig in het tuig werpt.

De stad op de achtergrond, met haar trotse torens, werd wel eens, verkeerdelijk, voor Utrecht gehouden. Hoewel het bekend is, dat de vele stadsgezichten, die Droochsloot in Utrecht schilderde, wegens verschoven gebouwen en perspectivistische trucs, niet helemaal betrouwbaar zijn, lijdt het geen twijfel dat op dit schilderij de gehele stad uit de fantasie van de schilder is geboren. Het stuk is geschilderd in een fijne grijze wintertoon, bij het ijs in het groenige spelend, de figuratie met veel rood en groen. Droochsloot is hier op zijn best en wedijvert met de schilder bij uitstek van schaatsenrijdersstukken, Hendrik Avercamp, zijn iets oudere tijdgenoot; deze was echter meer tekenachtig en hield zich aan kleinere formaten. Droochsloot betoont zich hier een levendig verteller en scherp opmerker, die het leven weet te betrappen.

januari 1965

IJsgezicht



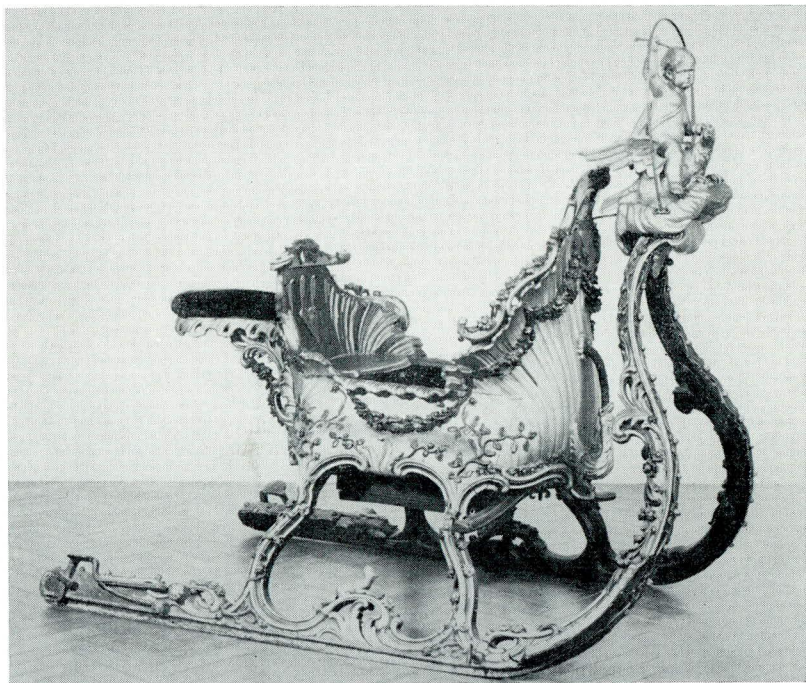
*olieverf op doek - 1632 - 111,4 x 174 - gesign.
en gedat. l.o.; JC Drooch Sloot 1632 (J en C
gelieerd) - inv. nr. 11053 - aankoop 1952*

- 46 Het sledevaren was een geliefkoosd ijsvermaak van onze voorouders. De arreslede is dan ook veelvuldig afgebeeld op ijsgezichten van onze 17e-eeuwse schilders zoals bij de gebroeders Avercamp. Ook komt zij voor op het ijsgezicht van Joost Cornelisz. Droochsloot in het Centraal Museum (zie januari 1965). Zij kwam voor in eenvoudige maar ook fraai versierde vorm. Dit exemplaar, behoort tot het wel zeer elegante genre. Wij zien hier lichte speelsheid, asymmetrisch ornament en pasteltinten, de hoofdkenmerken van de Lodewijk XV-stijl, die speelt met vorm en ornament.
- De vergulde sledebak op sierlijk in voluten uitgeschulpt onderstel is getooid met rood en zachtgroen geschilderde bloemranken in reliëf, en is aan de voorzijde gevormd als een buikige, waaivormige geribde schelp. De voorsteven van het schelp-

bootje heeft een minnegodje met pijl, gezeten op een adelaar als boegbeeld, binnen een beugel voor het optomen van het bellentuig.

Achter de bak is een met bruin fluweel bekleed zadel aangebracht voor de bestuurder, die bij ontstentenis hiervan tot de vermoeiende houding zou zijn gedwongen van wijdbeens op de ijsers te staan, zoals bij vroegere arren.

Het verfijnde voertuigje is van onbegrijpelijk gering laadvermogen, wanneer men bedenkt dat de gelijktijdige mode het dragen van talrijke rokken over een in de heupen sterk verbredende „panier” medebracht, tevens dat het nauwe bakje nog plaats moest kunnen bieden aan een tegenover haar gezeten kind en aan een stoof met vuurtest, doch de mensen waren, in vergelijking met nu, meest tenger en klein van stuk.



iepehout - midden 18e eeuw - 144 x 165 x 93 -
H.C. 1904 nr. 412 - schenking voor 1904

Patriciërs der 17e eeuw lieten zich gaarne afbeelden in de uitoefening van hun ambt ofwel andere bezigheden verrichtende waarvoor zij bekend stonden. Hoewel in theorie beaamende dat de linkerhand niet mag weten wat de rechter doet, beschouwde men het allerm minst als strijdig met christelijke nederigheid om ook de eigen liefdadigheid te laten vereeuwigen als voorbeeld voor anderen, getuige de vele „regentenstukken” voorstellende het vergaderd bestuur ener vrome stichting. Hiermede verwant is Hendrick Bloemaert's Utdeling aan de armen door Maria van Pallaes. Deze Utrechtse genreschilder is een der artistiek begaafde zonen van Abraham Bloemaert, de invloedrijke leermeester van het merendeel der toenmalige Utrechtse kunstenaars. Maria van Pallaes — welgestelde weduwe „van d'Heere Schroyestyn” volgens het bekende gevelsteenrijm boven de deur van de regentenkamer — stichtte de naar haar genoemde „fundatie”, een hofje in de voor Utrecht kenmerkende vorm van een rij huisjes aan de straat plus representatiever aangrenzend bestuursgebouwtje. Deze fundatie, in 1651 aan de Agnietenstraat gebouwd, bestaat nog steeds. Maria troont op het schilderij in een armstoel midden op de Agnietenbrug over de Nieuwegracht voor haar „regentenkamer”, haar kroost in trap der jeugd achter haar staande, temidden van tonnen en zakken en ziet toe op het afmeten van grutterswaren door twee knechts, ter utdeling aan de „huiszittende” armen, hier blijkbaar bewoonsters

der „kameren” harer stichting. Een dezer vrouwen geeft blijk van haar dankbaarheid door met gevouwen handen 's hemels zegen af te smeken over de milde geefster. De brug was destijds een rustig hoekje aan de stadswal.

Het hofje met regentenkamer is onveranderd gebleven, doch het voormalige Agnietenklooster aan de linkerszijde der Agnietenstraat — nu Centraal Museum — is nog als vrijstaand en in onverbouwde staat weergegeven, daar het schilderstuk immers ouder is dan de bebouwing van de kloostertuin o.a. met de Fundatie der Vrijvrouwe van Renswoude, die tegenwoordig het uitzicht op het museum en de erboven uitrijzende torens der Nicolaaskerk beneemt. Het schilderij belicht niet alleen cultuurhistorisch opmerkelijke vormen der toenmalige Caritas, doch tevens de topografie van Utrecht kort na het midden der Gouden Eeuw, en bovendien de uitdrukking „aan de maat en strijkstok blijven hangen”, daar een der knechts in rood wambuis ter voorkoming van bevoordeling van een gegadigde boven de anderen, de kop van een boordevolle gruttersmaat gelijkstrijkt.

Het overzichtelijk gegroepeerde stuk waarin genoemd roodbaaien buis met een lichtblauwe boezelaar en het wit van mutsen en halskragen oplichten temidden van het stemmig grijs, paars en zwart der overige kleding en het bestorven bruin der gebouwen, zal ongetwijfeld tot bijval en tevredenheid der regenten als opdrachtgevers hebben gestrekt.

maart 1965

Uitdeling aan de armen door
Maria van Pallaes



olieverf op doek - 1657 - 90 x 176 - gesign. en
gedat. r.o.: Henr. Bloemaert fecit: Ao 1657 -
S.C. 1952 nr. 33 - bruikleen van de Fundatie
van Maria van Pallaes, Utrecht, 1924

In de 17e eeuw was Utrecht een belangrijk centrum op het gebied van de edelsmeedkunst. Het bekendste geslacht van edelsmeden was dat der Van Vianens. Van deze familie waren de broers Adam (1569-1625) en Paulus (1565/70-1613) de beroemdste kunstenaars. Hun schepingen, die gelukkig in vrij groten getale bewaard gebleven zijn, behoren tot het allermooiste, dat er ooit in edel metaal vervaardigd is.

Paulus heeft, in tegenstelling tot zijn broer Adam, bijna zijn gehele leven in het buitenland gewerkt. Geboren te Utrecht tussen 1565 en 1570, leerde Paulus het vak bij zijn vader Willem Eerstensz. en bij Cornelis Ellertsz. van Leinberg. Van 1596-1601 was hij werkzaam aan het Beierse hof te München. In die tijd omringden de vorsten en de rijke burgerij zich graag met allerlei kostbare kunstvoortbrengselen, zodat het Paulus in deze stad en ook later in Praag niet aan opdrachten ontbraken zal hebben.

Uit de jaren 1601-1603 zijn ons geen gegevens over de werkzaamheid van de kunstenaar bekend. Van 1603 af is Paulus aan het hof van Keizer Rudolf II te Praag, alwaar hij met uitzondering van een kort verblijf in zijn geboortestad, tot zijn dood in 1613 gewerkt heeft.

Terwijl zijn broer Adam zich vooral toellegde op het geven van geheel nieuwe vormen aan zijn vaatwerk, bleef Paulus, hoewel hij zijn broer in zijn vernieuwingen volgde, zich meer richten op het maken van figurale voorstellingen en wel speciaal in de vorm van plaquettes van lood of zilver.

De twee hier afgebeelde exemplaren, beide van verguld zilver, stammen uit 's meesters laatste levensjaren, toen hij op het hoogtepunt stond van zijn kunnen. De voorstellingen op de beide plaquettes zijn genomen uit de antieke mythologie, een in die tijd zeer gezochte bron van inspiratie.



verguld zilver- 1612 - 8,3 x 11,2 - m.o.
meesterteken: V, daaronder gedat.: 1612
inv. nr. 14745 - aankoop met medewerking van
de Vereniging Rembrandt, 1965

De eerste plaquette, gemonogrammeerd en gedateerd 1612, laat een episode zien uit de geschiedenis van Diana en Actaeon. In een wild berglandschap met een beek, wordt Diana, godin van de jacht, tijdens het baden bespied door de jager Actaeon. Tot straf verandert zij hem in een hert. Wij zien hier het moment, waarop de metamorphose begint: uit de hoed komt reeds het gewei groeien.

Kenmerkend voor Paulus' late werk is de fraaie compositie en de fijne en gevarieerde behandeling van het reliëf. De voorgrond met de prachtig gemodelleerde figuren der nymfen in hoog reliëf getuigt van een sterk plastisch gevoel. Hier bespeuren wij de invloed van de Italiaanse sculptuur. Een contrast hiermee vormt het in vlak reliëf gehouden landschap met de beide hoofdfiguren; de nadruk valt hier op een realistische en gedetailleerde weergave met gevoel voor ruimte en atmosfeer. Een algemene tendens van de kunst in

Paulus van Vianens tijd was het streven naar elegante sierlijkheid, ook wel Maniërisme genoemd, die echter het gevaar met zich bracht vrij gemakkelijk in vormoverdrijving te vervallen. 's Kunstenaars gevoel voor evenwicht en harmonie heeft hem echter voor overdrijving behoed. Dezelfde voorstelling keert nog op enige andere werken van zijn hand terug. Op het tweede reliëf, dat ook Paulus' monogram draagt en het jaartal 1613, is eveneens een gedaanteverwisseling uitgebeeld. Hier is de nymf Syrinx, die achtervolgd door de bosgod Pan, door de goden veranderd wordt in een bosje riet aan de oever van een beek, waardoor zij aan de achtervolging ontkomt. Aan de rechterzijde zijn een stroomgod en enige nymfen getuige van het gebeuren. Wij zien hier dezelfde combinatie van plastische en picturale elementen optreden als op het stuk met Diana.



verguld zilver - 1613 - 8,3 x 11,2 - m.o. op
rotsblok meesterteken: V, daaronder gedat.:
1613 - inv. nr. 14746 - aankoop met mede-
werking van de Vereniging Rembrandt, 1965

Hedendaagse kunstenaars bekommeren zich in stadsgezichten meer om totale indruk en karakteristieke sfeer dan om topografische nauwkeurigheid. Immers hun kunstgewrochten zijn vooral als sfeerweergave bedoeld, niet tevens als documentatie, zoals bij hun voorgangers in tijden die de fotografie nog niet kenden. Thans kan als grondslag voor studie een scherpe duidelijke foto volstaan, en heeft het voor de kunst minder zin — het wordt zelfs soms als onartistiek beschouwd — wanneer men droog nauwkeurig registreert wat men waarneemt, zonder ooit een huis te veel of te weinig en met het juiste aantal deuren, vensters en schoorstenen, zoals met name de 18e-eeuwse topografici deden in hun handgekleurde opticaprenten, die nu om hun bontheid en smakelijke verteltrant weer gewild zijn.

Om topografische betrouwbaarheid ging het Henk Huig allerm minst in zijn knappe ets *Venetie bij Regen* van 1962. Dit los op de plaat geworpen stadsgezicht, waar men van de Piazzetta af de San Giorgio Maggiore ziet liggen op de verre andere oever, berust zowel op verbeelding als op herinnering. Deze ets met zijn fraaie zwart-wit verdeling beoogt meer te zijn dan veduta, roept volkomen de volstrekt enige sfeer der Lagunenstad op. De vele aan de kade gemeerde of voorbijvarende zwarte

gondels, die met hun kenmerkende omhooggebogen stevens midden over het beeldvlak een baan van opwaartse curven trekken, zijn, in geestige tegenstelling tot de neerwaartse lijnen, teweeggebracht door de regendruppels die de wind langs de hemel erboven jaagt, enkel aangegeven brede evenwijdige gebogen krassen in de plaat, alsook tot het dak van opgestoken paraplu's, waaronder aan de wal een in rake krabbels getypeerde mondaine menigte voorbijvlucht onder de geopende sluizen des hemels.

De donkergeklede mannen contrasteren levendig met de elegantie der in lichte zomertooi gehulde vrouwen. Meerpalen en de bekende straatlantaarns met drie ballons brengen nog een extra stijgend accent in al die beweging van neerwaarts gerichte bogen, die de opwaartse der gondels belagen. Op deze tegenstellingen van bekwaam verdeeld licht en donker alsmede van rijzende en dalende curven over brede horizontale plans berust de hechte opbouw bij stromende beweeglijkheid, die dit schijnbaar achteloos genoteerde alledaags gebeuren heft uit de sfeer van het vluchtige in die van het tijdloos zinnebeeldige: het is niet een horde toeristen door een plasregen overvallen, maar de Dogenstad tijd en elementen trotserend.

mei 1965

Venetië bij Regen



55

ets - 1962 - 49,8 x 64,7 - design. r.o.: Henk Huig
- inv. nr. 14349 - aankoop 1964

De schilder Paulus Bor is onder de Utrechtse Caravaggisten uitzonderlijk omdat de realistische invloed van Caravaggio en zijn school bij hem getemperd wordt door Romeins-academische tendenzen. De Italiaanse schilder Caravaggio (1573-1610) had de verstarring waarin de Italiaanse schilderkunst na de grote meesters der Renaissance was geraakt, doorbroken met de toepassing van pakkende, contrastrijke licht-donker effecten in zijn, bij voorkeur krasse, taferelen dikwijls uit het volksleven genomen. Vanzelfsprekend volgden niet alle schilders deze zeer realistische richting, maar namen zij wel bepaalde elementen, in zover zij deze konden benutten, ervan over.

De stijl van Bor wordt gekenmerkt door gematigd Caravaggisme, smaakvolle kleurschikking, onopvallende anatomische vertekeningen en voorliefde voor gedrongen vrouwenfiguren, met korte nek en aflopende schouders. In het Spaans Heidinnetje (1641), behandelt deze meester een via Cats van Cervantes afkomstige novellestof, en is daarmee samen met Gerard Honthorst een der weinige schilders onzer Gouden Eeuw die door klassieke dichters

van eigen bodem werd geïnspireerd, zoals in Italië menigeeen door Tasso of Ariosto. Preciosa, de als kind door zigeuners geroofde adellijke schone, laat zich door de oude zigeunerin Majombe waarzeggen uit de lijnen van de hand, na zoals vereist de palm dezer laatste „met goud te hebben gekruist”, d.w.z. tegen betaling van een goudmunt, terwijl de verliefde edelman, die met de zigeuners rondtrekt om maar in Preciosa's nabijheid te vertoeven, en haar tenslotte huwt na gelukkige herkenning door haar verwanten, toeziet. Een putto — hier zigeunerkind of minnegodje? — heeft veel interesse voor het gebeuren.

Achter de naar elkaar nijgende figuren staat de vastgebonden schimmel die als „repoussoir” dient. Daardoor en door de kleurtegenstelling daarmee, komen de figuren sterker uit en enigszins naar voren. Het turkooisachtig blauwgroen en het citroengeel van Preciosa's kleding — deze laatste kleur in het grauwe spelend herhaald in die van Majombe — keren in de paardenschabrak terug. De besloten driehoeksformatie waarop de opbouw berust komt op natuurlijke wijze uit de handeling voort en doet niet opzettelijk aan.



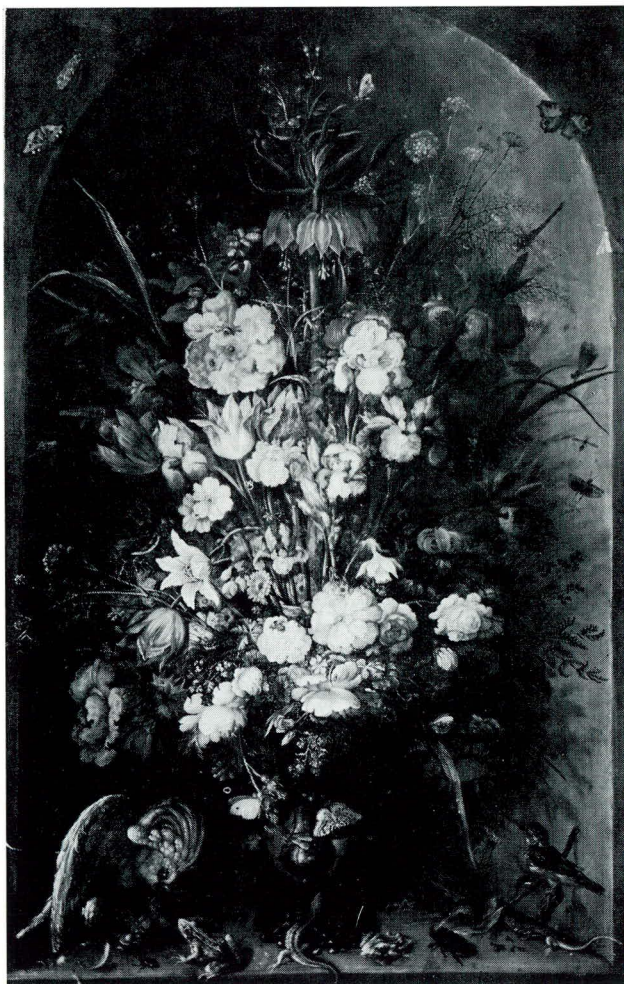
olieverf op doek - 1641 - 123,5 x 147 - gesign.
en gedat. m.o. P.Bor 1641 - inv. nr. 5499a -
aankoop met medewerking van de Vereniging
Rembrandt, 1943

58 Roelant Saverij, van 1602-1612 hofschilder van keizer Rudolf II te Praag, was evenzeer vermaard om zijn gefantaseerde berglandschappen als om weelderige bloemstukken. Het bloemstilleven is een vooral Nederlandse schepping, die zich ontwikkeld heeft uit de vaas met enkele bloemen, die soms deel uitmaakt van interieurs bij laat-middeleeuwse schilders. Men zag destijds bloemen als zinnebeeld van de vruchtbaarheid der natuur, van de mildheid van de Schepper, ofwel als broze blijken der vergankelijkheid. Dat alles ijdelheid is liet zich behalve door doodshoofden en zandlopers, ook door de ras verwelkende bloemen uitbeelden. De nadruk werd echter over het algemeen meer gelegd op weligheid dan op kortstondigheid. Men beoogt het tonen van een veelheid van soorten, van bontheid, van grillig afwisselende vormen. Zinnebeeldigheid der afzonderlijke planten bepaalt mede hun keuze. Soms, als in het geval van het hierbij afgebeelde grote schilderij, doet soortenrijkdom de ruikers naar heden-daagse normen vaak overdadig schijnen. De schilders plaatsen hun boeketten vaak

in een nis, die de in werkelijkheid niet te realiseren compositie, als het ware „bijeen” houdt. Op de rand van de nis lezen wij: ROELANT SAVERY FE [= fecit, maakte] 1624.

Zo verkrijgt Saverij kleurenpracht en vormvariatie binnen nergens uit de hand lopende opbouw. In een bronsgroene vaas prijken bonte tulpen met rozen, anemonen, ridder-sporen, vergeetmijnieten, koren- en kievitsbloemen, papavers, blauwe en bonte irissen en hoog boven alles uit de vlammende keizerskroon, het geheel in al zijn verscheiden kleurenweelde afstekend tegen de bruine nis. De schilder koos met overleg, de achteloze toevalligheid in het combineren is maar schijn. Rond zijn bloemen schaart hij bovendien een kleine menagerie van vlinders, torren, sprinkhanen, kikvorsen, hagedissen, een ijsvogeltje en een kakatoe.

Het stuk is afkomstig uit het huis Achter St. Pieter 18, te Utrecht, waar het als schoorsteenstuk dienst deed in een 18e-eeuwse schoorsteen, thans eveneens in het Centraal Museum, en opgesteld in de Lodewijk XIV-stijlkamer.



olieverf op paneel - 1624 - 130 x 80 - design.
en gedat. op nisrand: Roelant. Savery.fe. 1624
- S.C. 1952 nr. 248 - aankoop 1918

Er bestaat een oneindige verscheidenheid van dingen, die een kunstenaar kunnen inspireren tot een schepping, en bij die variatie van onderwerpen heeft het theater een belangrijk aandeel. In alle tijden, van de Grieken af, werden scènes uit toneelstukken of individuele acteurs in een of andere rol uitgebeeld. De drama-tische-, poëtische- of komische inslag, zoniet de didactische strekking van een toneelstuk, wat dan vooral voor de Middel-eeuwen geldt, heeft de plastische kunstenaar het meest getroffen.

Sinds de vorige eeuw, en dan hoeven slechts namen als van de Franse schilders Degas en Toulouse-Lautrec te worden opgeroepen, hebben ook ballet en dans hun intrede in de lange rij inspirerende onderwerpen gedaan. Vooral de actie en de beweging van het menselijk lichaam, hebben op de eerste plaats de kunstenaar aangezet deze in een vaste vorm te gieten. Dit is letterlijk gebeurd in het bronzen beeldje van Karel Gomes. Het stelt een danseres voor uit het Senegal Ballet, dat in 1964 ons land bezocht. Deze volksdans-groep uit Senegal voert de eigen dansen op, zoals ze thans nog bij de „primitieve” bevolking bestaan. Gerecruteerd uit de inwoners van de dorpen, behouden de dansers en danseressen de natuurlijke charme, die eigen is aan de kunstuitingen, die spontaan bij een of andere gelegenheid op het ritme van de begeleidende muziek worden geboren. Het „ongeschoolde” en „ongekunstelde” in ritmiek, kleding en beweging blijven zodoende zoveel mogelijk bewaard.

Een karakteristieke, van de Westeuropese afwijkende pose van deze Senegalese vrouw, die zich volledig aan de inspiratie van ritme en beweging heeft overgegeven, is Karel Gomes bijzonder bijgebleven. We kunnen ons indenken dat de kunstenaar, meegesleept door de exotische sfeer, gespannen toekijkt hoe het aanvankelijk langzame tempo steeds vlugger en hoger wordt opgevoerd tot een werveling van hoofd, benen, armen, romp, tot hij plotse-ling op één bepaald moment gefascineerd wordt.

Deze geste van de geëxalteerde danseres vastleggen, het vluchtige van één beweging in de ruimte vastleggen, heeft de beeldhouwer tot dit resultaat gebracht. De exaltatie van de in haar dans totaal opgaande vrouw ligt vooral in de uitdrukking van het gelaat met de gesloten ogen. Maar moeilijker is het nog, om letterlijk en figuurlijk, het evenwicht te houden in een beeld dat met gespreide armen en voor-overgebogen bovenlichaam op slechts één been steunt.

Het beeldje legt in één momentopname het onherroepelijk voorbijgaande vast van één ogenblikkelijke beweging. Tevens dringt het losse lichaam met zijn gespreide armen en opgeheven rechterbeen in de ruimte. Meer zelfs: deze kleine plastiek beheerst de ruimte, en met de spanningen die zij oproept, geraakt de toeschouwer helemaal in de ban van de symboliek, de beweging en de extase van deze in haar dans levende Afrikaanse vrouw.

augustus 1965

Senegalese Danseres

*brons - 1964 - hg. 35,5 - inv. nr. 14833 -
aankoop 1965*

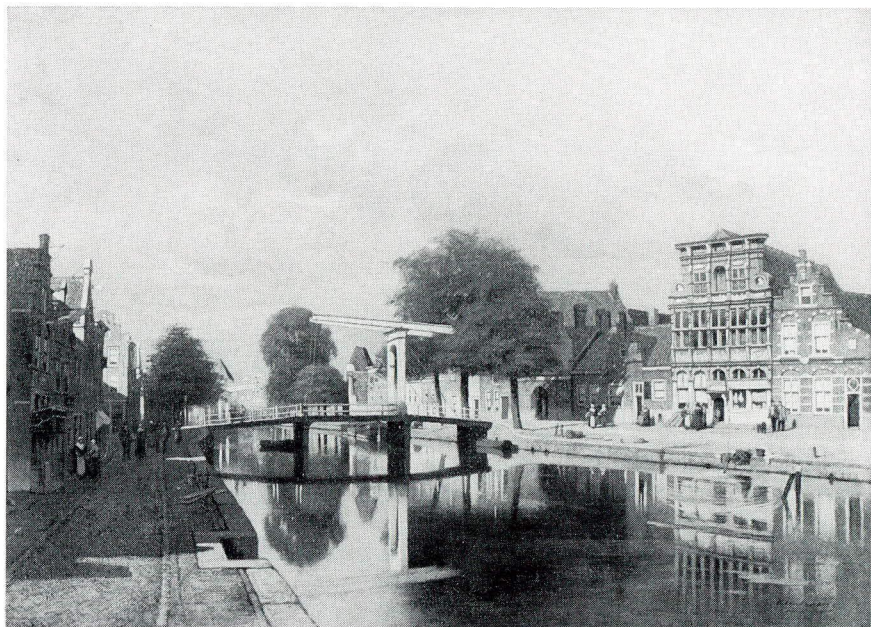
61



Johannes Christiaan Karel Klinkenberg, die als leerling van Meyer Bisschop en de Haagse academie begon met romantisch geziene, gedetailleerde stadsgezichten in bruine toon, vond allengs een helderder, moderner, een impressionistische schildertrant in de geest van de Haagse School. Hij is een van die fijne en kundige kleinere meesters, die weliswaar nimmer de internationale faam verwierven van een Israëls, Mesdag of Jacob Maris, doch bij wie het atmosferisch schilderen in hoofdzaak, zoals de belichting die doet uitkomen, zich ontwikkelt tot een persoonlijke stijl van bijzondere aantrekkelijkheid. Het Gezicht op de Dwarskaai te Middelburg (die in de tweede wereldoorlog heerlijk werd gehavend) met de rijke renaissancegevel van het huis „De Steenrots” rechts, en een ophaalbrug in de diepte, toont het idyllische grachtje in welstand, zoals de meester het in het laatste kwart der vorige eeuw nog heeft aangetroffen en zoals het tot op 1945 is gebleven. De ongerepte, stemmige pracht verplaatst de beschouwer volledig naar de 17e eeuw waarin dit stadsgedeelte zijn vorm kreeg; enkele figuurtjes in Walcherse tooi dragen hiertoe ten zeerste bij. Door bruin coloriet en een nog enigszins tekenachtig ingaan op architectonische onderdelen herinnert Klinkenberg hier nog aan zijn romantische voorganger Springer, doch deze zou zich in zijn stadsgezichten nimmer de kans

hebben laten ontgaan om aandacht te vragen voor groter en talrijker, eer anecdotisch geziene stoffagefiguren. Bovendien is Klinkenberg in de weergave van dit onder lichtbewolkte hemel zonnige grachtje, met de temidden van al dat genuanceerde bruin, goudachtig beschenen blanke gevelpartijen weerspiegeld in het donkere water, veel gevoeliger voor kleurnuances en voor het atmosferische.

De in de diepte van het schilderij naar links buigende gracht is van de grotendeels in schaduw gehulde linkeroever gezien. De donker silhouetterende, groot gehouden huizen vlak vooraan vormen met het zonbeschenen hoge huis „De Steenrots” op de voorgrond rechts van het water, en de wip van de ophaalbrug in het midden, drie verticale accenten in de horizontalen der langgerekte, lage huizenfronten. Bekwaam heeft de schilder partij getrokken van een donkere boomkruin achter de blanke wipbrug om deze laatste iets naar voren te laten komen, en tevens van de verlenging die het spiegelbeeld in de gracht aan de stijlen der wip verleent, zowel als aan de licht contrasterende smalle muurdammen tussen de vensters. Zodoende is op allersimpelste wijze evenredigheid van opbouw bereikt in dit wel zeer schone stadsgezicht, welks vredigheid ons met heimwee kan vervullen. Het is 's meesters vroege trant op zijn fraaist.



*olieverf op doek - 4e kwart 19e eeuw -
61,5 x 82 - gesign. r.o.: Klinkenberg - M.C.
nr. 120 - leaat 1911*

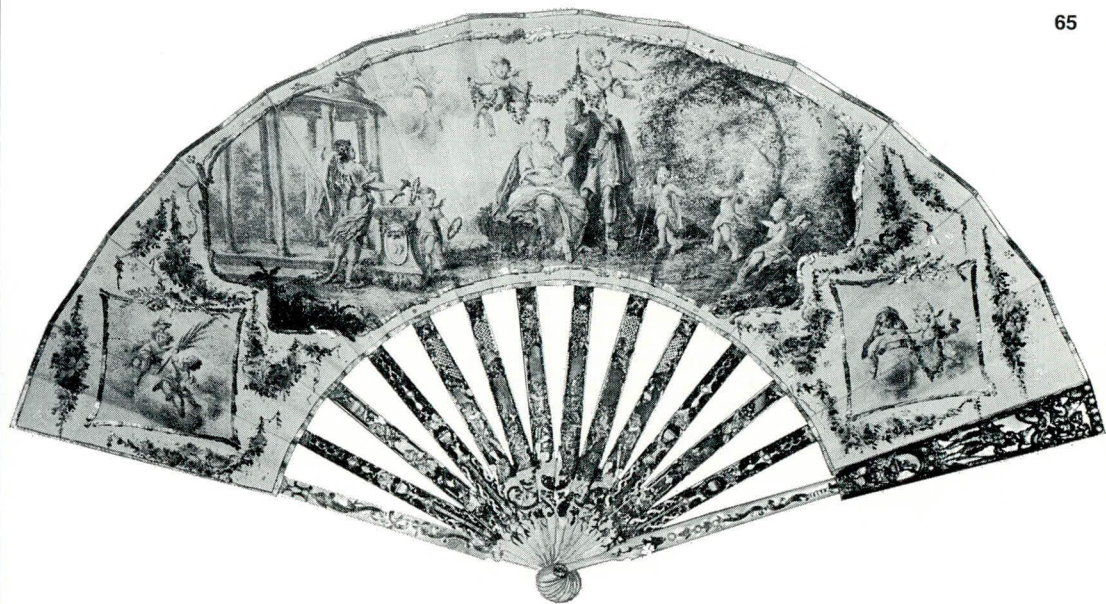
Oorspronkelijk was de waaier een instrument voor het verdrijven van vliegen en het aanwakkeren van vuur; vervolgens ontwikkelde hij zich via zijn ritueel gebruik bij offers, tot heerschappijteken, en tenslotte tot een galant modeaccessoire. Op prenten van Abraham Bosse en Wenzel Hollar (ca. 1640) staat de waaier vaak afgebeeld. In de 18e eeuw kwam hij algemeen in zwang bij de hogere kringen. De waaier heeft ook wel eens een rol in de historie gespeeld. In 1900 verloor de Bey van Algiers tijdens een audiëntie zijn kalmte en sloeg de Franse consul Deval met zijn waaier om de oren. Frankrijk beantwoordde deze impertinentie met de inbezitneming van Algiers. In Frankrijk burgerde zich bij de meer gegoeden de gewoonte in, dat de bruid op haar huwelijksdag alle geïnviteerde dames een beurs en een waaier had te overhandigen. De hierbij gereproduceerde waaier is zulk een „huwelijkswaaier”. Het montuur is van geïncrusteerd parelmoer, de midden-spijltjes hebben als motief mans- en vrouwenfiguren, amoretten, vazen en vogels. Alle motieven zijn met bladgoud en zilver belegd. De dekspijlen, eveneens geïncrusteerd en met bladgoud verguld, tonen aan de ene zijde van boven naar beneden: twee amoretten, mansfiguur met musket, een kan, konijntje en duif. De

andere spijl: twee amoretten, vrouwenfiguur en twee trekkebekkende duiven. De motieven zijn gescheiden door parelmoeren knopjes. Het montuur wordt bijeengehouden door een gouden stift met als afsluiting twee als diamantjes geslepen glazen knopjes.

Het fijn wit leren blad is met de hand beschilderd. In het middenveld minnekoost een paar in een arcadisch landschap met links de liefdegod Amor voor een rond tempelgebouwtje, geassisteerd door een amoret, aan een altaar bezig met de „huwelijksluiting”. Op de voet van het altaar de datering: 1785. Rechts spelen drie amoretten tegen een bosachtige achtergrond. Boven het paar zweven twee amoretten met een bloemenguirlande; op de achtergrond, gezeten op wolken en vergezeld door een amoret en twee zwanen, de liefdesgodin Venus.

Links en rechts van het middenveld in een cartouche en gedragen door wolken, amoretten. De omlijsting van het blad en de cartouches zijn van bladgoud. De achterzijde van het blad is beschilderd met toefjes bloemen; aan liefdestrikken hangen twee medaillons met in goud op groen de monogrammen: J.S. en I.M.M.

Uit dit pronkstuk blijkt welk een zorg men vroeger aan deze bij uitstek vrouwelijke instrumenten der koketterie besteedde.



*beschilderd wit leer, parelmoer, bladgoud en
zilver - 1785 - lg. 27,6, breedte 51 - gedat. op de
voet van het altaar: 1785 - inv. nr. 13037 -
schenking 1960*

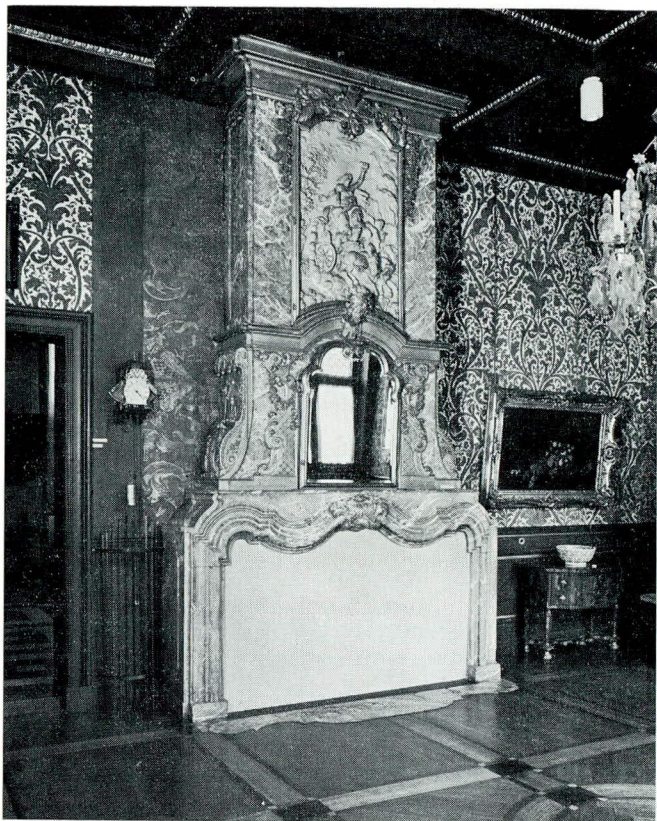
In het Nederlandse interieur heeft de schouw als bron van warmte altijd een belangrijke plaats ingenomen. Vooral na 1500 werd de opbouw van de schouw monumentaal, hetgeen samenhangt met de voortschrijdende wooncultuur in de renaissance- en de barokperiode. Een hoogtepunt in de monumentale ontwikkeling van de schouw werd bereikt aan het einde van de 17e en het begin van de 18e eeuw. Dit hing ten nauwste samen met het opkomen van de Lodewijk XIV-stijl in ons land onder koning-stadhouder Willem III, waarbij de Franse invloed in de architectuur ging overheersen.

Beslissend voor de verbreiding van de nieuwe stijl was de komst in het jaar 1685 van een uitgeweken Hugenooot, de architect en graveur Daniël Marot (1661-1752). Reeds spoedig na zijn vestiging hier te lande werd deze kunstenaar overladen met opdrachten van het stadhouderlijke hof en het welgestelde patriciaat. De bekendheid die hij hierdoor kreeg werd nog vergroot door het feit dat hij zelf vele ontwerpen van allerlei aard in prent heeft uitgegeven.

Hoewel de hierbij afgebeelde schoorsteen in de Lodewijk XIV-kamer van het Centraal Museum niet als een eigenhandig werk van Marot beschouwd kan worden, bevat hij toch vele elementen, die kenmerkend zijn voor diens stijl. De schouw, die dagtekt van omstreeks 1720-1725, is afkomstig van het pand Achter St. Pieter 18, thans het Notarishuis, waar nog enige fraaie schoor-

stenen uit dezelfde periode aanwezig zijn. De opbouw van de schouw kenmerkt zich vooral door de ingebouwde spiegel boven de haardruimte, een element dat het eerst toepassing vond in Frankrijk onder Lodewijk XIV en dat door Marot in ons land is geïntroduceerd. Sterk Marot-achtig zijn de zware barokke voluten aan de zijkanten, die belegd zijn met acanthus- en schelpornament en met z.g. lambrekens. Deze laatste waren oorspronkelijk afhangende stroken stof, aan de onderzijde sierlijk uitgesneden en van kwasten voorzien, die aangebracht waren als afsluiting boven gordijnen; als imitaties in metaal of hout hadden zij alleen een decoratieve functie. Meer in de richting van het Rococo gaan de sterk golvende omlijstingen van haardruimte en spiegel. De houten schoorsteenboezem is geschilderd in een imitatie-marmerkleur, die welbewust aangepast is aan de marmeren onderbouw. Dit marmeren van houtbouw werd in de baroktijd veel toegepast.

Het reliëf met de Roof van Proserpina boven in de schouwboezem is een afgietsel van een marmeren origineel, dat zich bevindt in een schouw in het bovengenoemde Notarishuis. Voordien bevond zich hier het Bloemstilleven, in 1624 geschilderd door Roelant Saverij (1576-1639), thans eveneens in bezit van het museum (zie juli 1965). Deze schoorsteen is een voorbeeld van de hoge vlucht die de interieurkunst in Utrecht genomen had ten tijde van Daniël Marot.



marmer en hout - ca. 1720/25 - 446 x 239 -
H.C. 1928 nr. 666 - schenking tussen 1878
en 1904

Joachim Wttewael leidt met Abraham Bloemaert de Utrechtse groep van het Maniërisme, richting van experimenteren die de Renaissance afsluit, de Barok voorbereidt. Renaissancekunst is, ook in christelijke onderwerpen, aards gericht als die van de bewonderde oudheid, niet hemels als de middeleeuwse. In de Barok daarentegen, de kunst der contra-reformatie, aanvaardt de kerk de aardse schoonheid als schepping Gods, en stelt haar uitbeelding in de gewijde kunst in dienst van de geloofspropaganda. Als doelstelling is dit de maniëristen nog maar vaag bewust, doch zij voelen aan dat de tijdgeest verandert en daar zij zich ergeren aan de beginnende verstarring in de renaissancekunst, waar de navolgers de geniale vondsten der meesters op het gebied van opbouw en kleurschikking als recepten ter navolging alsmaar herhalen, zoeken zij nieuwe vormen. Afwijken en opvallen is hun hoofddoel, en daaruit volgen de kenmerken van hun stijl: grillig lijnverloop, arabeskeachtige behandeling van de menselijke figuur, kleurenharmonie verkregen met op zichzelf disharmoniserende kleuren, toneelmatig willekeurige belichting als met schijnwerpers. Niet motieven en situaties bepalen de uitslag, maar het decoratief effect. Vóór een zijner geliefde Romeinse bouwvallen, plaatst Wttewael links vooraan in het licht, een slanke, wereldse Moeder-gods, die vertederd neerziet op haar Kind,

en twee herders. Jozef en twee andere toegesnelde herders worden in de schaduw van de ruïne gehouden. Aldus ontstaat een vrij drukke en in het licht contrasterende compositie. Typisch maniëristisch is de figurenring om de jonggeborene. Het kind dient als enige vulling voor een overigens leeg midden. Maniëristisch is ook dat de blik naar Moeder en Kind wordt geleid via de groot op de rug geziene, kleurige herdersknaap vlak op de voorgrond. Rechts op het middenplan herhaalt zich deze figuurschikking een trede hoger, waar een herder met lam en een herderin met een kind zich overbuigen naar drie geiten. Het coloriet is Venetiaans-maniëristisch: hardgeel en -groen, rose, paars; een opgerold rood lint aan de voeten der modieus geklede Moedermaagd brengt evenwicht waar de onrustig flakkerende kleurschikking uit de hand dreigt te lopen. Arcaden geven de schijnbaar ordeloze, als dubbel-spiraal gewonden groep een verticaal accent. Langgerekte figuren in gedraaide stand en met verkramppt gespreide vingers geven gelegenheid met vaardigheid in weergave van gedurfde perspectivische verkortingen te pronken. In de kledij vallen sierlijk zigzaggende draperingen op en de bij Wttewael meer voorkomende slappe, breedgerande strohoeden. Een schilderij waarin het meer naïef-religieuze van de middeleeuwse kunst voor een ietwat wereldser sfeer heeft moeten wijken.



*olievert op doek - 1598 - 86,5 x 106,5 - gesign.
en gedat. op een der stenen in het midden:
Joachim Wte Wael fecit 1598 - inv. nr. 7390 -
aankoop met medewerking van de Vereniging
Rembrandt, 1935*

70 In zijn bronsplastiek *De Schaatsenrijder*, model voor het grote beeld in het Camminghaplantsoen op Hoograven te Utrecht, is het Esser allereerst te doen om dynamiek. De ranke, gespierde gestalte in schematisch aangeduide, nauwsluitende kleding werpt het hoofd in de nek. De bijna waterpas vooruitgestoken tors, in het verlengde van het ver achterwaarts gestrekte linkerbeen, steunt op het haaksgebogen rechterbeen en zoekt, de armen achteruitgeheven, zijn evenwicht. Aldus wordt direct het beeld opgeroepen van een hardrijder die met samenballing van laatste kracht in een vaart over de eindstreep suist. Het lange linkerbeen versterkt zeer dit effect van vaart en voortjagen naar een reeds nabij, doch slechts met uiterste inspanning te bereiken doel. Het gestileerd en vereenvoudigd, doch anatomisch kundig behandelde lichaam beweegt zich voort, in de vaartrichting naar voren geworpen. Vereenvoudiging maakt de hellende gestalte met benen in spreidstand tot een kantige hiëroglief, tot een gespannen arabesk, die als het ware de snelheid verzinnebeeldt, bereikbaar voor wie zwevend en tegelijk balancerend de zwaartekracht weet uit te buiten. De lange, bijna horizontaal gestrekte houding van romp tot linkerbeen beheerst geheel de fraai gestroomlijnde figuur. Vertekening om een bepaalde karakteristiek

te accentueren, zoals hier optreedt door het te lange been, is een expressionistische trek. Het wekt verwarring elk snel vastleggen van een bewegingsmoment in typische stand Impressionisme te noemen, als prehistorici doen wanneer zij schrijven over afbeeldingen van bewegende dieren in holen. Uiteraard krijgt men een impressie, doch zo deze berust op vervorming van opvallende delen is de term Expressionisme juist: de bedoeling van de kunstenaar is door opzettelijke overdrijving van de lengte van het been de snelheid te laten uitkomen. Het Impressionisme mag de werkelijkheid nog zozeer tot hetgeen het oog het eerst opmerkt herleiden met weglating van bijkomstigheden, het laat natuurlijke proporties ongemoeid. Liever spreekt men bij beeldhouwkunst van Impressionisme waar door oneffen oppervlakbehandeling naar levendiger spel van licht en schaduw is gestreefd dan bij academisch polijsten. Onze tijd ziet in het hoekige, kantige, oneffene reeds een blijk van kracht, hoewel eerst de spieren aan een lichaam zijn spanning geven. Het zuiver aanvoelen en de beheersing in het gebruik van deze met de schilderkunst verwante mogelijkheden van licht en schaduw, onderlijnen de sterke plasticiteit van houding en opbouw, van beweging en vormgeving van *De Schaatsenrijder*.

januari 1966

De Schaatsenrijder

brons - 1959 - hg. 32 - inv. nr. 13106 - aankoop
1961

71



Deze Kruisiging en tekstbladzijde vormen de aanvang van een met de hand geschreven perkamentkatern bevattende de canon der H. Mis (gebedenreeks tussen Sanctus en Paternoster) en verlucht met canon-miniatur, initiaal en sierranden. Deze katern werd in de 1e helft der 16e eeuw ingevoegd in een door Johannis Higman in 1497 te Parijs gedrukt, van kleurenhout-sneden voorzien misboek, dat Mr. Jan Willems, vicaris-celebrant van de St. Maria-kerk, overleden in 1531, na 1497 schonk aan de St. Nicolaaskerk voor het altaar der St. Ewoutsbroederschap. Daar juist de miniaturen het boek voor iedere kerk tot een begerenswaardig bezit maken, ligt de veronderstelling voor de hand, dat Mr. Jan zelf deze bladen ter plaatse bestelde en liet invoegen. Utrecht toch was vermaard om ateliers voor boekverluchting bij Reguliers, Karthuizers en Benedictijnen. Van deze was het Karthuizerklooster Nieuwlicht wegens kunstpeil en ononderbroken traditie het voornaamste. Slechts weinige der verluchte missalen, die in het bezit der parochiekerken waren, overleefden de beeldenstorm; het merendeel ervan is uit Nieuwlicht afkomstig, het oudstbekende van 1415. Op deze herkomst wijst evenzeer de stijl van dit grote canonblad, van de initiaal met de Drieëenheid en van de kenmerkend laatgotische ornamentranden in heldere, welgeschikte kleuren die luister aan het opengeslagen boek verlenen.

Men ziet aanstonds met Noordnederlands werk te doen te hebben aan de vrij stugge strengheid der figuren, en de hoekig omgevouwen drapering. Op Utrechts werk wijst de stijl van de z.g. meester van Otto van Moerdrecht, die een blijvend stempel drukte op de productie van Nieuwlicht en hier een eeuw later nog nawerkt. Aan hem herinneren warmrood bij diepblauw en hardgroen; het bleekblauw en blauwgeschaduwde, als uitgespaard wit der lucht; opeenvolgende plans aangeduid door tintverschil; blauwomlijnde gebouwtjes in het verschiët; gestippelde boomsflag; voorgrond zonder afzonderlijke aanduiding van planten. Met de pen gedane, dun uitzwierende bladranken met klein blad kenmerken zowel de randen vervaardigd in het Karthuizer- als in het Reguliersklooster. Onze miniaturist laat deze ranken uit grijze potten oprijzen en vult ze smaakvol op met kleurige bloemen, bladvoluten en dieren. Een lange weg ligt tussen de grote rode initialen die de zwartgeschreven tekst in de vroegste middeleeuwse handschriften opluisterden en waaraan de miniaturen hun naam ontleenden (minium = rode verf, „menie”), en werkstukken als dit waarin vrij ingewikkelde beeldvoorstellingen als deze Drieëenheid schuilgaan binnen de veelkleurige, met goud opgewerkte arabeskrullen van de grote beginletter.



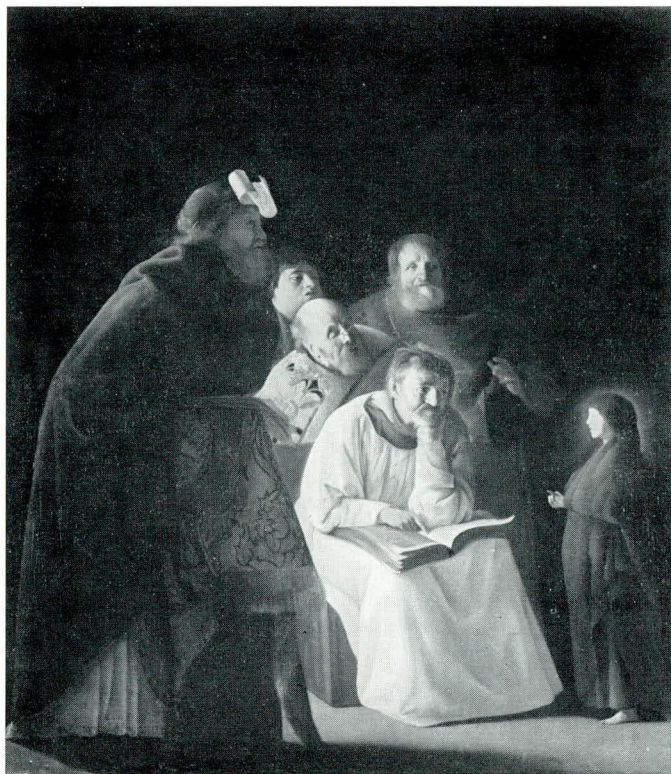
Met Caravaggio (1573-1610) was de Italiaanse schilderkunst een nieuwe richting ingeslagen. Tegen de renaissance-epigonen die de idealisering overdreven tot zoetelijkheid, en de kleur- en opbouwschemata hunner leermeesters uitentreuren copiëerden, verkoos Caravaggio juist volkse modellen om hun markante schilderachtigheid, en liet ze, vaak indirect belicht, scherp afgetekend en met verrassende lichteffecten optreden tegen een haast onbepaalde donkere achtergrond.

De Utrechtse Caravaggist Paulus Bor wijkt van andere Caravaggio-navolgers af doordat diens invloed meermaals bij hem gepaard gaat met die van Gentileschi's meer academische trant. Bor is een smaakvol colorist en weet voortreffelijk de stofweergave te schilderen; in zijn figuren is een lichte anatomische vertekening te bespeuren en een voorkeur voor meer gedrongen gestalten. Zijn twaalfjarige Jezus in de Tempel is een uitgelezen voorbeeld van 's meesters meer uitgesproken Caravaggistisch werk.

Het tempelinterieur zelf blijft geheel in het donker en omhult de in klokvorm opgebouwde groep van de kleine Jezus en de schriftgeleerden. Het tengere paarsgetabberde figuurtje vooraan bij de rechter beeldrand, is welbewust haast al te nietig

afgebeeld, doch het drukt in zijn houding de rustige zekerheid uit, eigen aan wie weet de waarheid te bezitten. Jezus staat recht tegenover het licht dat uit een verder niet zichtbare bron van links komt, terwijl de schriftgeleerden of hun rug naar het licht toekeren, of slechts zijdelings belicht worden. Het frêle knaapje heeft, gebogen over een met paars omhangen lezenaar, een indrukwekkende baardige geleerde als tegenpool; deze is gehuld in een vorstelijke mantel van bestorven, in de vouwen smeulend paars fluweel. Hij blijft, als door de waarheid nog onverlichte tegenspeler, ook lichamelijk het meest in het duister; slechts de voor het voorhoofd gebonden schriftreep kaatst het licht. Evenmin toevallig liggen alle geleerdenkoppen, op één na, op een diagonaal, die uitgaat van de betogende kinderhand. Blickvanger is de zittende figuur in het wit, de denkerskop gesteund op de hand; zijn aandacht is zo gespannen dat zijn vinger is afgegleden van de tekst, die hij in het boek op zijn schoot aanwees.

Het schilderij heeft een kleurencombinatie met veel paars, en verder goud, groengeel, wit. Deze kleuren verhogen de dramatische spanning van de evenwichtige en besloten compositie.



*olieverf op doek - ca. 1635/36 - 115 x 97,3 -
inv. nr. 14286 - aankoop met medewerking van
de Vereniging Rembrandt, 1964*

76 Opzienbarende verrichtingen die nu bekend raken via krant, radio of televisie veeuwigde men in vroeger eeuwen duurzamer door gedenkpenningen te slaan. Dat gebeurt nog, maar niet wegens prestaties als het acclimatiseren van uitheemse gewassen van beperkt economisch belang. Het kweken van de eerste Nederlandse ananassen in 1700 was opmerkelijk, maar voor 's lands fruitteelt nauwelijks van nut. Het trok veeleer aandacht omdat een vrouw de kweekster was: Agnes Blok, weduwe van Hans de Wolff en hierdoor verwant met Vondels vrouw Maeyken. Zij bleef bekend om haar vriendschap met de dichter, doch was het destijds om haar pretenties van botanische geleerdheid en briefwisseling met buitenlandse onderzoekers die haar exotische planten bezorgden ter aankweek op haar buitenplaats Vijverhof bij Nieuwersluis. Deze ontwikkelde vrouw en kunstbeschermster werd eerst recht vermaard door het heus gebaar waarmee zij de Staten van Utrecht op de bewuste ananassen onthaalde. De getrakteerden beantwoordden dit met het aanbieden van

een zilveren vereerpenning, vervaardigd door de Nijmeegse penningkunstenaar Jan Boskam, die tot 1703 te Amsterdam, van 1703 tot 1706 te Berlijn, en 1706 tot 1708 wederom te Amsterdam wordt vermeld.

De voorzijde vertoont het borstbeeld der in het Latijnse randschrift als „Bataafse Flora” betitelde plantkundige in profiel naar rechts, getooid met hoofddoek en kanten sjaal; de keerzijde, een Florafiguur temidden van het park van Vijverhof, in de handen een tulp en hoorn van overvloed, rechts twee potten met ananas, bovenaan de naam VIJVERHOF, in de afsnede een toepasselijke Latijnse spreuk: KUNST EN VLIJT LEVEREN WAT DE NATUUR WEIGERT MDCC.

De portretkop is markant en plastisch, de allegorische figuur tegen tuinachtergrond fraai evenredig in het vlak geplaatst. Agnes zal ongetwijfeld ingenomen zijn geweest met het dubbel compliment aan haar persoon als geleerde — ze stelde haar licht bepaald niet onder de korenmaat — en als voorname, nog aantrekkelijke vrouw.



zilver - geslagen in 1700 - Ø 6 - 85,7 gram -
vz.: portretbuste, kz: Florafiguur - onder
portretbuste gemerkt: I.Boskam.F. - H.C. 1928
nr. 169

Gerard van Honthorst is bekend als schilder der Oranjes, als portrettist en als een der voornaamste Nederlandse navolgers van Caravaggio. De Caravaggistische is de eerste fase van zijn loopbaan en omvat zijn verblijf in Italië (1610-1622).

Na zijn terugkeer wijkt zijn realistisch clair-obscur schilderen met belichting door een verdekt opgestelde lichtbron, op den duur voor een monumentaal-decoratieve trant ingevolge opdrachten voor muurschilderingen in stadhouderspaleizen. Tenslotte wordt hij society-portretschilder, die cliënten vleit door sprekend gelijkende, alhoewel licht geflatteerde, beeltenissen van voortreffelijke stofuitdrukking en smaakvolle kleur.

De Koppelaarster in het Centraal Museum is een meesterwerk uit Honthorst's Caravaggistische tijd. Het drastisch-realistisch motief is in de school der Caravaggisten geliefd daar het de mogelijkheid biedt halve voorgrondfiguren groot en verrassend belicht om een tafel te schikken. Dramatische licht-donkerverdeling onderstreept een tweevoudige handeling met dezelfde drie personen: ogenschijnlijk tracht een schone luitspeelster een jonkman te bekoren, terwijl een bejaarde vrouw, de koppelaarster, glimlachend toeziet; eigenlijk

volgt de doortrapte, geveinsd-minzame feeke, die om gewin de ontmoeting van het paar heeft bekokstoofd, nauwlettend de gang van hun onderhoud, zonedig klaar tot ingrijpen. De verliefde jongeling zit voor een tafel met een groen kleed, tussen beide vrouwen in tegenstelling van oud en jong, mooi en lelijk, behaagziek en berekenend. Zijn het kaarslicht onderscheppende, silhouetterende gestalte buigt gretig over naar zijn volbeschenen verleidster rechts, waarbij hij de open rechterhand overredend uitstrekt, met de linker een beurs omklemt. Hij draagt een wijnrood wambuis, struisveerbarret en groene sjerp. Het meisje in citroengele japon, witte tuniek, diep uitgesneden hemelsblauw keurs houdt een luit op de schoot waarover de schaduw van de rechterhand van de jonge man valt. Links staat het wijf als een donkere schim in heimelijke spanning toegebogen, de hand bij zijn schouder, als hing de transactie van een laatste duw af, het belichte gelaat afstotelijk van loerende aanminnigheid. Hier is inderdaad het „dolce vita” van de tijd betrap. De meester toont zich in dit genretafereel met zijn warm en effectrijk kleurengamma een even subtiel psycholoog als scherp waarnemer.

mei 1966

De Koppelaarster



olievert op paneel - 1625 - 75,8 x 107,5 -
design. en gedat. r.b.: GHonthorst, fesisit. 1625 -
inv. nr. 10786 - aankoop met medewerking van
de Vereniging Rembrandt, 1951

De twee hier afgebeelde palmhouten figuurtjes stellen beide burgemeesters van Utrecht voor in ambtskledij. Zij werden door onbekende hand gesneden omstreeks 1700 naar het door Willem van Swanenburch voor het stadhuis in 1658 vervaardigde schilderij van burgemeesters en stadsboden, ofwel naar een der talrijke hiervan in omloop zijnde copieën. De meeste grote steden hadden in die tijd meer dan één burgemeester; gewoonlijk was een van hen de hoofdburgemeester en de ander zijn plaatsvervanger bij ziekte en afwezigheid.

Onze tijd van vervlakking heeft wel enige moeite zich Utrechts burgemeesters van weleer voor te stellen, aldus uitgedost in zwarte baret en toga met daarover een brede roodlakense of roodfluwelen kraag bestikt, met zware zilveren bellen, die als sieraad dienden en de komst der burgervaderen ongetwijfeld indrukwekkender aankondigden dan het zoveel bescheidener gerinkel van een hedendaagse ketting. Een hoofdoorzaak van de bontheid, die het leven tot diep in de 19e eeuw heeft gekenmerkt was te vinden in de rijke, naar rang

en gelegenheid fijngeschakeerde ambtsdracht van hoge officieren en burgerlijke ambtsdragers op elk gebied. Tegen de eeuwwisseling trad met de voortschrijdende democratisering der maatschappij hierin reeds versobering op. De gelegenheden waarbij men zulke bewerkelijke galatooi vol goudgeschitter in volle glorie kon bewonderen werden zeldzamer, zeer tot schade van de meest in het Zuiden des lands gevestigde passement- en borduurnijverheid, en tot diep leedwezen van officiële historie- en portretschilders, wier palet steeds meer moest versoberen. Sedert de eerste wereldoorlog verminderde de eerbied voor het ambt en voor de ambtsdragers, naarmate het gevoel voor hiërarchische opbouw der maatschappij en voor het daarbij passend, strikt geregeld decorum verzwakte. De recente neiging om ambtskleding weer in te voeren is een reactieverschijnsel dat voortkomt uit heimelijk levende, te lang verdrongen romantiek. Hoeveel kleur en zwier bracht deze ambtskledij niet in de plechtigheden, vergaderingen en optochten die onze voorvaderen hebben bijgewoond?

juni 1966

De Twee Burgemeesters der stad Utrecht
in ambtsgewaad

*palmhout - ca. 1700 - hg. 17,5 - H.C. 1928
nr. 1582 - schenking voor 1878*

81



- 82 Deze man ziet niet wat wij met onze ogen waarnemen. Hij zoekt een weg door de wereld, zijn stok in de rechterhand tastend vooruit gestoken, zijn linkerhand, in een gebaar van voorzichtig afweren, opgeheven. Stapje voor stapje schuifelen zijn voeten over de grond. Trachten zijn dode ogen een spoor van licht te vinden? Zonder resultaat heft hij het hoofd omhoog. Zijn stok en zijn gescherpt gehoor zullen hem moeten leiden. Veel erger nog dan het feitelijk niet kunnen zien van de dingen, waarin andere mensen zich dagelijks — bewust of onbewust — kunnen verheugen, is de eenzaamheid die deze man omringt. Hij mist een der belangrijkste contactmiddelen met zijn omgeving, met zijn medemensen: over veel kan hij niet meepraten. In zijn bestaan, in zijn bewegingen, in alles wat hij doet, is hij grotendeels aangewezen op de hulp van anderen. Hij weet dat hij niet eens op zijn

eigen voorzichtigheid voldoende kan vertrouwen.

De eenzaamheid en de aarzeling heeft Hund in dit beeld kunnen vastleggen, de pijnlijke berusting van iemand, in wie het licht van de hoop gedoofd is lang na het doven van het licht der ogen.

Het is geen portret, dit beeld van een zekere blinde; daarvoor stijgt het teveel boven het typisch-individuele uit. Het beeld is bijzonder sober in essentie gehouden, bijna tot de abstractie gebracht.

Het is ook geen genrestuk geworden, waarin met opvallende details — een pijnlijk gegroefd gezicht — of romantisch-vertederende accessoires — een hond — ons medelijden wordt opgewekt dat we even gauw weer kwijt raken als het kwam. Het is niet een beeld gebleven. Het is een directe ontmoeting geworden met een blijvende schrijnende werkelijkheid.

juli 1966

Blinde Man

*brons - 1961 - hg. 43 - design. op voetstuk
achter: C.HUND - inv. nr. 13544 - aankoop 1962*

83



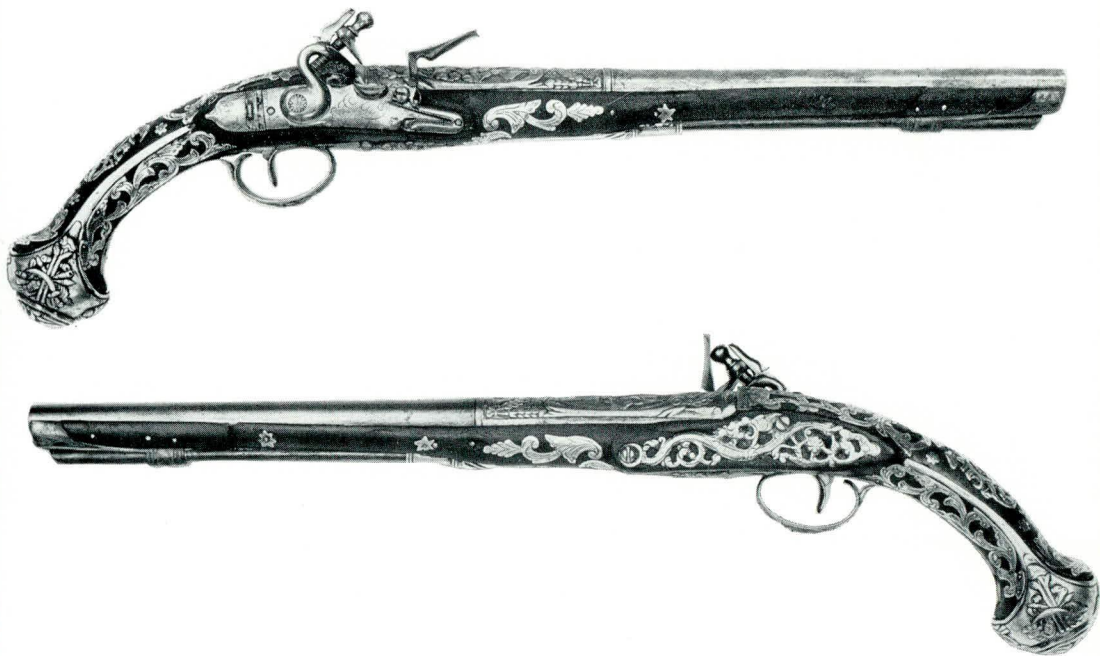
84 Ruiterspistolen met vuursteenslagwerk als de hierbij afgebeelde exemplaren, kon men in een holster op het zadel van zijn paard meevoeren. Die pistolen of „vuistroeren” waren omvangrijker dan de handzame, vrijwel geen plaats innemende revolvers van thans, welker dodelijke lading bovendien vele malen groter is. Al maakte het voor het slachtoffer hoegenaamd geen verschil of hij door een alledaags moordwapen werd geveld dan wel door een van sierlijke vorm en zorgvuldige uitvoering, des te meer prijs stelden lieden van stand op fraaie pistolen als statussymbool. Vroeger toen men nog de tijd had voor het vervaardigen van een edel stuk handwerk, verleende men elk dezer meesterstukken van wapensmeedkunst een persoonlijk stempel dat het hedendaagse fabrieksproduct uiteraard mist, en besteedde men veel zorg aan de versiering met beslag of inlegwerk. Men dreef functionaliteitsoverwegingen nimmer zo ver dat zij voor zelfs de simpelste ornamentering een beletsel vormden. Geen wonder dat terwijl zoveel oude handwerkkunst anoniem bleef, juist de pistoolmakers vaak hun werkstukken

van hun naam voorzagen en menigeen onder hen zich in persoonlijke vermaardheid mocht verheugen.

Ons paar is, onder de haan, gemerkt: Jan Knoop Utrecht, en vervaardigd omstreeks 1700, toen genoemde pistoolmaker, inderdaad een meester in zijn vak, zoals blijkt uit de fraaie vorm en aantrekkelijke tooi dezer werken, in de Voorsteeg, thans Voorstraat, zijn handwerk uitoefende. Kolf en onderzijde der loop zijn geheel beslagen met een rankenpatroon in opengewerkt en gegraveerd zilver; de bovenzijde der loop vertoont een langwerpige ovale ijzeren cartouche waarbinnen een troep ruiters met vaandels in drijfwerk is aangebracht. Deze ornamentering heeft nog de volumewerking en het enigszins pompeuze van de Lodewijk XIV-stijl als Franse vorm van Barok. Als alle Barok, zoekt deze richting steeds te imponeren, doch de grote lijnen verliezen zich niet in overdadige tooi. Onze meester heeft in zijn combinatie van rijkdom en wat zwaarder versiering een zodanige maat betracht, dat vorm en tooi elkander volmaakt in evenwicht houden.

augustus 1966

Twee pistolen met vuursteenslot



*met zilverbeslag - ca. 1700 - lg. 50 - onder de
haan gemerkt: Jan Knoop Utrecht - H.C. 1928
nr. 3796*

Jan Sluyters was in zijn vroege Parijse tijd (1906) nog impressionist en onderhevig aan invloeden van Lautrec en Jugendstil. Hij ontwikkelde via Pointillisme, Luminisme en Cubisme een geheel eigen stijl. Deze kan men als een gematigd expressionistische schildertrant omschrijven, haast fauvistisch kleurig in paarsige toon, doch zonder sterke vertekeningen. Nooit verliest hij zijn greep op de werkelijkheid ondanks coloristische gedurfdheid. De aanvankelijk Frans-vlokkige toets is breed en vast geworden; opbouw en anatomie getuigen van beheerst vakmanschap. Zijn veelzijdige kunst omvat naast landschappen en interieurs, feestelijke bloemstukken en naakten, geschilderd als zelden sinds Rubens, en met de jaren steeds talrijker meesterlijke portretten. Hij was de society-portrettist van zijn tijd, als voor hem Thérèse Schwartze en Van Wely, na hem Schröder en Verwey. Het stadsgezicht heeft hij minder beoefend, doch dat hij ook dit groot vermag te zien en magistraal uit te beelden, bewijst zijn Gezicht op het Koningsplein te Amsterdam bij avond, onder doorwaaiende wolkenhemel

bij volle maan. De verkeersstroom met een helverlichte, van rechts komende tramwage als kern, wordt als het ware de lichte trechter der Leidsestraat ingezogen die midden op de achtergrond het huizenfront der Herengracht doorbreekt. In niet geringe mate ontleent het schilderij zijn sterke dynamiek aan de strijd tussen enerzijds de maneschijn en anderzijds het kunstlicht van lichtreclames en helle onderpuien der hoekpanden, alsmede aan het paar dat op de beschouwer toekomend, de middenvoorgond beheerst. De maanbeschenen koepeltjes der hoekgevels en de spitse, donker silhouetterende torentjes der neogotisch kerk „De Krijtberg” aan het Singel rechts, onderbreken met verticale accenten de langgestrekte horizontaal die, dwars door het beeldvlak, het lichte plein van de donkere huizen scheidt. Aan tram, auto's, fietsen en voetgangers geeft Sluyters zodanige vaart, dat zijn schilderij aan monumentaliteit een grote beweeglijkheid paart. Hij illustreert de bekoring der Amsterdamse binnenstad die, ook waar een groot verleden spreekt, deel heeft aan het volle leven.

september 1966

Gezicht op het Koningsplein te Amsterdam
bij avond



87

*olieverf op doek - ca. 1927 - 146 x 170 -
gesign. l.b.: JAN SLUIJTERS - inv. nr. 14032 -
legaat 1963*

Ervaren knutselaars kost het geen moeite naar afbeeldingen een historisch zeilschip-model te bouwen, dat voor het oog de werkelijkheid vrijwel benadert. Voor de betrouwbaarheid tot in onderdelen echter wordt een grote praktische vertrouwdheid met het betreffende scheepstype vereist, die men alleen aantreft bij oude modelbouwers. Dit toch waren meestal bevaren zeelieden die hun loopbaan waren begonnen op een zeilschip, of scheepsbouwers en ontwerpers die konden terugzien op een leertijd bij een timmerwerf voor houten zeilschepen. Wie met de stoomvaart opgroeide en oude scheepstypen zelf niet meer had gekend, moest naar onderdelen en hun bevestiging vaak gissen, zodat bij jongere modellen van oude zeilschepen de juistheid dikwijls te betwijfelen valt.

Het reconstrueren van scheepstypen vergt steeds een schat aan specialistische kennis waarover niet zovelen beschikken.

Zodoende zijn omvangrijke aan alle eisen voldoende modellen van linieschepen uit onze glorie tijd reeds lang naar musea hier te lande of naar Amerika verhuisd. Het

Centraal Museum prijst zich gelukkig een groot model te kunnen tonen als voorbeeld van de driemasters waarmede men destijds om de Kaap naar de Oost voer.

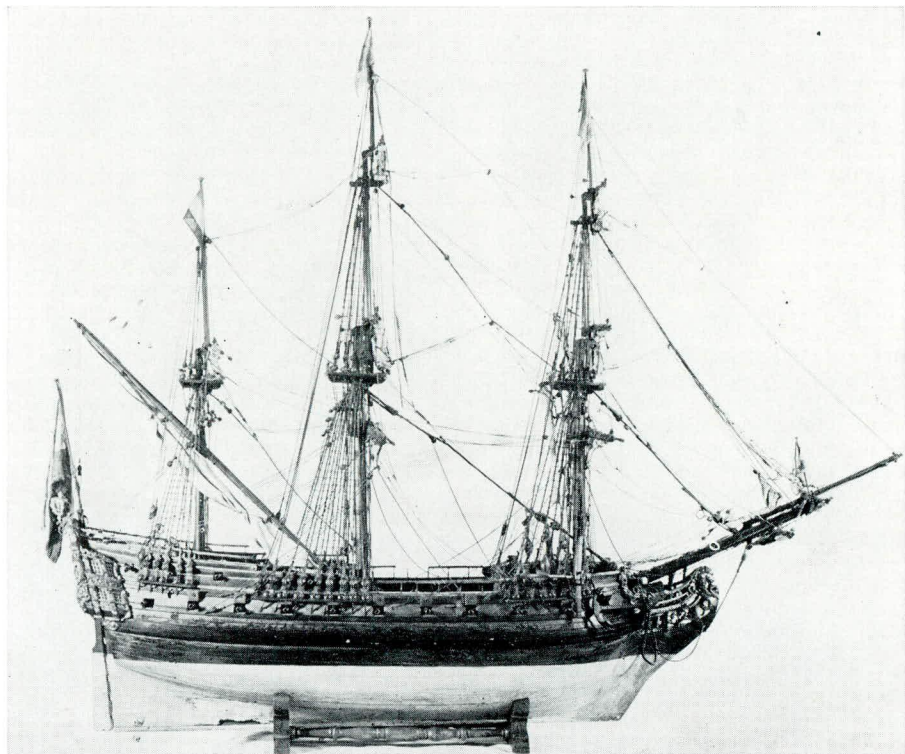
Het model waarvan, zoals vroeger meestal, de maker onbekend bleef, is stellig een koopvaarder. De rij dreigende vuurmonden die uit beide boorden naar buiten steekt doet veeleer aan een oorlogsschip denken, maar ook een koopvaardijship liep kans op een ontmoeting met een Duinkerker kaper. Een echt slagschip evenwel was zelden van minder dan drie of vier rijen kanonnen voorzien. Tot in de kleinste onderdelen is alles keurig uitgevoerd en elke stag of katrol valt te verantwoorden.

De fraaig gesneden spiegel, bekroond door een scheepslantaarn, draagt tussen beide rijen kajuitraampjes de naam van het schip: MERCURIUS, en de datum: ANNO 1747.

De scheg is versierd met een vergulde leeuw als boegbeeld, en ingeval meester-houtsnijder en modelbouwer dezelfde zijn geweest, moet deze aan al dit snijwerk gelijke voldoening hebben beleefd als de beschouwer thans.

oktober 1966

Model van een koopvaardijship der
O.I. Compagnie

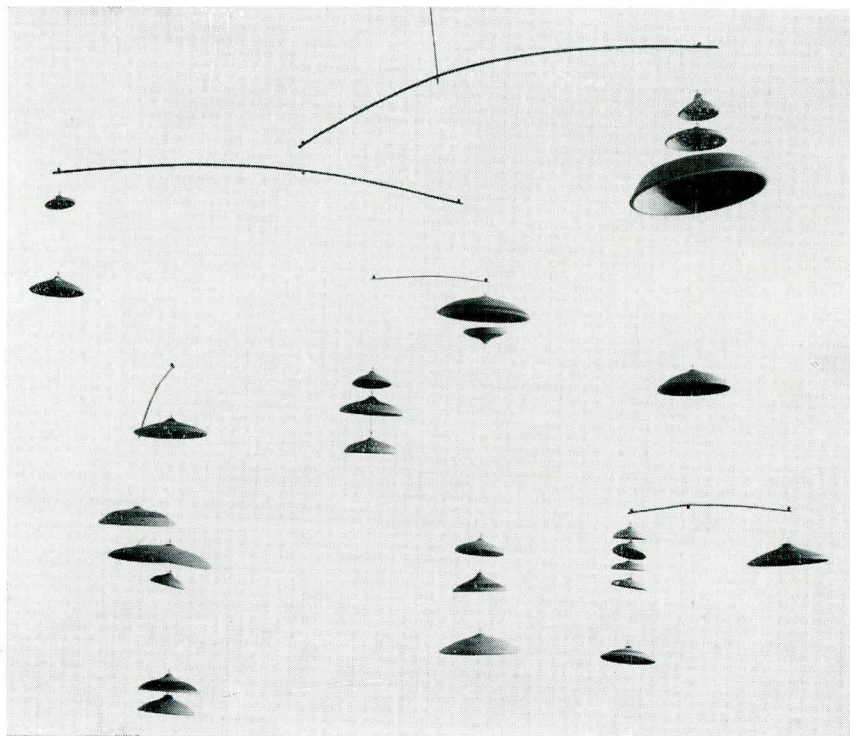


89

*eikehout - 1747 - 150 x 80 x 190 - op banderol
op spiegel gemerkt: ANNO MERCURIUS 1747
- inv. nr. 9310 - bruikleen van N.N., 1940*

Wie leeft in een gemechaniseerde wereld van razend tempo valt het moeilijk de mens nog te zien als maat aller dingen en ideaal onderwerp voor kunst. Men ervaart zichzelf als onbetekenend radertje in een al sneller wervelende machine die bij onklaar raken alles dreigt te vermorzelen. Heelal en maatschappij doen onweerstaanbaar het beeld rijzen van een warwinkel van door- en tegenelkaar indraaiende mallemolens, waarin het steeds onvrijer wordend individu vergeefs zijn plaats zoekt en waarvan de zin hem ontgaat. Atoomleer en ruimtevaart hebben tegelijk zijn gezichtskring verruimd en hem eigen nietigheid doen beseffen. Vandaar existentialistisch zelfbeklag en neiging tot abstracte of halfabstracte kunst, waarin de mens hoogstens ontmenselijkt en onherkenbaar gestileerd nog een figurantenrol speelt. Zowel figuratieven als nonfiguratieven trachten de dynamiek van ons huidige ademloos levenstempo uit te drukken. Uit dit levensgevoel worden plastieken als het Mobile door Marianna Franken begrijpelijk. Zij rijgt bolsegmenten van ongeglazuurd lichtbruin aardewerk verschillend in grootte — de onderzijde soms in afwijkende tint gedecoreerd — op plastic- en buigzame koperdraden en bevestigt die onderling verbonden spullen zodanig, dat het minste duwtje het toestel

aan het draaien brengt, als een planetenstelsel om zijn centrale zon. Aantal en zwaarte der „planeten” op elke spil bepalen de omloopsnelheid van elke bijeenbehorende groep. Tengevolge der wisselende afstanden der bolsegmenten tezamen met het zwiepen der spijlen ontstaan zekere zich voortdurend wijzigende spanningen tussen de formaten en kleurwaarden. Het behoren van „mobile's”, een vondst van de Amerikaan Alexander Calder (geb. 1898), tot een ruimte van drie afmetingen, wettigt de term plastiek. Onze plastiek verenigt het beginsel van een Mondriaan, waar evenzeer het effect berust op de onderlinge spanningen tussen de op lichte grond tegen elkaar afgewogen blokjes, met dat der kaleidoskoop waar de kleurwaarden bij het ronddraaien tot telkens wisselende figuren verschuiven. Wie tezeer vasthoudt aan geijkte opvattingen over de taak van de beeldhouwer spreekt allicht van speelgoed en geknutsel eer dan van een kunstwerk, doch de mens speelt levenslang zonder het te weten, en van het spel van draaien en kijken gaat in dit geval eenzelfde fascinatie uit als van het zien door een kaleidoskoop. Ook het ballet is immers een kaleidoskopisch spel met levende „stenen” dat niemand esthetische bekoring zal ontzeggen.



*koper, plasticdraad en aardewerk - 1964 -
hg. 85 - inv. nr. 14413 - aankoop 1964*

Nicolaes Verhaer is een der bekendste Utrechtse zilversmeden uit de 1e helft der 18e eeuw, wiens omvangrijk levenswerk in het Centraal Museum met verscheidene stukken is vertegenwoordigd. Een gehele zaal gevuld met zijn werk was op de tentoonstelling „Utrechts Zilver“ (herfst 1952) in het Centraal Museum te bewonderen. Wanneer een Utrechtse zilversmid in het gilde als meester werd opgenomen, werden zijn naam en het jaar van opname gegrift in een koperen plaat, die als ledenlijst dienst deed; zijn meesterteken werd vóór zijn naam ingeslagen. Luidens een dezer, in het Centraal Museum bewaarde platen, gebeurde dit voor Verhaer in 1710, en bestond zijn meesterteken uit drie ruiten in een gekroond schild. Het meesterteken werd ook op de door de kunstenaar vervaardigde werken aangebracht. Tijdens de gildetijd werden alle zilveren werkstukken van het stadsteken (voor Utrecht sinds 1712 tweemaal het wapen der stad) en van een jaarletter in alfabetische volgorde voorzien. Bij Z aangeland begon men opnieuw met de A, zodat dezelfde letter maar enkele malen per eeuw terugkeert. Ons zilveren beeld draagt de jaarletter C, wat in verband met Verhaers levensdata 1714 of 1738 kan betekenen. De eerste datum, sterfjaar van Lodewijk XIV van Frankrijk, legt het verband met de stijl waarin Verhaer zich uitdrukt: een beheerste, eer sobere vorm

van Barok. Daarin ligt een groot verschil met de ontstuimige Italiaanse en Zuidnederlandse barokkunst. Echt Barok zijn zeker de volle vormen in vloeiende bewegelijkheid en het schilderachtig spel van licht en schaduw. Het ornament zoals de in Jozef's mantel gedreven versiering, overwoekert de grote lijnen niet, maar mist de lichte speelsheid die het Rococo, dat Verhaer tijdens zijn laatste jaren nog beleefde, ten toppunt zal voeren. De heilige is hier geen gebogen grijsaard doch een fors, waardig man rijp van jaren die zorgzaam neerziet op het Kind dat hij op de arm draagt want de contra-reformatie ziet de voedstervader eerbiediger, minder familiaar dan de late Middeleeuwen. Het gaat de meester vooral om de geronde plastiek der koppen, de onpathetische innigheid van houding en gelaatsuitdrukking, het fraaie drijfwerk, dat aan het zilver tegelijk driedimensionaal beeldende en door het licht-en-schaduwspel schilderachtige effecten ontlokt. Sierlijke drapering en de zich daaronder duidelijk aftekenende anatomie der gestalten laten, kenmerkend Noordnederlands, Verhaer betrekkelijk onverschillig: men vergelijkte Zuidnederlands barokheiligen, wier welgebouwd en slank lichaam mede door zwierige, dynamische gewaadbehandeling opwaarts schijnt te zweven!

december 1966

H. Jozef met Christuskind

*zilver - 1740 of 1738 - hg. 66,8 - boven zoom
onderkleed rechts gemerkt: grote Utrechtse
keur, jaarletter C (1714 of 1738), meesterteken:
ge kroond schild met drie ruiten - inv. nr.
11363 - aankoop 1955*

93



Vergelijking van geschilderde stadsgezichten onzer 17e en 18e eeuw onthult sterk verschil in benaderingswijze. De gouden-eeuwer laat schilderachtigheid prevaleren boven nauwkeurigheid van onderdelen, veroorlooft zich perspectieftrucs die een weidsheid voorspiegelen als onze stedenbouw zelden vertoont, schuift panden die het uitzicht benemen of hoofdgebouwen opzij, en verfraait onopvallende gevels: hij geeft geïdealiseerde werkelijkheid vanuit een totaalvisie, maar let minder op de nauwkeurige weergave van de bebouwing.

De 18e-eeuwer schildert tekenachtiger, elk huis met het juiste aantal deuren en ramen registrerend, men zou zeggen de bakstenen tellend, zodat een betrouwbaar beeld ontstaat, in zijn droge strakheid hoogstens getemperd door geboomte, bewolking en figuratie. Het resultaat is allereerst een document dat de toestand op enig tijdstip vastlegt, de kunstenaarsvisie is ondergeschikt aan de waarheidsgetrouwheid.

De Amsterdamse topografische schilder Jan ten Compe toont in dit Utrechtse ijsgezicht hoe de 18e-eeuwse gedetailleerd-nauwkeurige weergave, waar zij met onmiskenbare schilderskwaliteiten gepaard gaat zoals hier, het uitsluitend documentarische verre te boven gaat.

Onder fraai gedane, blauwe winterlucht waarin zich donkere sneeuwwolken samenvakken, is de singelgracht, in wijkend perspectief, naar links overzwermd met figuurtjes van schaatsenrijders, wier bewegelijke bontheid in tegenstelling staat tot de stemmige monumentaliteit van de stadswal met de uit het geboomte daarachter oprijzende torens.

Het tafereel wordt ingevat door een molen op het hoogste van de wal rechts, en de toen als sterrenwacht dienende Smeetoren links; in het midden rijst de Domtoren op, er vlak naast de toren der Buurkerk. Het verticale accent van de Smeetoren herhaalt zich in het staande paar ervoor, dat toeziet hoe een op de oever gezeten man zijn schaatsen onderbindt.

januari 1967

Gezicht op de Catharijnesingel met de
stadswal en Smeetoren te Utrecht



95

*olieverf op paneel - midden 18e eeuw -
37 x 48,5 - design. l.o.: J.T.Compe F. - inv.
nr. 6849 - aankoop 1933*

Onder de gevolgen van de artistieke revolutie, die de beeldende kunsten in de loop van deze eeuw heeft geschokt is het verdwijnen van eeuwenoude grenzen wel zeer opvallend. Een schilderij, een tekening, een grafisch werk of een sculptuur hoeft niet meer een duidelijk herkenbare voorstelling te hebben; een schilderij hoeft zelfs niet meer geschilderd te zijn met verf op paneel of doek. Een stroming, die hierdoor mogelijk is geworden is die van de materieschilders, schilders die niet meer alleen met verf werken, maar vaak elementen van allerlei aard in hun werken introduceren, ook wel hun verf vermengen met cement e.d. waardoor een soort van reliëf ontstaat. Het is een stroming, die ook in Nederland een aantal, vaak zeer begaafde aanhangers telt.

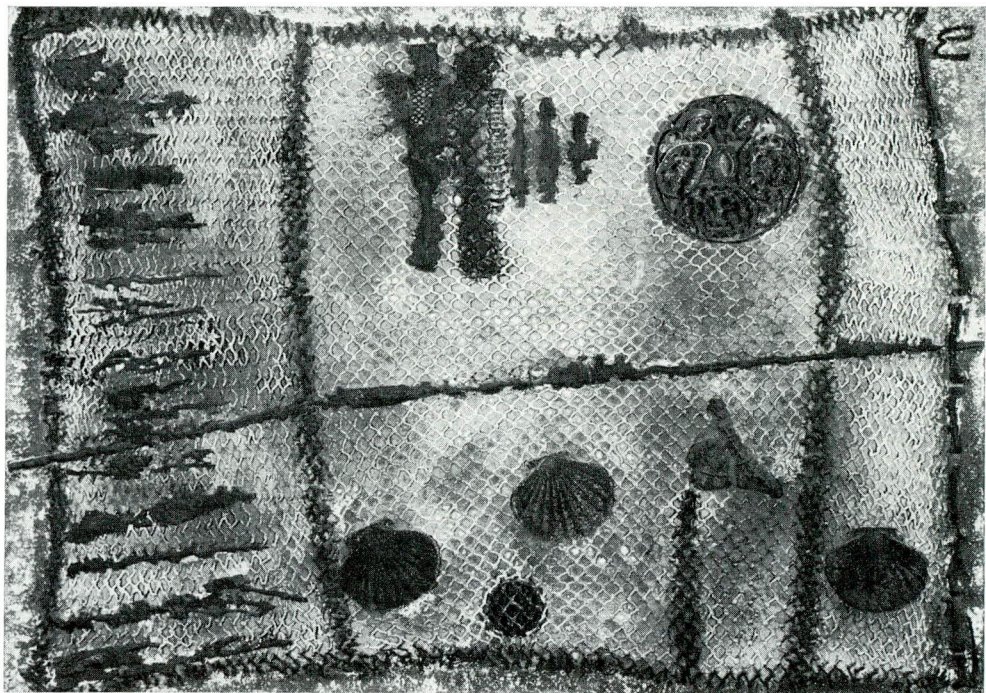
Een van die kunstenaars is de schilder-graficus-dichter Eduard Heijmans. Heijmans schildert nauwelijks meer, maar assembleert vooral allerlei elementen in zijn werken, die non-figuratief genoemd kunnen worden. Het afgebeelde reliëf-schilderij geeft inderdaad geen illustratie bij het bekende bijbelverhaal, waarop de titel slaat. Toch is het wel de Wonderbare

Visvangst, zij het dat het oude verhaal nu op een minder directe manier wordt benaderd. De associatie heeft hier de illustratie vervangen. Het materiaal is ongebruikelijk: een visnet, Jakobsschelpen, een oud rooster van een vulkachel en wat stukken schroot.

Het kleurenschema van het geheel is in een mysterieus donkerbruin gehouden, dat hier en daar wat oplicht, hier en daar zich ook verdicht tot bijna zwart. De compositie is sober en weloverwogen, van een uitgesproken evenwichtige ritmiek. Drie grote vlakken als van een triptiek, waarvan het middelste het grootste en belangrijkste is. Het smalle linkerdeel is het dynamische begin van de compositie, een dynamiek die spreekt uit de scherpe puntige vormen, die alle naar rechts wijzen. Het grote midden is het diepe water, vol geheimenis en vorm; rechts wordt het schilderij afgesloten door een betrekkelijk smalle, lichtende baan, waarin als slotaccoord aan de onderzijde een grote donkere bol. Een wereld op zichzelf, ontstaan haast op het stramien van het visnet. Zo heeft de kunstenaar, met zeer moderne middelen uitdrukking gegeven aan een diep religieus gevoel dat tijdloos is.

februari 1967

De Wonderbare Visvangst



*reliëtschilderij met visnet, oesterschelpen en
andere materialen - 1961 - 100 x 139 - gemon.
r.b.: E; gesign. en gedat. op achterzijde - inv.
nr. 13738 - aankoop 1962*

Peter Henlein die sinds 1509 te Neurenberg als slotenmaker werkzaam was, slaagde erin de toen bestaande tafclklok met veer en horizontale cijferplaat zó klein te vervaardigen dat een gemakkelijk draagbaar uurwerk ontstond. Werd het mechanisme aanvankelijk vervaardigd uit ijzer, spoedig werd dit licht roestend materiaal vervangen door koper. De kattedarmsnaar, die om het „slakkenhuis” was gewonden, en waardoor bij het afnemen der spanning de veerdruk constant werd gehouden, maakte plaats voor een ijzeren kettinkje. Het 16e-eeuwse horloge had alleen een urenwijzer.

Aan het einde der 17e eeuw geeft Engeland de stoot tot verdere technische vooruitgang. Door het toepassen van de „onrust” gecombineerd met een veer, wordt een precisie bereikt, die het mogelijk maakt de minutenwijzer aan te brengen. Ook de uitvinding van het repeteerwerk wordt aan een Engelsman, Daniel Quare, toeschreven.

Engelse horloges worden aan het begin van de 18e eeuw voor de beste gehouden. Het hierbij afgebeelde horloge zou op het eerste gezicht zo'n Engels horloge kunnen zijn, vervaardigd door de Londense Firma

Clarke & Dunster. Wij weten echter dat, profiterend van de faam der Engelse uurwerkmakers, leden van de bekende Engelse klokkenmakersgeslachten zich in Holland vestigden. Zo was ook te Amsterdam een Firma Fromanteel & Clarke, later Clarke & Dunster gevestigd.

Is de wijzerplaat met de bogen in de minutenschaal kenmerkend voor de Nederlandse horloges uit die tijd, ook de voorstelling op de achterzijde van het huis zou op vervaardiging in Holland kunnen duiden. Rechts, voor een zuilenrij, zit de Nederlandse Maagd, de arm gesteund op een schild, waarop de pijlenbundel der Zeven Provinciën, in de hand een lange staf met daarop de vrijheidshoek. Zij is op het punt een olijftak in ontvangst te nemen van de godin van de vrede, die uit de wolken neerdaalt. Aan haar voeten een putto met een hoorn des overvloeds. De oorlogsgod verdwijnt links van het toneel, het Alziend Oog ziet toe.

Wanneer de technische vervolmaking toeneemt en het horloge minder zichtbaar gedragen wordt, wordt de kast platter, het huis minder fraai bewerkt.



*goud en koper - tussen 1722 en 1730 - Ø 6 -
op achterzijde uurwerk gemerkt: Clarke &
Dunster - H.C. 1904 nr. 818x - leegaat 1920*

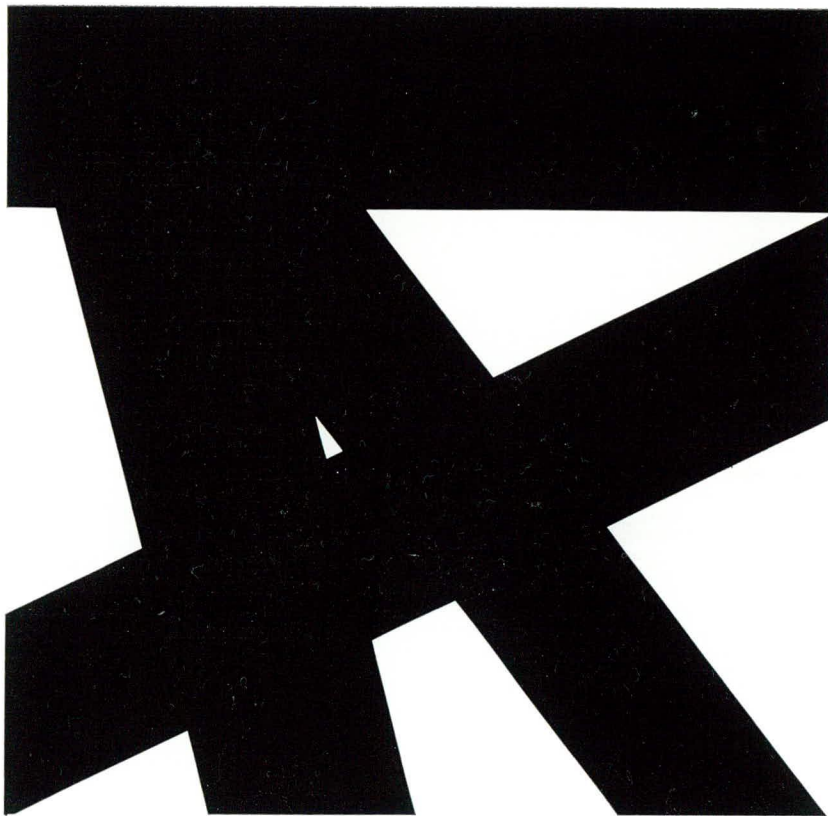
Onder de jongere kunstenaars in ons land neemt Peter Struycken een opvallende plaats in door de eigen wijze waarop hij weer aanknoopt op de abstract-geometrische kunst, zoals die in het verleden zo briljant werd vertegenwoordigd door kunstenaars als b.v. Mondriaan en Van Doesburg.

Deze kunstenaars, die enige jaren verenigd waren rondom het in 1917 opgerichte tijdschrift „De Stijl” hebben voor het eerst in hun werk het universum teruggebracht tot enkele factoren: horizontaal, verticaal, rechthoek, terwijl de voorkeur wordt gegeven aan primaire kleuren, aangevuld met zwart en wit.

Peter Struycken groeide als schilder op in een tijd, waarin het artistieke klimaat goeddeels werd bepaald door de ongebreidelde stroom emotionele erupties, die zijn hoogtepunt bereikte in de z.g. action-painting, de expressionistische abstractie. Invloeden hiervan heeft hij natuurlijk wel ondergaan, maar al gauw voelde hij zich aangetrokken tot een minder geëmotio-

neerde manier van werken en kwam hij tot een zuivere stijl, waarin inderdaad geen enkele emotie meer spreekt. Zijn zoeken naar een absolute, algemeen geldige vorm van beelden heeft hij neergelegd in een theorie, waarin het toeval is uitgesloten. Vorm en kleur worden volgens een zeer strak systeem, wiskundig berekend, in de vlakken aangebracht. Ook het handschrift, het schilderen, wordt uitgeschakeld, doordat de verf — celluloseverf — met de spuitbus wordt aangebracht. In vergelijking hiermee vertoont zelfs een Mondriaan, ondanks zichzelf, nog romantische trekjes; bij hem is het handschrift nog aanwezig en wordt de plaats van de vlakken gekozen, niet wiskundig vastgesteld.

Het werk van Struycken, waarin dit schilderij uit 1963 een belangrijke plaats inneemt, betekent een interessante bijdrage tot de ontwikkeling van wat een halve eeuw geleden is begonnen en waarvan nu, nationaal en internationaal, de importantie wordt onderkend.



Het gebruik om bij het huwelijk een witte bruidsjapon met sluier te dragen is nog geen 200 jaren oud. Zij werd in de 18e eeuw in de Duitse adellijke kringen ingevoerd en burgerde zich vervolgens in de meeste Europese landen in. Enkele volksgroepen houden zich echter nog steeds aan de eigen bonte bruidsdracht, zoals in Nederland op Marken en Volendam en in Duitsland in Saksen. Zo ook in de Elzas. De bruidssluier, die bij de Romeinen bekend was maar vermoedelijk van nog oudere datum is, zou nog een overblijfsel van de bruidsroef zijn. De bruidegom zou het gelaat van zijn te ontvoeren geliefde in de sluier gehuld hebben om te verhinderen dat zij de weg naar haar ouderlijk huis terug vond.

De afgebeelde japon heeft een hoog opstaand boordje en een strak lijfje dat in tweeën gedeeld is; de slanke taille wordt geaccentueerd door een brede lange strikceintuur, waarvan de slippers over de rok vallen en die de bovenwijdte van het lijfje nog eens onderstrepen. De rok eindigt in een lange sleep en heeft langs de gehele zoom een opgenaaid ruche; de binnenzijde van de zoom is verzwaard met ingenaaid loodplaatjes om de stof een mooie valling te geven.

Als materiaal werd overwegend satijn gebruikt. Het bovenste deel van het lijfje heeft een overlijfje van gaze-de-soie waarover de bef valt, die afgezet is met Brussels naaldkant. Het halsboordje en de naad over het lijfje zijn versierd met zilverkleurige glazen kraaltjes en glazen parels. De mouwen zijn slank en hebben een gerimpelde kop; ook de pols is afgezet met Brussels naaldkant, zilverkleurige glazen kraaltjes en glazen parels.

Het toilet wordt gecombineerd door wit-glacé handschoenen, een witte struisveren waaier, wit-zijden tulle sluier en satijnen schoenen. Dit voorbeeld van de mode in 1892 vertoont een gracieuze, slanke lijn die voor een deel kan worden beschouwd als een vereenvoudiging, een reactie op het overladen van de voorafgaande „tournure“-mode met de zware over de heupen en van achteren opgenomen gedrapeerde stof gesteund door de „queue de Paris“.

De dame, die op haar trouwdag in 1892 deze japon heeft gedragen, verenigde in dit modieuze toilet alle eigentijdse maar toch kortstondige idealen van statigheid en elegance.

mei 1967

Bruidsjapon

*satijn, kraaltjes, glazen parels, Brussels
naaldkant - 1892 - lg. 268 - taille 57 - voor in
tailleband gestempeld: M. Morel Pineau,
Genève - inv. nr. 10398 - schenking 1949*

103



Deze maand is het precies vijftig jaar geleden, dat het tijdschrift „De Stijl” (1917-1931) werd opgericht, een tijdschrift waaromheen zich een aantal kunstenaars verzamelden die een totaal nieuwe fase in beeldende kunst en architectuur van Nederland hebben ingeluid en daarmee een nauwelijks te overschatten invloed hebben uitgeoefend op de ontwikkeling van de moderne kunst en architectuur in binnen- en buitenland. De kunst van „De Stijl” is een absolute en universele kunst, zij duldt geen compromissen en bedient zich uitsluitend van de horizontaal en verticaal als beeldende middelen; de kleuren zijn de primaire kleuren rood, geel en blauw en de niet-kleuren wit, grijs en zwart. Deze keuze komt voort uit esthetische en wereldbeschouwelijke overwegingen: men wilde de kunst zuiveren van alle toevalligheden en van alle voorbijgaande emoties. Vandaar de toepassing van de pure en rigoureuze abstractie, niet meer de weergave van de altijd unieke vorm en kleur van een mens, landschap of ding.

Een van de belangrijkste kunstenaars en dé theoreticus bij uitstek van de groep was Theo van Doesburg, die in werk, woord en geschrift de ideeën en vormen van „De Stijl” tot ver buiten onze grenzen heeft uitgedragen.

In zijn eigen kunst is hij tot het uiterste gegaan. In zijn composities maakt hij uitsluitend gebruik van de bovengenoemde beeldende middelen. In later werk echter, vanaf 1923, komt hij tot de overtuiging dat horizontaal en verticaal de compositie afsluiten, statisch maken; in zijn ogen toch weer een beperking en wel in de tijd.

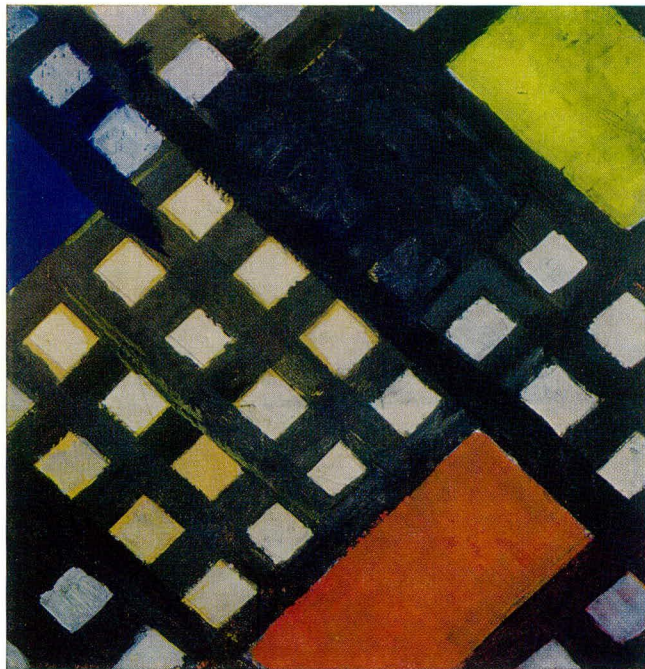
Daarom wentelt hij in werken als het hier afgebeelde het geheel 45 graden, waardoor hij de diagonaal en daarmee beweging en dynamiek binnen zijn schilderijen haalt.

Deze kunst noemt hij het Elementarisme. Niet al zijn kunstbroeders, o.a. Mondriaan, konden hierin met hem meegaan.

In 1931 overleed Van Doesburg; met hem ging een van de grootsten van de historisch en actueel zo belangrijke Stijlgroep heen. Ook het tijdschrift „De Stijl” overleefde zijn dood niet.

juni 1967

Contre-Composition



105

*gouache - 1924 - 50,7 x 50 - inv. nr. 13207 -
aankoop 1961*

„Trek de vorm van de natuur af en ge houdt Stijl over” heeft Theo van Doesburg in 1912 gezegd. Dat heeft hij gedaan, dat hebben zijn medestanders gedaan en datzelfde is ook in de architectuur gebeurd. Hier moet op de eerste plaats de naam van Dr. G. Th. Rietveld worden genoemd. Hij heeft als het ware de oude, versleten vormen in architectuur en meubel in factoren ontbonden en met de zo gevonden factoren een nieuwe beeldende, ruimtelijke taal geschapen. Wat latjes en planken, geveerd in de primaire kleuren was alles wat nodig was voor zijn beroemd geworden leunstoel uit 1917, het eerste echte „Stijl”-meubel.

Toch, hoe belangrijk ook als baanbrekend stuk werk van een nieuwe esthetiek, de kunstenaar wilde en kon meer. In 1923 kreeg hij zijn kans toen een bevriende relatie, de binnenhuisarchitecte mevrouw Th. Schröder-Schröder, hem de opdracht gaf tot het bouwen van een huis.

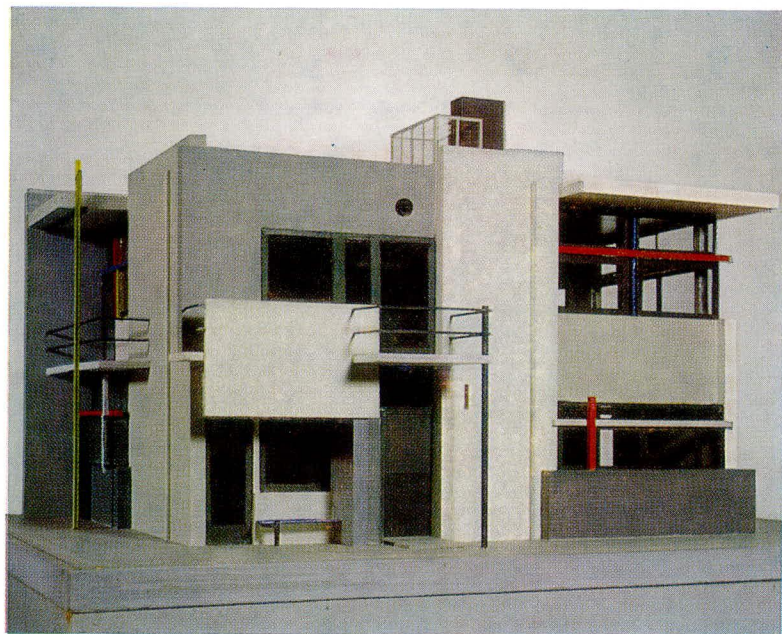
In 1924 was het Schröderhuis, zoals het nu nog bekend staat, gereed. Het huis, aan de Prins Hendriklaan 50 te Utrecht, is het

eerste monument geworden, waarin de neoplastische stijlopvatting van Rietveld en zijn kring volkomen zijn gerealiseerd. Het zoeken naar een visueel a-b-c der ruimte is voltooid, een prototype van de moderne architectuur is ontstaan. Inderdaad, alles is nieuw aan dit huis: er is geen enkel ornament, een opbouw met behulp van horizontalen en, een zeer belangrijk facet, het gebruik van de kleur als ruimtebepalend element. Ook het interieur, ontworpen samen met de opdrachtgeefster, is nieuw. De woonetage is één grote ruimte, die desgewenst door middel van vouwwallen in vier vertrekken kan worden verdeeld, een oplossing die eerst nu aarzelend meer algemeen ingang begint te vinden.

De eerste zin van het nummer van „De Stijl” luidt: „Dit tijdschrift wil zijn een bijdrage tot de ontwikkeling van het nieuwe schoonheidsbewustzijn”. Een simpele zin met grote gevolgen. Datzelfde kan worden gezegd van dit bescheiden, pretentieloze monument van het nieuwe bouwen.

juni 1967

Maquette van het Schröderhuis te Utrecht



107

*triplex en glas - 1924 - 44,5 x 77 x 54,5 - inv.
nr. 12589 - schenking 1959*

In het zo rijk geschakeerde beeld van onze schilderkunst in de eerste helft van deze eeuw neemt een groepje schilderessen, die allen in Amsterdam werkten, een zeer bijzondere plaats in. Het zijn de z.g. Amsterdamse Joffers, zo voor het eerst genoemd door de kunstcriticus Albert Plasschaert, acht kunstenaressen, die onder deze naam een eigen, waardevolle bijdrage geleverd hebben aan de Nederlandse schilderkunst. Maria van Regteren Altena, Ans van den Berg, Jo Bauer Stumpff, Nelly Bodenheimer, Lizzy Ansingh, Coba Ritzema, Coba Surie en Betsie Westendorp-Osieck, allen geboren tussen 1868 en 1880, hebben gezamenlijk maar ieder toch op zeer persoonlijke wijze de traditie van het Impressionisme tot zeer ver in deze eeuw voortgezet.

Vele stromingen en modes zijn aan hen voorbijgegaan; op hun ateliers in de Amsterdamse binnenstad was hun leven schilderen, en hun schilderen zoeken naar schoonheid. Voor de twee jongsten, Betsie Westendorp-Osieck en Coba Surie is het dat nog steeds.

Van deze schilderessen wordt Coba Ritsema wel als de belangrijkste beschouwd, hetgeen ook tot uiting is gekomen in de vele onderscheidingen, die haar ten deel vielen; zo werd haar in 1957 voor haar gehele oeuvre de Rembrandtprijs van de gemeente Leiden toegekend. Haar werk is fors, mannelijk soms haast, met een verwantschap met de grote Breitner, en in de verte aan Edouard Manet, maar wordt toch steeds weer verzacht door het tere verglijden van de schaduwen over haar hecht gebouwde figuurstukken en stillevenen. Haar verfpdracht is meestal rijk en rul, haar coloriet vol van steeds wisselende nuances. Een voorname, sterke kunst.

Al deze kwaliteiten zijn volop aanwezig in het monumentale, verstilde schilderij van een Meisje in het Wit, dat ca. 1935 is ontstaan. Een groot doek, sterk van compositie, die wordt bepaald door de horizontale en verticale lijnen van stoel en behang. Maar het belangrijkste toch wel is het meesterlijke spel van ingehouden kleuren die met zachte overgangen dit portret maken tot een picturale symfonie van tonen.

juli 1967

Meisje in het Wit



109

*olievert op doek - ca. 1935 - 138,5 x 104,5 - inv.
nr. 8629a - aankoop 1941*

In 1948 sloten een groep kunstenaars uit Kopenhagen, Brussel en Amsterdam zich aaneen tot een groep, Cobra, een naam die afgeleid was van de beginletters van de bovengenoemde steden, maar daarenboven stellig ook een duidelijk symbolische betekenis had: de kunst van Cobra wilde fel zijn en agressief, vol venijn, gericht tegen de bestaande kunst- en maatschappelijke vormen. De gemeenschappelijke stijl, die zich al gauw manifesteerde, komt voort uit een synthese van Surrealisme, de kunstvorm waarin men zoveel mogelijk met uitschakeling van het verstand het onderbewust levende tracht bloot te leggen en de spontaan-expressionistische uitingsdrang, die zo vaak gevonden wordt bij kunstenaars uit Noord-Europa. De scheppingsdrift, het doen, werd belangrijker geacht dan het resultaat, vandaar ook de grote belangstelling voor uitingen als de kindertekening, het werk van geestelijk gestoorde e.d. omdat, meende men, daar de spontane creativiteit zo

zuiver was gebleven. Nederland heeft aan deze beweging een zeer essentiële bijdrage geleverd, met kunstenaars als Appel, Corneille en Constant, om de belangrijkste te noemen.

Dat deze welhaast revolutionaire kunst van grote invloed zou blijken valt niet te verwonderen. Vooral de kunstenaars in Amsterdam zijn in groten getale in de ban van Cobra geraakt. Daarbij kwamen dan de jonge schilders, merkwaardigerwijs dikwijls uit Limburg, die zich door dit artistieke klimaat voelden aangetrokken.

Jan Stekelenburg is een van die Limburgse kunstenaars die zich in de sfeer van de Cobra hebben ontwikkeld. Zijn schilderij *Feestauto* is daarvan een goed voorbeeld. Er is geen spoor meer van een bewust bedoelde esthetiek, er is wel het bewogen handschrift, de dik oogelegde verf. *Feestauto*, haast een orgie van felle kleur, tegen een donkere achtergrond. Een bewogen evocatie van een volksfeest, een kermis, lichtend tegen de donkere avond.

augustus 1967

Feestauto



*olieverf op doek - 1960 - 45,7 x 57,5 - design. en
gedat. r.o.: J.Stekelenburg '60 - inv. nr. 13153
- aankoop 1961*

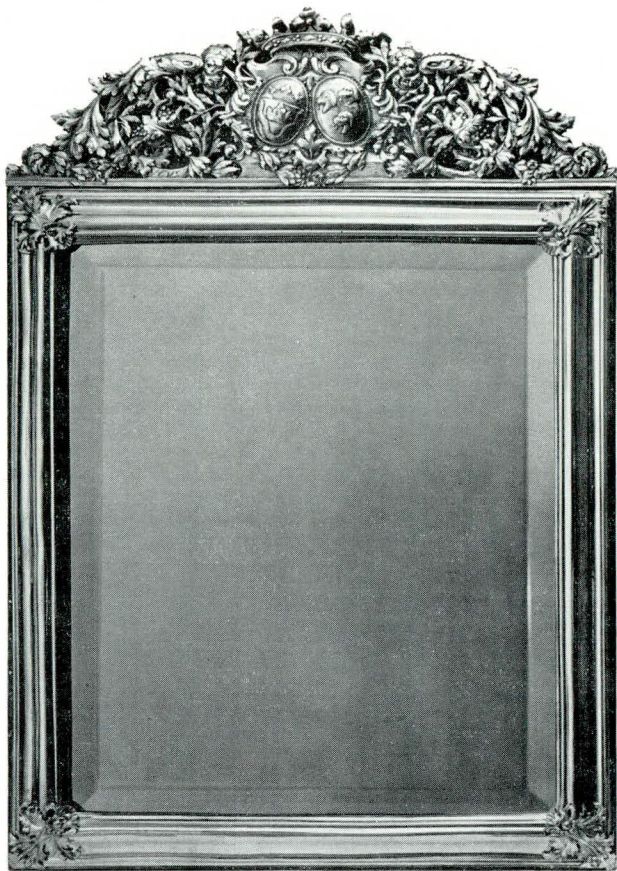
Voor het begin van de christelijke jaartelling gebruikte men spiegels van gepolijst koper, brons en zilver; in de eerste eeuwen na Christus werden ook spiegels vervaardigd van zwart vulkanisch glas. Van de 13e eeuw af werd geblazen spiegelglas gebruikt dat aan de achterzijde voorzien was van lood, tot in 1688 de Fransman Abraham Thevart het gieten van spiegelglas uitvond. Nu werd het mogelijk grotere spiegels dan voorheen te maken, welke op de rugzijde echter nog gedekt werden met tinamalgaam: eerst in de 19e eeuw werd dit vervangen door kwikzilver.

Deze grote, staande toiletspiegel in Lodewijk XIV-stijl werd vervaardigd door de Utrechtse zilversmid Johannes ten Stall (leerling in 1679, meester in 1689). Hij was bestemd voor Isaac Baron Cronström, een Zweeds officier in dienst der Staten, en zijn echtgenote Trajectina Anna Elisabeth van Tuyll van Serooskerke, wier huwelijk te Utrecht plaats vond in 1695. Het alliantiewapen, de twee ovale schilden onder de kroon bovenaan de spiegel, vertoont de wapens van beide geslachten. Het linker wapen is van Cronström, doorsneden: A. een kroon; B. een losstaande drietopige heuvel binnen

een halve golvende binnenstreepzoom. Het rechter wapen vertoont de bekende drie brakhondekoppen van Van Tuyll van Serooskerke. Het alliantiewapen wordt gehouden door twee voluutvormige rijkgebladerde acanthusranken waartussen bloemen zijn gewerkt. De hoeken van de fraai geprofileerde zilveren sierlijst, die het spiegelglas vasthoudt, zijn versierd met een acanthusblad. De achterzijde is afgewerkt met ingelegd wortelnoten- en rozenhoutfineer.

In de bekroning van de spiegel staan onder de kroon de volgende merktekens: links het Utrechtse stadswapen, rechts de jaarletter L (1699) en het meesterteken van de maker I.T.S. boven een huisje (stal?). Dergelijke toiletspiegels maakten deel uit van een uitgebreid garnituur dat verder bestond uit borstels, flacons, poeder- en mouchesdozen, kandelaars, enz.

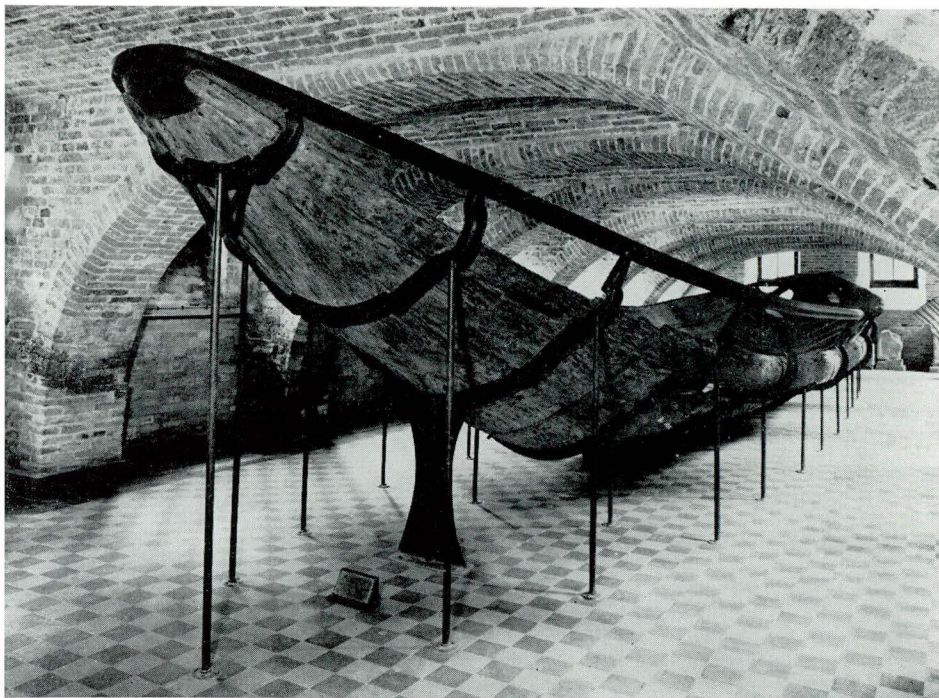
Ook miniatuur toiletgarnituren werden vervaardigd, zoals er een te zien is in de slaapkamer van het poppenhuis in de Barokkamer van het Centraal Museum. In de zilverzaal van het museum is een grote collectie werken van Utrechtse zilversmeden geëxposeerd.



*zilver, eikehout, wortelnoten- en rozenhout-
fineer - 1699 - 65 x 42 - l.o. de kroon gemerkt:
grote Utrechtse keur; r.o. de kroon gemerkt:
jaarletter L (1699), meesterteken: I.T.S. boven
een huisje - inv. nr. 14999 - aankoop 1966*

De oudste en grootste scheepsvondst in Nederland, het Utrechtse schip, is op 5 december 1930 bij graafwerken aan de noordelijke stadsrand van Utrecht blootgelegd. Blijkens de koolstof-analyse (C 14) werd het hout gekapt omstreeks 800 na Chr. De vindplek is een oude Vechtoever uit de tijd dat de Vecht nog hoofdstroom was van de Rijn. Toen het schip door ouderdom lek en onbruikbaar was geworden, werd het op de oever achtergelaten na uitsloping van al het bruikbare materiaal. In de loop der eeuwen is het steeds verder ondergeslibd. De unieke vondst vormt een der merkwaardigste stukken in de verzamelingen van het Centraal Museum. Men denke zich een hecht, gestroomlijnd, overdekt en platboomd zeilschip, 17,8 m lang, midscheeps 4 m breed, met een kiel uit één boomstam, in klinkerverband gebouwd door ophoging van een eiken boomstamkano met twee boordgangen beiderzijds. Zware opgenagelde lijsten beschermen kielgangsnaad en bovenboordsrand; stevenplanken sluiten de einden af. De mast was in het dek ingebouwd vlak voor het luikhoofd met zijn gangboorden ter weerszijde. Een enkel

riempaar, dat bij de voortbeweging geen wezenlijke rol speelde en door twee man staande werd bediend, vergemakkelijkte bij ongunstige wind het sturen, daar een scheg ontbrak en het schip dientengevolge slecht naar de bakboordstuurriem luisterde. Een loze kiel bestaande uit afneembare, de bodem verbredende platen zorgde voor evenwicht, samen met het gewicht van de midscheeps wijde bovenlijst. Het schip was met wilgen pennen getimmerd, afgezien van enkele bij herstellingen aan de voorplecht aangebrachte ijzeren spijkers, en gebreeuwd met gedroogd mos. Het vaartuig, dat noch een Romeins noch een Vikingschip maar een inheems werk is, toont het hoge peil aan van de scheepsbouwtechniek in de Karolingische tijd; tevens vertegenwoordigt het een belangrijke overgangsvorm tussen kano en opgebouwd schip. Het is als prototype voor veel onzer huidige binnenschepen te beschouwen. Ook was het als incidentele kustvaarder gedacht, een feit waarop de ranke en hechte bouw en het niveauverschil van een voet tussen voor- en hogere achtersteven lijken te wijzen.



*eikehout, wilgehout - ca. 800 na Chr. - lg. 1780,
wijd 200 - inv. nr. 6463 - overgedragen 1930*

De periode na de Napoleontische tijd kenmerkt zich, vooral in ons land, door afkeer van de uit de inlijving bij het keizerrijk voortvloeiende, opgedrongen grandeur, oorlogen en misère.

De streng classicistische, bewust imponerende hofstijl van Napoleon, het Empire, werkt nog lang na, maar dan in burgerlijke zin omgebogen.

Dit geldt ook voor de schilderkunst: men vertilt zich niet langer aan zwaar klassieke onderwerpen, maar richt zich, naar goed Hollandse traditie, weer op de intimiteit van het bekende; de vertrouwde omgeving van eigen huis, stad en omgeving wordt opnieuw hoofdbron van inspiratie.

Toch missen schilderijen van deze periode zoals dit stadsgezicht door Van Oort, zowel de zelfbewustheid waarmee de 17e-eeuwers hun stad schilderen, als de elegante puntigheid der 18e-eeuwse stadsgezichten. Daarentegen weet men de warme, koesterende intimiteit van het vertrouwde,

ondanks koel-zakelijk waarnemen, iets van beslotenheid te geven.

Uit een bijna gelijktijdig schilderij van J. H. Verheyen blijkt dat Van Oort beide hoekhuizen, het rechtse maar net zichtbaar, naar waarheid heeft afgebeeld kort voor de afbraak in het begin der jaren twintig, toen ze door moderner bouwsels werden vervangen. Het linker hoekhuis naar de Trans met lage aanbouw en tegen de pui een rustiek gemakhuisje, is omstreeks de eeuwwisseling ten tweeden male verbouwd tot de huidige winkelpui met Jugendstil-achtige spiegelvensters en is thans met de aangrenzende huizen aan de Pausdam, in gebruik bij het Pedagogisch Instituut der Rijksuniversiteit. Bij verbouwingen is de tuinmuur wat ingekort en verkreeg de lage toren rechts daarvan dakkantelen.

Onze schilder heeft op grond van gedegen vakkennis alles kundig vorm gegeven in dit zo sfeervolle stadsgezicht.



*olievert op paneel - ca. 1820 - 42 x 34 - design.
r.o.: H. van Oort - S.C. 1952 nr. 208 - schenking
1952*

Deze koekplank met de voorstelling van een soldaat in 18e-eeuws uniform met geweer, sabel, berenmuts, bandelier en gordel met op de gesp het Utrechtse stads wapen, heeft de uitzonderlijke hoogte van 168 cm. Er zijn niet veel van zulke grote planken bewaard gebleven en een koek ermede gevormd zal dan ook wel voornamelijk een blikvanger in de etalage geweest zijn. De letters L P P zijn wellicht de initialen van de bakker.

Hoewel onze soldaat in de 18e eeuw schijnt thuis te horen stammen dergelijke grote planken meestal uit de 19e eeuw. Het valt moeilijk uit te maken of we te doen hebben met een originele, eigentijdse voorstelling of met een die naar een ouder voorbeeld gesneden werd. In dit geval lijkt het verstandig vast te houden aan de mening dat het een 18e-eeuwse plank is, maar het probleem brengt ons direct in aanraking met een bijzonder facet van de koekplanken: de door de eeuwen overgeleverde vorm in de voorstelling. Het materiaal waaruit deze vormen voor speculaas (het onbegrepen meervoud van het Latijnse meervoud van speculum = spiegelbeeld) en taai vervaardigd werden was snel vergankelijk. Immers, behalve

barsten of door houtworm worden aange tast. Zo nam men licht, wanneer een nieuwe vorm gesneden moest worden, de oude voorstelling over, die bovendien het voordeel had „beproefd” te zijn, d.w.z. men wist dat de koek goed uit de vorm was los te maken. Wie kent niet de vrijer en vrijster, een type dat heden ten dage veelal machinaal gemaakt wordt, maar waarbij, wanneer men de kleding goed bekijkt, teruggegaan zou kunnen worden tot de tijd van de koning-stadhouder, zo rond 1680. Deze vrijers en vrijsters zijn de verwereldlijkte vormen van de sedert de hervorming verboden heiligenfiguren, de santen en santinnen, die hunnerzijds teruggaan op heidens-zinnebeeldige voorstellingen. Zoals deelnemers aan een offermaal door het verorberen van hun deel aan het offerdier, deel kregen aan de god, zo meende men zich de kracht van de god toe te eigenen wiens afbeelding in gebak men opat. Men vraagt van de goden vruchtbaarheid voor mens, dier en gewas en verkrijgt die door het eten van gebak dat de godheid voorstelt. Later wordt de man vruchtbaar door een vrijster, de vrouw door een vrijer te eten, waarbij men niet langer aan de oorspronkelijk bedoelde godheid denkt.

december 1967

Koekplank voorst. soldaat

*eikehout - eind 18e eeuw - 168 x 57 - H.C. 1928
nr. 3720*

119



Het afgebeelde kalkstenen schoorsteenfries stamt uit het 7e der sedert de 14e eeuw vermelde 19 z.g. „klausurale” huizen om de in de 19e eeuw gesloopte kapittelkerk van St. Marie (Mariaplaats E 449 op de Z.O.-hoek der kloostergang), thans opgenomen in het ziekenhuis der broeders van St. Johannes de Deo. Dit waren tot de hervorming wezenlijk onvervreembare panden, voor het leven door kanunniken gekocht, en bij vrijkomen geadverteerd aan een kandelaar in het kerkkoor: er stond er nooit lang een leeg doch de best gelegene gingen het grifst van de hand *). Het rijk en gevoelig gebeeldhouwd fries — behoudens later vernieuwde polychromie, bijna puntgaaf — is een der fraaiste exemplaren die uit de laatgotiek te Utrecht zijn overgebleven. Het vertoont de in Utrecht gebruikelijke schikking van drie medaillons, gevat in vrij gecompliceerd traceerwerk. Het middelste medaillon stelt voor St. Anna Gedrieën (d.i. St. Anna, Maria en het Christuskind) welke voorstelling op het einde der 15e eeuw ontstaan was en overal een grote devotie genoot. Maria draagt de hoofddoek naar achteren over de kruin, een Utrechts drachtkenmerk. In de andere twee medaillons houdt een hurkende man, een prachtig voorbeeld van vlakvulling, een geslachtswapen; het rechterwapen met in rood zes bezanten

(oorspronkelijk Byzantijnse munten) in goud is vooralsnog onbekend; het linker is dat van de uit Munster afkomstige familie Drolshagen. We weten dat van 1559 - 1581 Johannis Drolshagen, scholaster (leider ener kloosterschool) van het kapittel, het huis bewoonde. Een vroegere Johannis Drolshagen werd in 1537 reeds in de kerk van St. Marie begraven, terwijl de onze er in 1567 een gedenksteen voor zijn toen overleden moeder oprichtte. In het traceerwerk komen de initialen A en L driemaal voor, tweemaal door geknoopte banden verbonden. Gegevens die de identificering van het rechterwapen en de verklaring van de A en L mogelijk maken zijn nog niet voorhanden. In de linkerwang van de schoorsteen is het jaartal 1561 ingehakt en hetzelfde jaartal in Romeinse cijfers bleek gedeeltelijk op de rechterwang bewaard. Deze datum heeft mogelijk betrekking op het overbrengen van de schoorsteen uit een ander huis der Drolshagens naar het klausurale huis. De sculptuur van het fries zelf is, volgens zijn stijlkenmerken, ongeveer een halve eeuw ouder en moet omstreeks 1510/1520 ontstaan zijn.

*) Gegevens verstrekt door het Oud-Archief der gemeente.

januari 1968

Schoorsteenfries

kalksteen - begin 16e eeuw - 50 x 184 - H.C.
1928 nr. 657

121



Het ligt besloten in ons volkskarakter, algemeen gesproken tenminste, dat wij ons bij voorkeur niet te buiten gaan aan uitersten. Dat geldt ook voor onze kunsten en daardoor kon het gebeuren dat de uitbundige pracht en praal van de Barok en de pathetische vervoering van de Romantiek ons land maar zeer oppervlakkig hebben beroerd. Hetzelfde is het geval met een kunststroming, die in de jaren twintig en dertig vooral toonaangevend was. Het Surrealisme met name heeft hier nooit die weerklank gevonden die het b.v. in Frankrijk, het land van ontstaan, en in België, wel heeft gehad. Het is de kunst van het onderbewuste, van het psychisch-automatisme en dat brengt met zich mee een diep speuren in zichzelf, een blootleggen van allerlei gevoelens en drijfveren, ook de minder fraaie, een soort van kunstzinnige psycho-analyse (deze kunst is ondenkbaar zonder de theorieën van Freud en zijn medestanders omtrent het onderbewuste), waarvan het resultaat dan de vele schilderijen zijn, meest heel exact geschilderd, met hun vreemde, immers uit het diepste persoonlijke zelf voorkomende symboliek, een symboliek, die dikwijls associatief is. Deze kunst is Nederland, zoals gezegd, grotendeels voorbij gegaan, maar toch waren er een aantal kunstenaars die zich

er sterk mee verwant voelden; een van de meest vooraanstaande Nederlandse surrealistten is wel de Utrechtse schilder J. H. Moesman en het verheugt ons dan ook zeer dat wij nu van zijn hand kenmerkend werk kunnen laten zien. Vooral het portret van de bekende litterator Gabriël Smit is een zeer typerend staal van Moesman's bijzonder talent. Het is een voor de schilder zeer vroeg werk, daterend uit de tijd dat zowel hijzelf als ook de geportretteerde nauwelijks twintig jaar waren en verbonden waren door een hechte vriendschap, die nog dateerde uit gezamenlijk doorgebrachte schooltijd. Beiden ook hadden zich met de hartstocht, hun jaren eigen, op de kunst en dan speciaal de eigentijdse kunst geworpen. Voor de jonge Moesman was dat toen reeds het jonge Surrealisme, met zijn onverwachte en onberedeneerbare combinaties van voorwerpen en vormen, waar nooit teveel achter gezocht moet worden, maar die wel de kunstenaar alle vrijheid laten om zich op volstrekt eigen en oorspronkelijke wijze te uiten. De combinatie van talent en gegrepen zijn door de nieuwe mogelijkheden maken van dit schilderij uit het allereerste begin van het Nederlandse Surrealisme een belangrijk document.

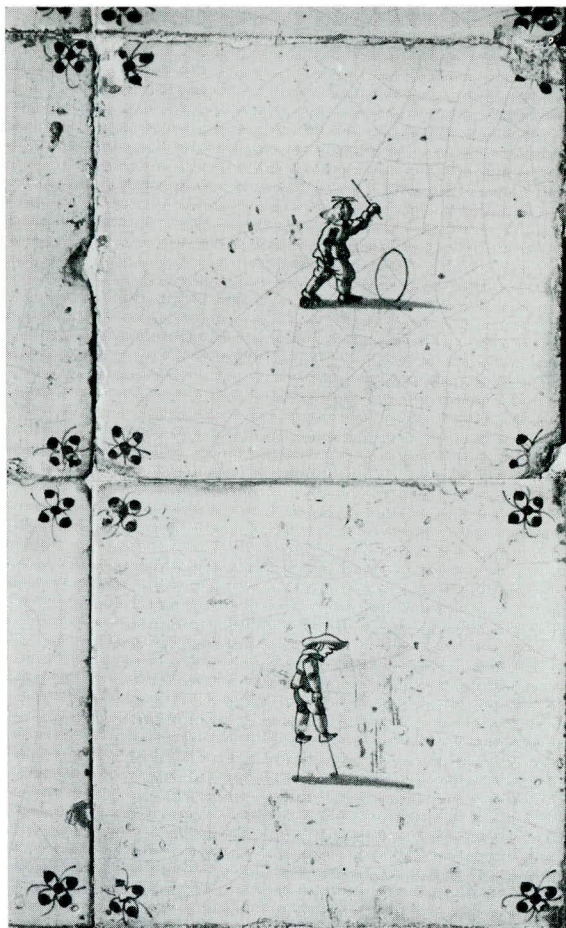


Onder de verschillende typen die bij de oudhollandse tegels zijn te onderscheiden, zoals b.v. de tegels met voorstelling van ambachten, dieren, krijgslieden of Chineesjes, komt ook een groep voor die aangeduid wordt als tegels met kinderspelen. De belangstelling voor de mens heeft zich niet alleen bepaald tot de waarneming van volwassenen, maar heeft zich ook gericht op die miniatuurvolwassenen, die „kinderen” genoemd werden. Welke kinderprenten de tegelschilders tot voorbeeld gediend hebben, of het wellicht Cats' werken geïllustreerd door Adriaen van de Venne waren die hun inspireerden, zou een nader onderzoek behoeven. Zeker is dat de hier afgebeelde tegels raak en met eenvoudige middelen de kinderen in hun spel weergeven. Dezelfde juiste observatie blijkt ook duidelijk uit enkele regels van het gedicht „De Nieuwe Zeestraet van 's-Gravenhage op Scheveningen” (1966) van Constantijn Huijgens waarin hij dicht:

„De kindren weten tijd van knickeren
en koten (bikkelen),
En, sonder Almanack, en is 't haer
noijt ontschoten
Wanneer 't goed knickeren, wanneer
't goed koten wordt,
Soo lang schiet alle kracht van
redenen te kort.”

Hoe kwam nu zo'n tegel tot stand? Nadat de klei voor gebruik gereed gemaakt was

werden de tegels of uit platen klei gesneden of gevormd in eenvoudige houten of ijzeren raampjes. Bij de eerste methode gebruikte men een vierkant houten plankje, ter grootte van de tegel, de mal. Op de hoeken van deze mal waren spijkertjes geslagen om verschuiven van de klei tijdens het snijden te voorkomen. De moeten hierdoor veroorzaakt vinden wij bij de oude tegels terug. De natte kleitegel werd gedroogd, waarbij hij tot 15 % kon krimpen, en daarna gebakken. Op de voorzijde van de nu éénmaal gebakken tegel, merkwaardigerwijs biscuit (tweemaal gebakken) genaamd, werd, daar de klei niet witbakkend genoeg was, het „wit”, een glazuurpoeder, na in water vermengd te zijn, opgebracht. Zeer waarschijnlijk werd aan dit mengsel in geringe mate een kleefstof toegevoegd. Nadat aldus een dun huidje „wit” zich op het oppervlak gehecht had, kwam de tegel bij de tegelschilder, die op deze kwetsbare ondergrond de voorstelling schilderde. Hij maakte hierbij gebruik van een „spons”, een dun vel papier, waarop de hoofdlijnen van het decor waren getekend en daarna doorgeprikt en waardoor fijn houtskoolpoeder werd gestoven. Soms volgde nog een bewerking, het kwaarten, waarbij een dun laagje loodglazuur over de schildering werd aangebracht. Hierna werden de tegels voor de tweede maal gebakken. De glazuurlaag hechtte zich hierbij op de tegel, die nu voor gebruik gereed was.



Opgebouwd uit een aantal haast identieke elementen, die naast en over elkaar heen zijn gedrukt, is deze prent een bijzonder goed voorbeeld van de kunst van de beeldhouwer en graficus Carel Visser, die vanuit een scherpe natuurbeschouwing en met een architectenoog (hij studeerde eerst bouwkunde aan de Technische Hogeschool te Delft) gekomen is tot de composities in brons of in zwart-wit, die zo eenvoudig lijken, maar die juist door doelbewust aangebrachte variaties en onregelmatigheden, in steeds sterker mate blijken te boeien.

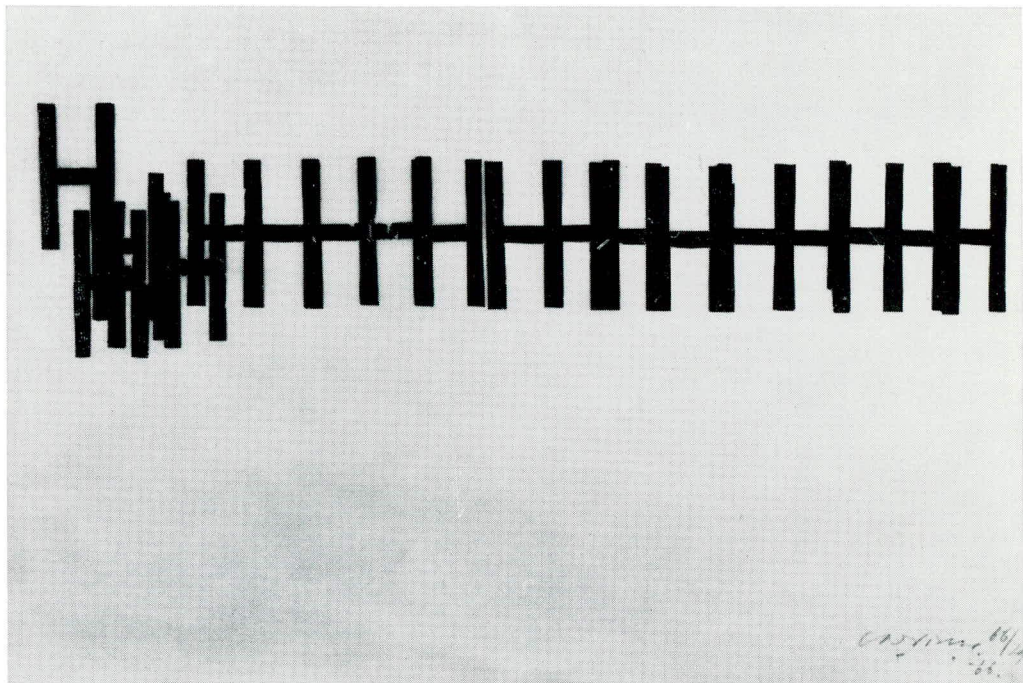
„Die dag, in deze tekening nl., ontdekte ik, na lange tijd skeletten te hebben getekend, plotseling de wetten van opbouw, structuur van symmetrie, die overal in de natuur te vinden zijn. Van het gebruik van de eenheid, die steeds gevarieerd wordt”. Dit schreef de kunstenaar in de catalogus van de tentoonstelling, die het Amsterdamse Stedelijk Museum in 1960 van zijn werk organiseerde. Sindsdien zijn vele tentoon-

stellingen en grote monumentale opdrachten gevolgd en dit jaar zal een keuze uit zijn werk de Nederlandse inzending op de Biennale van Venetië uitmaken.

Visser's kunstenaarschap heeft zich op een geheel eigen wijze ingezet om de steeds wisselende vormen en wetten van de natuur, die in alle verandering in essentie toch steeds gelijk blijven, in vorm en lijn vast te leggen. Zijn kunst wordt wel eens beschreven als abstract geometrisch; dat is op het eerste gezicht ook wel juist, maar zijn vormen zijn ontstaan door observering en ontleding van de werkelijkheid, zijn constructies zijn geboren uit het zien, niet uit een beredeneerde theorie, die het gevaar van dorheid en steriliteit inhoudt. Daardoor ook de steeds doorgaande, haast eindeloze kleine variaties in vorm, lijn en volume, die zijn werk bij nadere beschouwing haast tot leven wekt. Het is de spanning tussen de hoekige, droge vormen en de bezieling van de natuur, die deze kunst waarde geeft.

april 1968

Houtsnede I (zwarte prent)



*houtsnede op japans papier - 1966 - 21,3 x 79,5 -
design. en gedat. r.o.: cavisser; daaronder:
' ' ' 66 - inv. nr. 15268 - aankoop 1966*

Het is voor een kunstenaar een moeilijke opgave een nieuwe en eigentijdse gestalte te geven aan een onderwerp, dat in de loop van de eeuwen een ontelbaar keren en in alle mogelijke variaties werd uitgevoerd. Bezinning en een eerste vorm geven, de idee laten bezinken, weer proberen, kijken, denken en vormen, hebben de beeldhouwer Renze Hettema drie jaar bezig gehouden vóór hij kwam tot de definitieve uitvoering van zijn Johannes.

In plaats van een of andere momentopname uit te beelden uit het bewogen leven van de „roepende in de woestijn” of van de „wegbereider” van Christus, waardoor de essentie van het werk gemakkelijk naar het verhalende of anecdotische vlak kon worden verschoven, had de kunstenaar de bedoeling een algemene bijbels-geïnspireerde indruk van de laatste profeet vast te leggen.

Hoewel Hettema zich uiteraard gebonden voelde aan de eeuwen van traditie in de christelijke kunst, die aan Johannes de

Doper als attributen het boek, het lam en de kruisstaf had toebedeeld, heeft hij de uiterlijke verschijning van de figuur vereenvoudigd. Door het weglaten van het lam en het boek, kon hij de compositie van de figuur in een sterkere geslotenheid en grotere eenheid opbouwen. Zo groeide mettertijd onder de handen van de beeldhouwer een dynamische en profetische Johannes, die mede door de behandeling van de vrij grote in elkaar overlopende vlakken, grotere spanningen in zich concentreert. De aanwezigheid van de kruisstaf, het enige attribuut dat Johannes hier kenmerkt, draagt bij tot de beslotenheid van de figuur en tot het accentueren van de verticale lijn.

Alles bij elkaar genomen doet de kunstenaar traditie en persoonlijke visie harmonisch samengaan in een ongecompliceerd beeld dat trilt van eigen leven, en door zijn eenvoud en geslotenheid de beschouwer confronteert met wat we kunnen noemen een voorbeeld van de nieuwe religieuze kunst van onze tijd.

mei 1968

Johannes de Doper

*brons - 1960 - hg. 45 - inv. nr. 13507 - aankoop
1962*

129



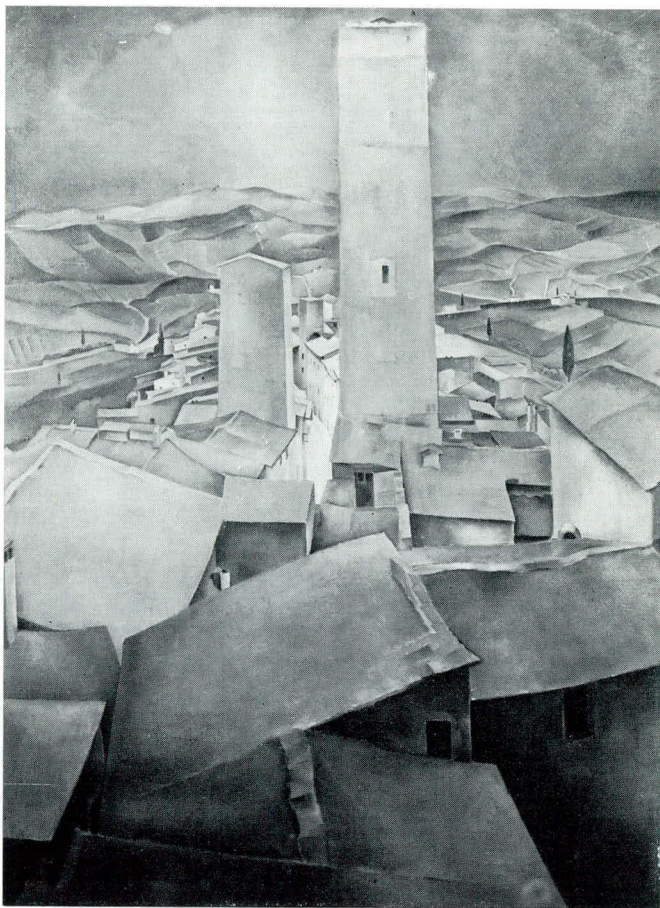
In de jaren twintig van deze eeuw treden voor het eerst een aantal schilders op die — onafhankelijk van elkaar — in een techniek werken die wel heel sterk afsteekt bij het vaak krachtig en bewogen gedane werk vooral der expressionistische kunstenaars. Men was van mening dat de gedegen technische beheersing van het vak, zoals de 17e-eeuwers die telkens weer demonstreerden, in wel heel veel eigentijdse kunstproductie ontbrak en zocht dus weer bewust aansluiting bij het vakkundig schilderen der gouden-eeuwers. Ook in ander opzicht is er verwantschap met dezen: geen gedurfd vervormingen noch schijnbaar willekeurige kleurgeving, geen subjectief geladen weergave van de werkelijkheid, maar evenmin geometrische abstractie.

Deze schilders, onder wie Schuhmacher een der opmerkelijkste is en, op Hynckes na, tevens de vroegste, geven opnieuw weer wat hun ogen zien zoals de 17e-eeuwers deden. Er is echter essentieel verschil. Kenmerkte zich de realiteitsweergave der oude meesters vaak door zekere onbevangingheid, in deze eeuw is

daarvoor geen plaats meer. Deze neo-realisten gebruiken de werkelijkheid veeleer als middel dan als doel, een middel nl. om achter de uiterst precies en glad geschilderde werkelijkheid een andere werkelijkheid, die van de gevoelswereld van de kunstenaar, bloot te leggen. Zo is het ook met dit Gezicht op San Gimignano, dat in zijn koele kleuren en kristallijne vormen veel meer is, meer wil zijn ook, dan een charmant plaatje van een veelbezocht Toskaans stadje. In formeel opzicht zijn er nog reminiscenties aan de heldere opbouw der landschappen van Cézanne en ook aan vondsten der cubisten uit het begin van deze eeuw, maar belangrijk is toch vooral de irreële, haast hallucinerende sfeer, die bereikt wordt doordat deze doodgewone Italiaanse huizen en torens overstraald worden door een zilverig, wel zeer onwerkelijk licht. Daardoor en verder door het ontbreken van mensen in deze toch stellig wel bewoonde stad, ontstaat de spanning tussen realiteit en angstdroom, het kenmerk bij uitstek van deze zo typisch Nederlandse groep neo- of liever nog magisch-realisten.

juni 1968

Gezicht op San Gimignano



131

*olieverf op doek - 1926 - 130 x 98 - design. r.o.:
W. SCHUHMACHER - inv. nr. 11415 - aankoop
1955*

Jan Sluyters paarde schildertalent aan vroeg evenwicht van willen en kunnen. Zijn levendige belangstelling voor wat er in de moderne kunst omging wist van opeenvolgende modestijlen te leren zonder zich aan een ervan te binden. In zijn geslaagde proefnemingen met de benaderingswijzen van Fauvisme, Expressionisme, Luminisme, Cubisme overstemt een eigen stempel de stijlkenmerken van elke stroming als zodanig. Geen eclecticisme of vatbaarheid voor allerlei invloeden, bij gebrek aan eigen manier, drijft hem, daarvoor was zijn felle, doch evenwichtige persoonlijkheid te sterk. Tenslotte vindt de rijpe Sluyters de zeer eigen trant, waarin alles wat hij van experimenteren leerde, is verwerkt en bezonken.

Het afgebeeld Zittend Naakt van 1926 heeft reeds de kenmerken van zijn rijpe, binnen de grenzen van zijn aardgebondenheid gevarieerde kunst. Rubensachtig genietend geeft Sluyters het schone vrouwenlichaam weer als een feest voor de zinnen, dat hem noodt tot het trekken van alle registers van zijn geschakeerde kleurigheid. Ondanks weelderige vormen en bloeiende incarnaten is het een

jonger, minder Junonisch naakt dan bij de barokmeester. De pose met overnijdend, klein lijkend hoofd, geloken blik, zijwaarts ineengestremelde handen en volle heupen schept in besloten driehoeksvorm een zekere afstand, die elke gedachte aan meer erotische zinnelijkheid verdrijft. Fraai komen de welige vleestonen uit tegen het zatte blauwgroen van de divan. Men zou de eer door de innerlijke dynamiek dan door de waarneming bepaalde kleurgeving expressionistisch kunnen noemen, ware het niet dat Sluyters in dit naakt kleuren doet als de impressionisten, doch in de paarsige achtergrond, zoals de expressionisten doen, afzonderlijk toetsen naast elkaar zet, al naar het hem voor het beoogde effect past. De voor het Expressionisme evenzeer kenmerkende deformaties spelen bij de latere Sluyters nauwelijks een rol en hier hoogstens in het zware accent op de heuppartij bij naar verhouding klein hoofd.

Dit doek van Jan Sluyters — reeds langere tijd bruikleen — is in 1963 als legaat van Dr. H. van der Vuurst de Vries te Utrecht in het bezit van het Centraal Museum gekomen.

juli 1968

Zittend Naakt



133

*olieverf op doek - 1926 - 132 x 117 - design. en
gedat. r.b.: JAN SLUYTERS 1926 - inv. nr.
14029 - legaat 1963*

