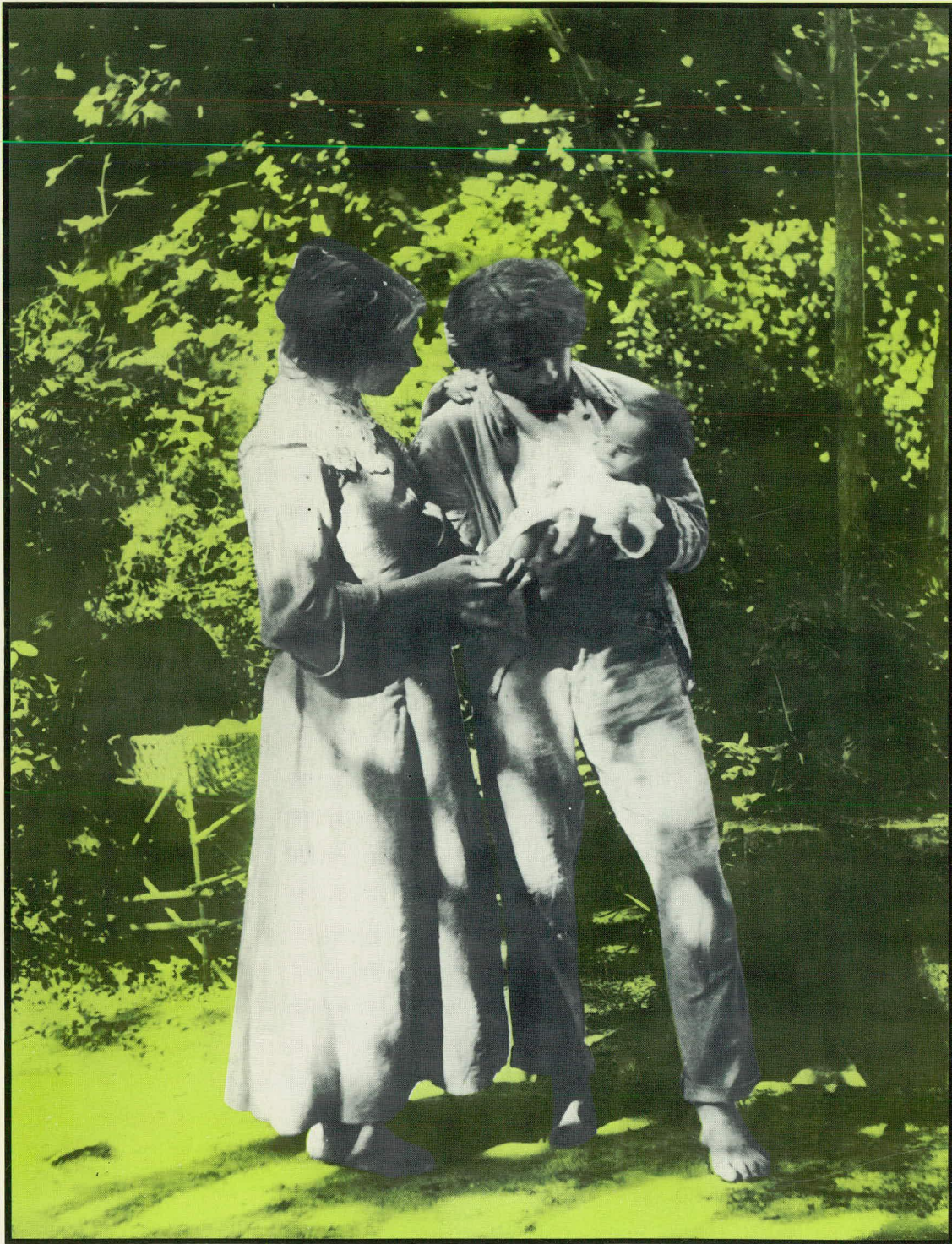




Otto en Adya van Rees



Otto en Adya van Rees

Leven en werk tot 1934

Met bijdragen van:

Willem Enzinck
Herbert Frank
Herbert Henkels
Vishna Mehra
Michel Seuphor
Jan Voskuil



Verantwoording

De bedoeling van deze tentoonstelling en katalogus is het werk van Otto en Adya van Rees, dat ze soms in Nederland maar meestal daarbuiten gemaakt hebben, meer in de belangstelling te brengen. Het werk dat zij in de twintiger jaren en vooral na de vestiging van Otto in Nederland in 1934, gemaakt hebben is door vele exposities vrij bekend. Er zijn verschillende oorzaken aan te wijzen, waarom het werk vóór die periode niet zo bekend is geworden. Eén van de belangrijkste is wel dat door het feit dat de familie Van Rees gewend was om de paar maanden hun tenten ergens anders op te slaan, het werk over heel Europa verspreid is geraakt; het is voor de kunstenaars zelf vaak niet meer mogelijk geweest na te gaan waar hun werken zich bevonden. Ikzelf heb in jarenlange naspeuringen slechts een zeer beperkt gedeelte kunnen opsporen en het heeft zeer lang geduurd voordat ik voorbeelden uit de verschillende periodes van Otto van Rees had gevonden, zodat enigszins een globaal overzicht over zijn werk en kontakten gegeven kan worden. Voor het werk van Adya van Rees ligt dit nog veel moeilijker: uit de eerste, academische periode hebben we enkele werken kunnen achterhalen; van de toegepaste werken die zij na 1906 maakte (broderies, puzzels, affiches, etc.) waren vooral de broderies zeer bekend en gewaardeerd. Door de fragiliteit van het materiaal moeten vele al voor de tweede wereldoorlog verloren zijn gegaan; het is bekend dat zij vaak replieken maakte van werken, die uit de periode 1910 – 1920 stammen en uit elkaar dreigden te vallen. Slechts drie van deze broderies heb ik kunnen achterhalen, waarvan minstens één een repliek van een werk uit 1915. Door de gelukkige omstandigheid dat Van Rees bij zijn vertrek uit Zürich in 1916 een groot gedeelte van het werk dat hij toen bij zich had, aan Han Coray kon verkopen, en Coray zo geboeid was door dit werk dat deze kollektie, op enkele uitzonderingen na nog geheel intact, tot op heden in zijn bezit is, zijn we in staat op dit ogenblik een overzicht te krijgen van Van Rees' vroege werk. Bijna alle werken uit zijn kollektie worden, sinds ze op de Dada-expositie in 1916 en 1917 te zien zijn geweest, hier voor het eerst weer tentoongesteld.

Slechts een zeer klein aantal mensen is in de loop der tijd in staat geweest zich enigszins een beeld te vormen van het vroege oeuvre van Van Rees. In de kunsthistorische literatuur zijn dat eigenlijk alleen Jan Engelman en Mevrouw Loosjes-Terpstra geweest. Jan Engelman schreef in Torso een "Proeve van een biografie", terwijl het onderzoek van Mevrouw Loosjes zich in de kontekst van een breder onderzoek, n.l. naar de ontwikkeling van de nederlandse schilderkunst van 1900 – 1914, afspeelde. Toch blijkt uit de opmerkingen

De familie Van Rees, ong. 1887; v.l.n.r. A. van Rees-Vatiché, Otto, Jacob van Rees, Lizzy; de eerste foto van de schilder Otto van Rees.





Otto schilderend buiten op het terras van de "Villa Sindici", Anzio 1906.



Adya maakte dit portret van Otto in het Bateau Lavoir, 1904/05 (penseel/potlood, 31,2 x 23,9); koll. Centraal Museum Utrecht.

en het onderzoek dat zij naar het werk van Van Rees heeft gedaan, reeds het vermoeden dat de rol die Van Rees heeft gespeeld aanzienlijk belangrijker is dan tot dan toe werd aangenomen.

Deze tentoonstelling maakt m.i. duidelijk dat dit inderdaad het geval is geweest. De katalogus is bedoeld om deze leemte in de informatie over een kunstenaar, die als enige nederlander direkt aanwezig was in die milieus waar verschillende internationale kunststromingen uit voortgekomen zijn (fauvisme, kubisme, dadaïsme), voor zover mogelijk op te vullen. Door de beperkte ruimte in de katalogus en omdat het oeuvre over heel Europa en Amerika verspreid is, is het niet goed mogelijk op dit tijdstip al een oeuvre-katalogus te maken, die ook alle biografische gegevens van de kunstenaar zou moeten omvatten. Wat U in de katalogus en de tentoonstelling gepresenteerd wordt, heeft de pretentie niet meer te geven dan een globaal inzicht in het werk en de mentaliteit van een kunstenaar die geboren en opgevoed is in een milieu dat als exemplaar kan dienen voor vele artistieke, intellectuele milieus aan het eind van de negentiende eeuw in Amsterdam en vooral het Gooi. Ruime aandacht meende ik dan ook te moeten geven, vooral in de katalogus, aan het milieu waarin Otto van Rees is opgegroeid, omdat m.i. dit milieu bepalend is geweest voor Van Rees' leven. De sterke persoonlijkheid van zijn vader, Prof. Jacob van Rees, die op vele terreinen vaak met veel succes zijn humanitaire activiteiten ontplooidde, het internationale milieu waarin vele generaties van de familie Van Rees gewend waren te verkeren, en de sterk op de individuele, creatieve ontplooiing gerichte opvoeding, was bepalend voor het gedrag en de levenswijze van Otto van Rees.

Het historisch belang van de activiteiten van zijn vader, was Otto van Rees blijkbaar zeer goed duidelijk, toen hij aan het begin van de vijftiger jaren vele manuscripten en andere papieren uit de nalatenschap van zijn vader aan het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis te Amsterdam schonk. Als dit archief niet bewaard was gebleven, was het zo goed als onmogelijk geweest een overzicht te krijgen van de vele initiatieven die zijn vader op veler terrein heeft genomen. Bij het doornemen van de nalatenschap van Otto van Rees, na zijn dood in 1957, bleek dat zich nog vele papieren, werken, meubels e.d. elders in Europa bevonden (Antwerpen, Parijs en Ascona). Door de goede zorgen van zijn dochter Magda kwam dit verspreide bezit weer bij elkaar en bleef het voor het grootste deel behouden. Het grootste gedeelte van de papieren nalatenschap is nu aan de goede zorgen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie toevertrouwd.

Aan de katalogus en de tentoonstelling is een overzicht toegevoegd van de restauratie-activiteiten m.b.t. ongeveer 50 werken van Van Rees. Bij het voorbereiden van de expositie bleek dat, alweer door de grote mobiliteit van Van Rees, een groot aantal doeken, waarvan verschillende zeer belangrijke, in zo'n staat verkeerde, dat zij niet exposabel waren. Door een gelukkige omstandigheid kon er kontakt gelegd worden met de heren Mehra en Voskuil, medewerkers van het Centraal Laboratorium te Amsterdam, die op dat ogenblik bezig waren nieuwe procédés voor het restaureren van schilderijen te onderzoeken. Over de geheel eigen problematiek die het restaureren van vrij recente moderne kunst stelt, is op het ogenblik nog niet zoveel bekend. Tijdens het vooronderzoek bleek dat de gegevens die door zorgvuldige begeleiding en dokumentatie van de restauratie naar boven zouden komen, van groot belang zouden zijn voor een inzicht van wat je de esthetiek van Van Rees zou kunnen noemen. Het eindresultaat heeft dit vermoeden volledig bevestigd. Doordat het onderzoek betrekking had op het werk van één kunstenaar en de onderzochte werken uit verschillende periodes zijn, is er een, voor de huidige restauratiepraktijk bijna uniek, beeld ontstaan dat direkt aansluit op de kennis die d.m.v. kunsthistorische methodes is bijeengebracht.

Door de enorme toename van gegevens die bij het kunsthistorisch onderzoek naar voren zijn gekomen, menen we dat de belangrijke kunsthistorische betekenis en de hoge kwaliteit van het hele oeuvre niet meer betwijfeld kan worden. We zijn ons er echter van bewust dat er in de leemte van een volledige monografie over leven en werk nog niet is voorzien.

Er zou te veel ruimte nodig zijn om alle personen en instellingen, in binnen- en buitenland, hier persoonlijk te bedanken. Ik denk dat zij het mij niet kwalijk zullen nemen als ik hier kollektief al diegenen, die door hun herinneringen te vertellen, mij inlichtingen te geven of mij te helpen dit projekt tot een goed einde te brengen, van harte dank zeg voor de ondervonden steun.

Herbert Henkels



Otto in het atelier in Fleury, 1911; Otto schildert een "Baadster" die omstreeks 1913 naar de Ver. Staten verkocht werd; de twee schilderijen die rechts gedeeltelijk zichtbaar zijn, zijn (boven) "Twee Baadsters" (1911, part. koll. Cadempino) en (onder) "Moeder en Kind" (koll. Centraal Museum, Utrecht).



Een mooie pose-foto, Fleury 1904/05, van de kunstenaar-zigeuner en zijn vrouw.



Het atelier in de "Villa Sindici", Anzio 1906.



Otto in het atelier aan de Noolseweg, 1903/04, dat hij maar kort bewoond heeft, maar waar vele andere kunstenaars, o.a. Mondriaan, in gebivakkeerd hebben.

Werk Otto van Rees 1903-1910 (1)



*Zelfportret, 1904
zw. krijt, 13,5 x 10, ges. r.o.
koll. Kuitenbrouwer-van Rees*



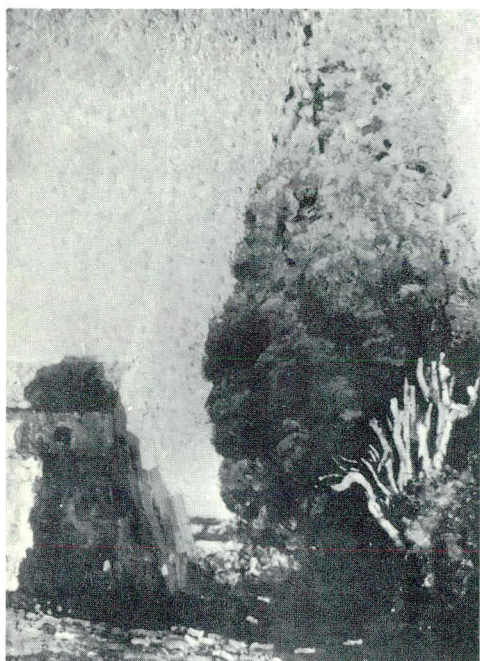
*Portret Adya, 1904
o/d, 51,5 x 46,5, ges. r.o.
koll. Kuitenbrouwer-van Rees*



*Visser
Verblijfplaats onbekend*



*Stilleven, afgeb. in Eddy, Cubists and Neo-
impressionism, 1914
Verblijfplaats onbekend*



Cypres, 1905
Verblijfplaats onbekend



Bloeiende boom, 1905
Verblijfplaats onbekend



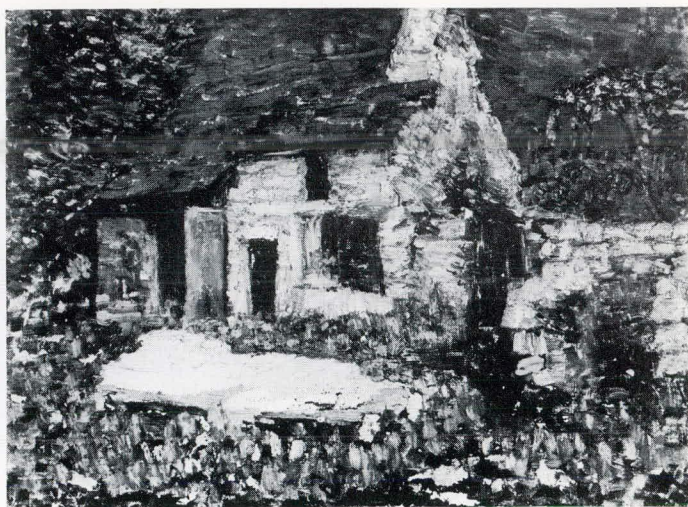
Vrouw op het bleekveld, 1904
o/karton, 45 x 35
koll. Ter Braake, Meppel



Boerinnetje, 1904
o/d, 27 x 21
koll. Zeeuws Museum, Middelburg



Larens landschap, 1903/04
aquarel, 21,6 x 29
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



*De boerderij in Fleury met van Dongen's
bed op het gras, 1905*
o/d op board, 38 x 51
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



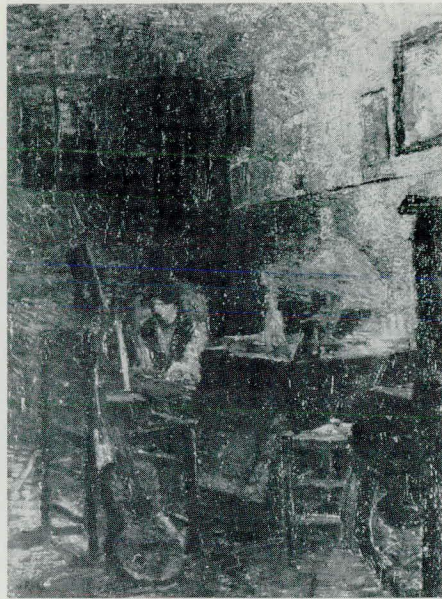
Oogst, 1905
Verblijfplaats onbekend



Twee spittende boerinnen, 1905
o/d, 35 x 45,5
koll. Haags Gemeentemuseum



Paardeschedel, 1905
Verblijfplaats onbekend



Interieur Bateau Lavoir, 1904
o/d op board, 63 x 44,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Portret Adya, Bateau Lavoir, 1904/05
o/d, 35,5 x 28,5, ges. l.o.
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Adya aan tafel, 1904
kleurpotl., 14,5 x 9
part. kollektie, Den Haag



Adya lezend, 1904
kleurpotl., 9 x 14
part. kollektie, Den Haag



Boom, 1906
o/d, 54 x 42
part. kollektie



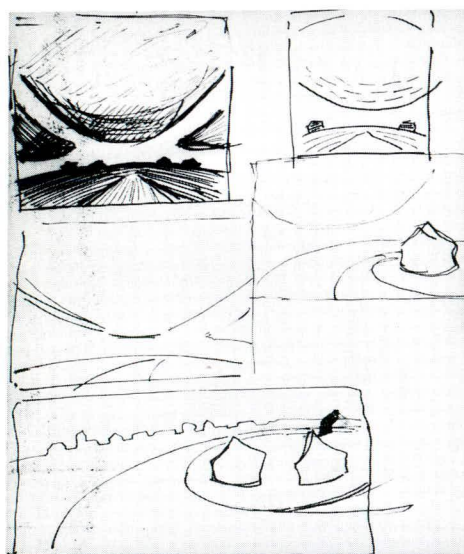
Place Ravignan, 1904
 potl./aquarel/kr., 24,2 x 29,2, ges. l.o.
 koll. Kuitenbrouwer-van Rees



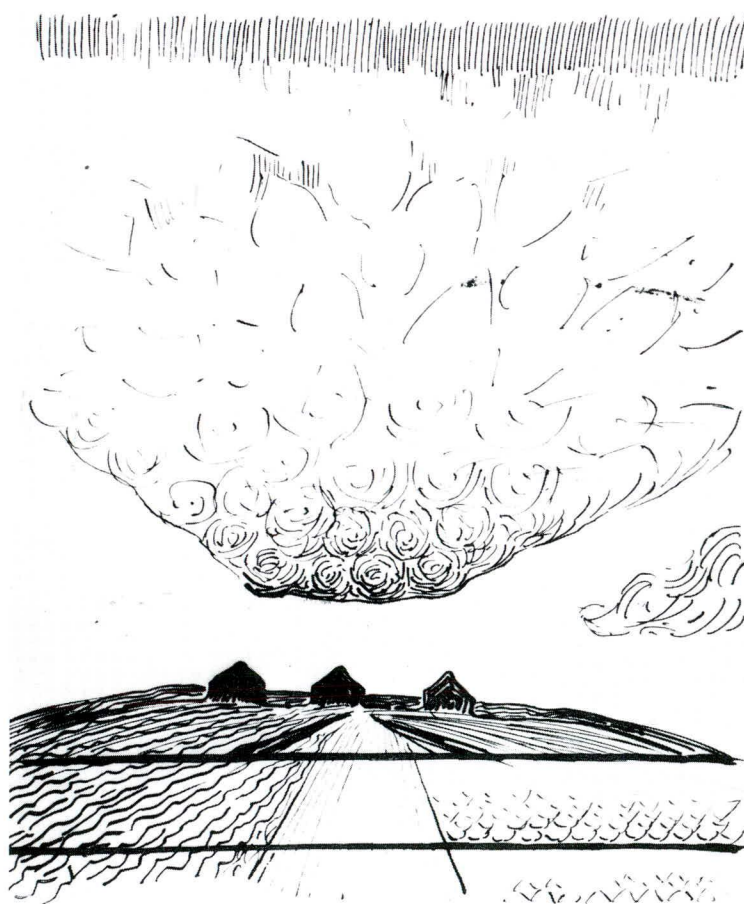
Straatje in Fleury, 1905
 potl./krijt, 20,5 x 13,5
 koll. Kuitenbrouwer-van Rees



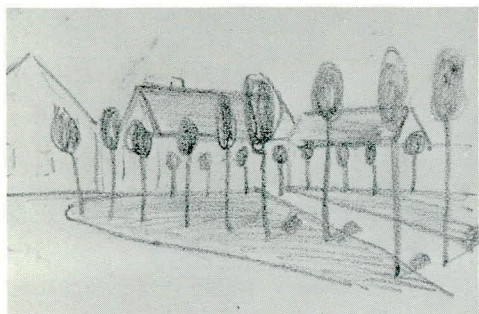
Straatje in Fleury, 1905
 potl./krijt, 20,5 x 14,5
 koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Studieblad, verso, 1905
 pen, 20,5 x 16
 koll. Kuitenbrouwer-van Rees



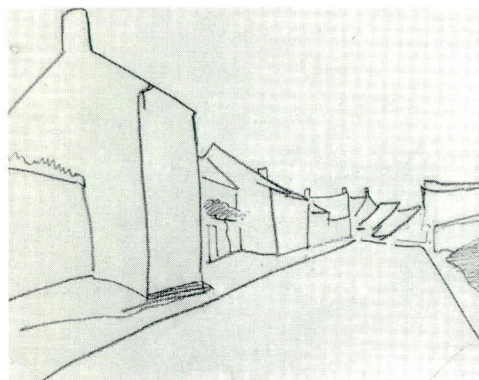
Studieblad landschap recto, 1905
 pen, 20,5 x 16
 koll. Kuitenbrouwer-van Rees



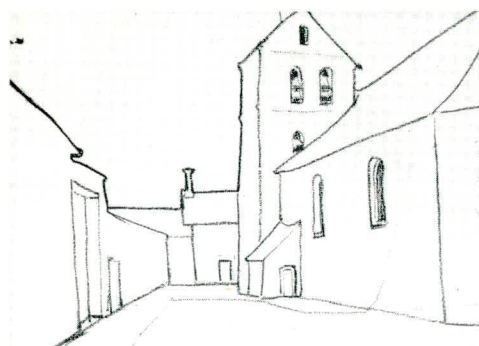
Markt in Fleury, 1905
potlood, 14,2 x 21,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Markt in Fleury, 1905
Verblijfplaats onbekend



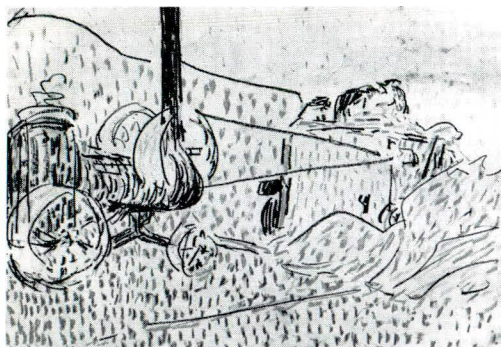
Straatje in Fleury, 1905
potlood, 22,2 x 28
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Straatje in Fleury, 1905
potlood, 22,2 x 28
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



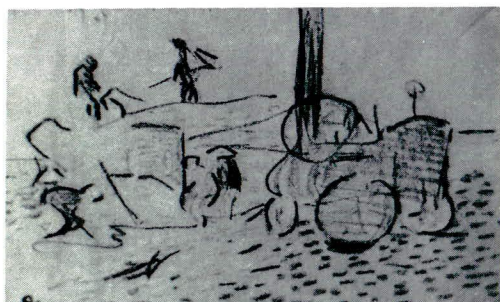
"13 Place Ravignan" 2 mrt 05 Het Bateau
Lavoir
kleurpotl., 24 x 21, ges. en gedat. l.o.
part. kollektie, Deurne



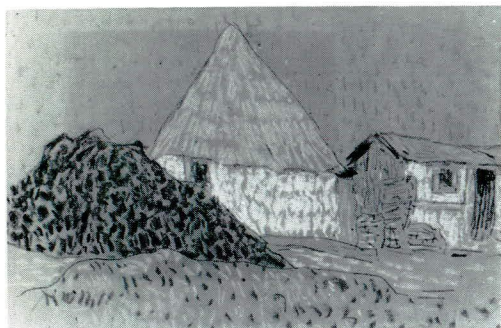
Oogst, 1905
kleurpotl., 19,5 x 34
koll. Coray, Agnuzzo



Landweg in Fleury, 1905
o/d, 29 x 37
koll. Rinsema, Meppel



Oogst, 1905
kleurpotl., 14 x 21
koll. Loosjes, Selb (BRD)



Boerenschuur, 1905
potl./krijt, 25 x 36
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Boerderij in Fleury, 1905
o/d op karton, 34 x 39
koll. Dutilh-de Kuyper, Rotterdam

Biografische gegevens

1884

20 april wordt Otto van Rees in Freiburg i. Breisgau geboren, als tweede kind, eerste zoon uit het huwelijk tussen Jacobus van Rees en A. Vathiché. In 1882 was de eerste dochter, Elisabeth (Lizzy) geboren; in 1886 de tweede dochter, Maria (Mies).

Jacobus van Rees (1854–1928) verbleef sinds 1883 in Freiburg om zich bij Prof. Weiszmann verder te bekwamen in de weefselleer. Jacobus van Rees was in 1854 in Utrecht geboren als tweede zoon van de economisch statisticus en historicus Prof. Otto van Rees (1825–1868), die in 1858 tot hoogleraar benoemd in Groningen, in 1860 Prof. Ackersdijk in Utrecht opvolgde. Onder de talloze wetenschappelijke publikaties die hij in zijn betrekkelijk korte loopbaan het licht deed zien, zijn er enkele waaruit blijkt dat Prof. O. van Rees zich sterk bezighield met het onderzoeken van sociale toestanden en het verbeteren van wantoestanden (o.a. "Gedachten over het Armverzorging", Tijdschrift voor het Armwezen 1860; "Beschouwingen over het Wetsontwerp tot wijziging van den Bieraccijns", Volksvlijt 1867; "Twee voorbeelden: de winkelveeniging te Oldham en de Volkskeukens te Berlijn", Economist 1868). Jacob van Rees werd samen met zijn oudere broer Richard, toen zijn vader op 43-jarige leeftijd bij een zwempartij in de Kromme Rijn verdronken was, aan de hoede van zijn grootvader Rijk van Rees toevertrouwd. Rijk van Rees (1797–1875) was sinds 1821 buitengewoon, sinds 1838 gewoon hoogleraar in de wis- en natuurkunde fakulteit te Utrecht.

Drie geslachten Van Rees: tweede van links zittend, Rijk van Rees; derde staande, Otto van Rees; staand op de ton, Jacob van Rees; rechts staand, Jacob's broer Richard; foto omstreeks 1865.



Vanaf zijn promotie in 1878 op een proefschrift "Over de luchttademing van Carcinus Moenab" (een soort strandkrab) besteedt Jacob van Rees de volgende vijftien jaar geheel aan wetenschappelijk werk waarbij hij zich voornamelijk op biologisch terrein beweegt. Uitzonderlijk in deze reeks van wetenschappelijke publikaties zijn echter ook de artikelen die hij aan optische verschijnselen wijdde. Na in 1888 en 1890 als één van de weinige Nederlanders aan het Zoölogisch Station te Napels te hebben mogen werken, waar Hans von Marées kort tevoren zijn fresco's had voltooid, schrijft hij al in 1891 een uitgebreide beschouwing over Hermann Helmholtz, wiens "Physiologische Optik" in 1866 was verschenen. Hoewel hij na 1895 zo goed als geen wetenschappelijke artikelen meer schrijft, blijven deze bijna twintig jaar durende, intensieve wetenschappelijke studies de basis vormen voor zijn humanitaire levensbeschouwing. In 1886 werd hij benoemd tot lector in de histologie (weefselleer) aan de Universiteit van Amsterdam, na enige tijd assistent van Prof. Place geweest te zijn; in 1889 werd hij buitengewoon hoogleraar aan het Physiologisch Laboratorium te Amsterdam, wat hij tot zijn emeritaat in 1924 gebleven is.

Aan het begin van de negentiger jaren, vertonen zich de eerste tekenen van een maatschappelijke belangstelling bij Jacob van Rees. Na 1895 nemen deze activiteiten zowel in omvang als intensiteit enorm toe. Steeds gaat het Jacob van Rees er om de persoonlijkheid van het individu zich zo vrij mogelijk te laten ontwikkelen zonder enige, van buiten of door de mens zelf opgelegde dwang. In eerste instantie ontwikkelt dit besef zich aan gewoontes die de mens zich zelf heeft aangewend en die schadelijk óf voor hem, óf voor zijn omgeving (medemensen, dieren etc.) zijn. Zo raakt hij er, eerst voor zich zelf, van overtuigd dat het schadelijk is vlees te eten, tabak of alcohol te gebruiken. Vrij snel echter, in een paar jaar, ontwikkelt hij deze persoonlijke overtuiging tot een visie op



Prof. Jacob van Rees tijdens een toespraak in Deventer, omstr. 1904.

het maatschappelijk bestel, waarbij hij in eerste instantie de uitwassen van b.v. overmatig drankgebruik en het mishandelen van dieren (in de vivisectie b.v.) te lijf gaat. Omstreeks 1893 ontwikkelt hij echter al ideeën, zoals uit het "Heideplan" van 1893 blijkt, om mensen die om een of andere reden zich niet op hun plaats voelen in de stad, toch de mogelijkheid te geven zich vrij en volledig te ontwikkelen in een landbouwkolonie. De ethische motieven, die in deze ideeën al sterk de boventoon voerden, worden nog versterkt en krijgen een stevig fundament, wanneer Jacob van Rees zich uitgebreid gaat bezig houden met de ideeën van Tolstoj. De christelijke liefde, zoals Tolstoj die tot uitgangspunt maakte van al het menselijk handelen, deze christelijke liefde die in de kerken wel beleden werd maar niet in de praktijk gebracht, was hierbij uitgangspunt. Dit heeft vele konsekwenties; zoals men tegen het doden van dieren is, is men er tegen dat mensen opgeleid worden om andere mensen te doden. Ook de hele konstruktie van de kapitalistische maatschappij, waarbij de een zich verrijkt ten koste van de arbeid van de ander, wordt afgewezen. Op hoge leeftijd verklaart Jacob van Rees het alternatief voor deze maatschappij nog altijd te zien *"in de kleinere en grootere gemeenschappen op communistische grondslag, liefst internationaal, om daarmee de broederschapsidee onder de mensen aan te kweken."* (Haarlemsch Dagblad, 14.4.1924). Het broederschapsidee is bij Jacob van Rees het belangrijkste; de mens is van nature goed en de verhoudingen van de mensen onderling zijn net zo harmonisch als de cellen in het menselijk lichaam tot elkaar: zij hebben een eigen bestaansgrond en identiteit, maar zijn afhankelijk van elkaar en vormen in deze vrijheid en afhankelijkheid zo een hogere orde. Jacob van Rees ontleent zijn beelden hoe de opbouw van de menselijke relaties er uit moet zien, voortdurend aan zijn wetenschappelijk werk. Er is maar een kleine aanleiding nodig om Jacob van Rees te doen beseffen dat zijn eigen overtuiging die hij voor zichzelf en zijn familie toepast, waard is om in brede kring te propageren en in de praktijk te brengen. In 1895 treedt Jacob van Rees op aandrang van de jonge onderwijzer Schreuder toe tot de Nederlandse Onderwijzers Propagandaclub van Drankbestrijding. Dit is het begin van zijn activiteiten naar buiten toe. In 1896 sluit hij zich aan bij de voorstanders van de vereenvoudigde spelling van Kollewijn; in 1897 is hij één van de oprichters van de Internationale Broederschap, die op basis van het in praktijk brengen van de christelijk-Tolstojaanse liefde-beginselen in hetzelfde jaar een tijdschrift gaat uitgeven, "Vrede", en in 1899 een landbouwkolonie sticht in Blaricum; in 1897 sticht Jacob van Rees de ANGOB (Algemene Nederlandse Geheel Onthouders Bond), ter propagering van het zich geheel onthouden van welke alcoholhoudende drank ook; in 1903 komt, als uitvloeisel van de landbouwkolonie, de Humanitaire School tot stand, met het doel de leerlingen niet voor de maatschappij op te voeden, maar hen door bijna individueel onderwijs op veler gebied de mogelijkheid te bieden hun menselijke mogelijkheden zich zo volledig mogelijk te laten ontwikkelen; in 1908 treedt hij toe tot de I.O.G.T.n. (International Order of Good Templars, neutrale richting) en wordt de motor en inspirator op landelijk en internationaal gebied. Door zijn uitgebreide propagandatochten (hij gaf van 1895 tot 1927 meer dan 3000 lezingen), is zijn invloed op tal van verenigingen en personen in het eerste kwart van deze eeuw nauwelijks te peilen. Vooral onder jeugdverenigingen, middelbare scholieren en studenten propageerde hij zijn overtuiging (hij was één van de eerste die het kamperen daadwerkelijk beoefende en propageerde!). *"Zo wilde hij opeens streng-vegetarisch leven: geen vlees eten sprak vanzelf, maar eieren, melk, boter, honig, kaas, alles wat van het dier kwam, of het nu bijen of koeien waren, was uit den boze voor een waarachtig vegetariër! Die moest leven van groenten en vruchten, liefst rauw, en van water, waterbrood en kwast! Van "de blauwe knoop" was Matthias natuurlijk ook geweest. Drinken, borrelen, vond hij "bourgeois"! Als héél jeugdig gymnasiast was hij zelfs op een zondag meegeweest met een propagandatocht per boot, onder leiding van professor Van Rees, de man van "rein leven" en de "practisch idealist", een bijzonder sympathiek en levensblij mens, die werkelijk leefde volgens zijn overtuigingen, en ondanks de bitterste ontgoochelingen, — als een volbloed rousseau-ist meende hij, dat de mens van nature goed was en als ge maar in de natuur leefde, geen alcohol dronk en bruine bonen at, ge nooit meer kwaad zoudt doen! — een absoluut vertrouwen in zijn idealen en in de mensen behouden had."* (P. van der Meer de Walcheren, Mensen en God).

1893

Tussen de papieren van het Jacob van Rees-archief (IISG, Amsterdam) bevindt zich een curieus ontwerp voor een landbouwkolonie, gedateerd *"tegen 16 Mei 1893"*. Het curieuze is dat zeer systematisch de motieven uiteen gezet zijn, die aanleiding kunnen geven zo'n kolonie te stichten. Ook al wordt er in het begin van het stuk gemeld dat het gaat om de ontlasting van de steden, in het verloop van de motivering heeft men steeds meer het gevoel dat Jacob van Rees een blauwdruk voor een ideale samenlevingsvorm wil geven. In ieder geval komen in dit ontwerp alle punten voor die in latere jaren, al of niet met succes, uitgewerkt en in de praktijk gebracht worden. Eén zin, een aantekening in de kantlijn, is de sleutel tot het denken van Jacob van Rees over de mens en de maatschappij: *"De menselijke natuur zal blijken veel beter te zijn dan velen aannemen, zoodra de condities tot het ontplooiën daarvan gunstiger, de stoornissen geringer zijn."* Fundamentele problemen zijn er dus niet: alleen de samenlevingsstructuur moet veranderd worden, zodat men meer contact- en ontplooiingsmogelijkheden heeft.

"Een korte uiteenzetting der wenschelijkheid van het stichten eener landbouw-kolonie of broederschap — op coöperatieven grondslag — tot ontlasting der steden van elementen, die gezond doch aldaar niet op hun plaats of overtollig zijn en den strijd om het bestaan voor zich en anderen in verkeerden zin vermeederen, en door de werkeloosheid, waartoe zij gedoemd zijn aan moreel gehalte verliezen en onbekwaam worden tot het opvoeden van hun kroost — een korte uiteenzetting dier wenschelijkheid — zou meer dan een motief daarvoor, behalve het boven bedoelde kunnen aanvoeren. Hiertoe behooren voornam. de volgende:

- 1 Het religieuze: reiner toep. v.d. leer d. liefde mogelijk
- 2 Het intellectuele: beter voorlichting v. jong en oud " (mogelijk)
- 4 Het hygienische: beter voorwaarden voor blijv. gezondh. " (mogelijk)
- 6 Het economische: beter aanwending van tijd en kracht " (mogelijk)
- 3 Het Tolstoi'sche: vereenvoudiging van zeden mogelijk
- 3 Het Bellami'sche: vermind. v.h. zich te hoog voelen voor eenigen arbeid
(Het coöperative: als proefneming op veelzijd. schaal.)

- 5 Het Sociale: beter gelegenheid voor goede armenzorg mogelijk

In elk van deze richtingen is thans een ernstig en aan algemeenheid steeds toenemend niet te miskennen streven aanwezig, dat echter nog nergens tot op den duur bevredigende nieuwe paden gevoerd heeft. Hierop zou in een aantal inleidende hoofdstukken moeten gewezen worden. In geen opzicht zou het plan denkbeelden trachten te verwezenlijken, waarvoor thans niet menigeen onder de besten warm geworden is en propaganda tracht te maken, sints men niet alleen weet, maar ook er onder gebukt gaat, dat er zoo ontzettend veel onnoodig leed geleden wordt."

A.1 Heide-plan De twaalf hoofdmotieven.				
	I Voor de krachtigsten	II Voor de middelmatigsten	III Voor de leevsten	IV Voor de gemiddelden
A de ethische	religieus motief.	ontplooiingsmotief.	broederschapsmotief (Tolstai - Bellamy)	offermotief.
B de intellect. facult.	onderwijs motief (Decentralisatie, het vorming van kleinere centra)	Suggestie motief	Slijpmotief (ambacht van, alles, naar hand)	motief der intellect. eelen heere. bepaans-motief.
C de sociale	gemeenschaps motief. (Coöperatie Molenaarstijl, evenl.)	economische motief. (Combinatie van zekere arbeid; vakwerk en landbouw huiswerk en veldwerk.)	armenzorg - motief	hygienisch motief. (ontbeenting van schadelijke invloeden (vrij, door, te bet.) Reijn veld, drank.)

1894

Jacob van Rees woonde na zijn terugkeer uit Freiburg i. Br. (1885) op verschillende adressen in de hoofdstad; het laatste in de Jodenbreestraat. Het is niet toevallig dat Jacob van Rees, die zich omstreeks 1890 meer ging bezinnen op alcohol-, tabaks- en vleesgebruik, ook in deze tijd plannen maakt de stad te verlaten; hij vond dat hij dichter bij het land- en boerenleven moest staan. Hij huurt in 1891 eerst een huis aan de Hoge Naarderweg, op de Trompenberg in Hilversum, toen nog een heuvelachtig bosgebied, waar ver van elkaar enkele villa's stonden. Enkele jaren later is er sprake van dat hij zelf een huis laat bouwen, eveneens op de Trompenberg, op een stuk grond dat aan de ene kant begrensd wordt door de Ceintuurweg, aan de andere zijde door het Trompenberger wegje. Het is nu duidelijk dat, zoals de overlevering wil, H.P. Berlage de architect van de nieuwe behuizing was.

H.P. Berlage, Villa "Reehoeve", Trompenberg Hilversum; Jacob van Rees woont tot 1900 in deze villa, hij verhuist dan naar een kleiner huis in Laren.



Uit de kontakten van Jacob van Rees met A. Der Kinderen blijkt dat Van Rees serieus van plan was de hal van zijn net voltooide villa te laten decoreren met fresco's en glas-in-lood ramen op ontwerp van Der Kinderen.

Enkele brieven van Der Kinderen en het door hem voorgestelde decoratieschema zijn bewaard gebleven. Der Kinderen verbleef op dat moment (maart 1894) in Jutphaas waar hij de laatste hand legde aan een gebrandschilderd raam voor het nieuwe universiteitsgebouw op het Domplein te Utrecht. In september trouwde hij met J.H. Besier en vestigde zich in het oude huis van A. Mauve in Laren, niet ver van de woonplaats van Van Rees.

"Jutphaas 14 maart 94.

Zeër Geachte Heer! Uw brief, die mij om zijn mooie bedoelingen waarlijk verheugde, ontving ik, terwijl ik bezig was de laatsten dingen te doen aan het raam! Het waren drukke dagen, maar het is nu af en ik kan zeggen dat ik eraan gedaan heb wat ik kón doen. De woning van een wél-gezind man heeft in onzen tijd zeer zeker hooger beteekenis dan de meeste "publieke" monumenten. De Halle in Uwe Huis passend en zinrijk te decoreren, dat zal ik me een mooie zaak rekenen, en ik stel het waarlijk op prijs dat U mij dit zoo ernstig wilt toevertrouwen. Wat de gelden aangaat, ik reken die voldoende om het werk een begin te geven. Ik zou het onvoorzichtig vinden om den omvang van dit begin nader te bepalen voordat ik nog eens bij U geweest ben en alles goed opgenomen & met U besproken heb. Zoodra het mij mogelijk is kom ik dus eens bij U, Met beleefde groeten Hoogachtend Uw Zeer Dienstwillinge A.J. Der Kinderen. Komt mijn bezoek U in de Paaschdagen gelegen?"

Ongeveer een maand later stuurt Der Kinderen het onderstaande decoratieschema waar- bij opvalt dat er een Siegfried scène in voorkomt. Dit is misschien op verzoek van Jacob van Rees gedaan, die hoogstwaarschijnlijk de eerste uitvoering van Wagner's "Siegfried" in het Concertgebouw te Amsterdam op 19 mei 1893 o.l.v. H. Viotta had bijgewoond. *"Decoratie der Halle in de woning van Prof. J. van Rees. Ter inleiding: De elementen der Halle zijn, in volgorde hunner decoratieve belangrijkheid: De Vensters — de wanden — het plafond — de vloer.*

Gedeeltelijk is de versiering aan wanden & plafond bepaald door de aangebrachte betimmeringen. — De vloer is reeds geheel definitief en mag buiten beschouwing blijven. Resten dus, als vrije constructieve gedeelten der Halle, die nog geheel en al hun aandeel in de versiering krijgen moeten: De Vensters — de niet betimmerde gedeelten der muren En vervolgens zal door kleuren moeten worden geprononceerd & verder gevoerd wat, in het aangebrachte houtwerk, als versiering reeds begonnen is.

De Vensters, waardoor het Licht (altijd symbool van Geestelijk Licht) binnenkomt. — vier in getal. Door het in raam no 4 invallende houtwerk zijn de vier vensters in hun gelijkheid (van onderen) gebroken. Daarom moeten zij in hun middengedeelte een neutrale vulling krijgen van eenvoudigste glas-mosaïk. Maar boven langs zijn vrije vakken. Die zouden, als bekroning der vensters, als kleurige lichtband, vier kleine figuren kunnen dragen, verbeeldende: De traditie — het intellect — het gevoel — de fantasie als vier elementen onzer geestelijke verlichting. (De rest der vensters zou eenvoudig ornamentaal gevuld moeten worden).

De Wand. a Noordwand. Maar tusschen deze vensters, die het licht binnen laten, rest een muurvlakte (tusschen de vensters & boven het verwarmingsstoestel) die als muurversiering, een voorstelling van den strijd, zonder welke geen verlichting denkbaar is, kan

dragen. En van zelf biedt zich dan het denkbeeld van **Siegfried**, den drakendooder, van **St. Georgius** — ook de Egyptenaren hadden een zonne-God, die den boozen geest der Duisternis versloeg. Maar waarschijnlijk zou **Siegfried den Draakverslaande** ons het naaste zijn. — **De Drie andere wanden** — behooren meer bijeen, omdat ze in tegenoverstelling van den Noordwand, niet door licht-vensters onderbroken zijn. Ze leenen zich echter niet tot het aanbrengen van drie gelijkwaardige idëen-voorstellingen, als een Drie-Eenheid, als een Triptiek bijvoorbeeld. Daarvoor zijn ze te ongelijk van vorm en decoratieve beteekenis. Wel leenen ze zich tot een **beweging** van idëen, die op den eersten wand beginnende, op de tweede zich voortzet en op den derde eindigt. En in verband met het gedachte op den Noordwand zou ik dan op de drie andere wanden **drie Levensperiodes** willen zien, die misschien gelden kunnen als zinnebeelden van Gelooven — Liefhebben — Hoopen

b. de Oostwand krijgt dan de **Jeugd** (de zonneopgang — het Geloof)

c. de Zuidwand de **Volwassen Leeftijd** (de middag zonnenhoogte, de Liefde)

d. de Westwand de **Ouderdom** (de Zonsondergang — de Hoop)

Het Houtwerk langs wanden en zoldering moet met kleuren afgezet worden in harmonie met zijn constructieve samenstelling. Dit zou wel dienen te geschieden naar mijne aanwijzing, maar dit gedeelte zou elke intelligente werkman dan kunnen uitvoeren."

1896

Prof. J. van Rees treedt toe tot de vereniging, die zich inzet ter bevordering van het gebruik van de vereenvoudigde spelling van Kolléwijn. In de komende jaren verschijnen bijna al zijn artikelen en brochures in deze vereenvoudigde spelling. Zijn motief is hier hetzelfde als dat van Kolléwijn: "Wat een verveling, tijdvermorsing, slechtgehumeurdheid op de scholen wegens 't van buiten leren van die grote massa regels (met onbehoorlijk veel uitzonderingen) over de spelling met enkele o of dubbele e en o, met s of sch, met i of ie met de verbindings n of s, en dan nog die geslachtsregels! En wie de schooljaren achter de rug heeft, vergeet ze al heel spoedig, omdat ze met de spreektaal in strijd zijn, en schrijft maar raak in zijn brieven en in alles wat niet voor 't publiek is, tevreden als men hem maar verstaat." (A.M. Kolléwijn, *Geschiedenis van de spellingskwestie 1891—1896*).

De tijd die op school gebruikt wordt om deze spelling te leren, kan beter besteed worden aan wandelen in de vrije natuur.

1897

Prof. J. van Rees vindt medestanders in Lod. van Mierop, Menno Huizinga, M. Valk en S. Birnie om te komen tot een drankbestrijdersorganisatie die de geheelonthouding voorstaat. De bestaande verenigingen op dit gebied lieten wel het matig gebruik van bier en wijn toe. Jacob van Rees vindt dit een onhoudbaar standpunt en richt samen met bovengenoemden de ANGOB op (Algemene Nederlandse Geheel Onthouders Bond). De meeste, al bestaande, verenigingen haalden in de loop der jaren bakzeil en huldigden nu vaak hetzelfde standpunt als de ANGOB.

De Tolstojaanse, christen-anarchistische beweging die al vanaf het begin van de negentiger jaren veel aanhangers begon te krijgen, o.a. onder predikanten, breidde zich steeds meer uit. Om deze gelijkgezinden te bundelen en nieuwe mogelijkheden voor propaganda te hebben, besloten ds. Van der Veer, D. de Clerq, Prof. Van Rees, ir. Felix Ortt en Lod. van Mierop (wis- en natuurkunde student), een tijdschrift uit te geven dat in oktober verschijnt onder de naam "Vrede, Orgaan tot bespreking van de praktijk der Liefde". Het blad is het orgaan van de Internationale Broederschap, die het in de praktijk brengen van de christelijke Liefde in haar vaandel had geschreven, terwijl elk geïnstitutionaliseerd gezag werd afgewezen (kerk- en staatsgezag). Elk mens is persoonlijk verantwoordelijk voor zijn handelen en neemt beslissingen alleen volgens zijn geweten, dat het enige gezag is dat direkt in samenspraak is met God. Felix Ortt, een ingenieur van Rijkswaterstaat die ontslag uit overheidsdienst heeft genomen, is de drijvende kracht achter het blad "Vrede". Het blad wordt voor een groot gedeelte in de loop der jaren door hem geschreven. De Internationale Broederschap vormt het verzamelpunt waaruit verschillende activiteiten ontstaan, zoals het stichten van een kolonie en later het voortzetten van de Humanitaire School. Jacob van Rees neemt in dit gezelschap een voorname plaats in; ook financieel raakt hij steeds meer bij de activiteiten van de Broederschap betrokken.

1898

Adrienne Catherine Dutilh (1876—1959) stamt uit een rotterdamse patriciersfamilie, die zich bijzonder toelegde op de graanhandel. Tijdens het verblijf van de familie in Brussel, krijgt de tweede dochter Adrienne (Adya) een schilder- en tekenopleiding op het atelier van Blancgarin. Blancgarin had in Parijs zijn opleiding gekregen en was in Brussel een tekenacademie begonnen waar vooral de hogere burgerij zijn dochters naar toe stuurde. Adya leerde hier niet alleen een perfecte tekenstijl, die ook in haar latere werk steeds weer herkenbaar is, maar vooral het gebruik en de toepassing van verschillende materialen en technieken. Er zijn maar betrekkelijk weinig werken van Adya bewaard gebleven. De eerste gedateerde tekeningen stammen uit 1896, terwijl zij na de geboorte van Aditya in 1906 niet meer schilderde of tekende, maar zich geheel op het borduren toelegde. Pas

omstreeks 1913 gaat zij weer tekenen en enkele jaren later weer schilderen. De vroege werken vertonen naast een steeds zekerder wordende techniek een grote expressie. De portretten, die het grootste deel uitmaken van het bewaarde werk, zijn zeer expressief opgezet. Uit de boekillustraties en ontwerpen (haar litho's uit Italië, 1902 en b.v. de "Apentafel") blijkt haar veelzijdigheid t.o.v. materialen en technieken.

De links-libertijnse, soms anarchistische sympathieën die vaak uit haar onderwerpen blijken, waren in de artistieke kringen in Brussel en in het Gooi, waar zij omstreeks 1901 langere tijd verbleef, geen uitzondering. Ook haar oudste zuster, Johanna, die zangeres was en al in 1896 in het kader van La Libre Esthétique te Brussel uitvoeringen gaf, hing dezelfde ideeën aan en was nauw betrokken bij activiteiten van de Internationale Broederschap. In 1902 vertrok Adya samen met haar vriendin Christine Verbruggen, die eveneens op het atelier Blancgarin les had gekregen en in 1903 in het huwelijk trad met Pieter van der Meer de Walcheren, naar Italië, waar zij vooral Rome en de kuststreek bezocht.

Het atelier van Blancgarin, omstr. 1895; midden, op de achtergrond, Blancgarin zelf; tweede van links staand, Adya Dutilh; voor haar, zittend met een schildersdoos op de knieën, haar vriendin Christine Verbruggen.



De vroegst bekende expositie van enkele van haar werken vond in Utrecht plaats in een groepstentoonstelling van de vereniging "Voor de Kunst"; zij exposeerde in 1899 in Brussel, in 1900 in Rotterdam bij kunstzaal Oldenzeel, in 1901 en 1902 zowel te Amsterdam als bij La Libre Esthétique te Brussel. Over het algemeen kreeg zij, behalve enkele aanmaningen dat zij het leven ernstiger moest nemen, uitstekende kritieken. Zo schrijft een recensent van een brussels blad in 1899: *"Que Mlle Dutilh continue la série qu'elle a si bien commencée, nous serions fort étonné si les collectionneurs ne lui faisaient pas grand accueil"*. In 1899 schrijft de recensent van het Algemeen Handelsblad, n.a.v. de tentoonstelling bij Oldenzeel: *"Dat het in de symboliek en al dat andere bijwerk niet zit, bewijst Juffr. Dutilh met haar portret van Malle Aal dat, zonder meer gegeven, meer indruk maakt, dan dezelfde Aal met heksehandsen, zittende vóór symbolisch fond. Overigens willen we het gelukkige van menige vondst, als van dien kop achter de zonnebloemen, geenzins loochenen. Marx doet te veel aan spinrag denken, met de stralen die uitgaan van zijn kop. De Doodskop en de twee Apen (47, 53, 54) zijn fraaie werken: ook zonder de wereldsch-weedragende strekking. In elk geval, er is wat in al deze dingen. En het eenige gevaar is maar dat deze artiesten, met al hun zoeken, lang niet lang genoeg vasthouden wat ze vinden."* Een andere recensent over dezelfde tentoonstelling benadrukt de expressieve kracht van Adya's werk: *"Het sentiment in haar werk geeft er de groote aantrekkingskracht aan; zij doorvoelt haar onderwerpen; haar modellen bekijkt zij niet met het schildersdoog alleen, zich vermeiend in kleuren en vormen, maar zij beluistert hun leven, voelt er de ellende van: deze jonge vrouw kijkt meevoelend, peilend de tragedie der menschelijke wrakken."* (R.K.D.)



A. Dutilh, Malle Aal (pen/potlood, 43 x 33), koll. Kuitenbrouwer-van Rees.

1899

De ideeën van de Internationale Broederschap krijgen meer concrete vorm in de initiatieven die genomen worden om aan het eind van het jaar een landbouwkolonie te beginnen. Het kapitaal voor deze onderneming werd vooral door Felix Ortt en Jacob van Rees beschikbaar gesteld. Het gemeenschapshuis dat begin januari klaar was (men was in november begonnen) aan de Noolseweg, stond op grond van Jacob van Rees.

"In November 1899 begonnen we. Tusschen Blaricum en Laren aan 'n zandweg waarlangs een stoomtram loopt, kregen we ongeveer 9 H.A. bouwland in bezit met nog iets meer

dan 1 H.A. hakhout en woest land. Het land was sedert onheugelijke tijden op de gewone wijze door de boeren ge(mis)bruikt. Het lag er heel oneffen, overal zuring (bewijs van de aanwezigheid van voor de meeste planten schadelijke zuren), los hoogstens tot een diepte van 20 cM. maar dan zoo stijf dat geen plant er z'n wortels in kon boren, en dan vermoedelijk nog betrekkelijk diep (pl. m. 1 M.) platen van oer, die 't water verhinderen weg te zakken en op te dampen en bij eenige aanhoudende warmte oorzaak zijn van 't vermachten der planten, die er boven groeien. Er stond geen enkel huis. Er was niets dan grond en nog wel grond van slechte kwaliteit, waarvan wij bezitters werden voor de som van f 8000.—. We hebben dezen grond krachtig aangevat. De ondergrondsploeg ging dadelijk door 't grootste deel en maakte een bouwvoor los van 40 à 45 cM. Kalk werd in flinke hoeveelheid uitgestrooid, nam de zuurheid van den grond weg en bewees de andere gewichtige diensten die hij overal den landbouwer kan bewijzen. Phosphor en kali werden toegediend aan den aan deze stoffen altijd zeer armen lichten zandgrond. Lupinen werden over 'n groot deel gezaaid ter verbetering van den bodem; ze moesten daarin stikstof brengen en de humus vermeerderen. Dan werd compost gehaald uit Hilversum, vele wagens vol, om sommige stukken reeds dadelijk meer productief te maken. En reeds in dat jaar hebben we mooie uitkomsten mogen zien van onzen arbeid. Onze rogge overtrof die van de boeren in den omtrek in lengte van stroo en in zwaarte van korrel. We teelden erwten, zoo best en in zoo goede hoeveelheid als we nauwelijks verwacht hadden ooit hier te zullen doen. Maar de tuinbouw trok ons vooral aan. Zoolang we niet in staat zijn met onzen arbeid ons heele leven te beheerschen, zoolang we bijv. al onze gereedschappen, onze kleeën, of althans de stoffen daarvoor enz. moeten koopen, zijn we ook verplicht dingen te produceeren die we kunnen verkoopen. Dit spreekt natuurlijk van zelf. Er zijn menschen geweest die zich verwonderden over, en zelfs ergerden aan onze koopmanschap. Dit was, meenden ze, in strijd met onze beginselen. Maar deze menschen hebben zich nooit goed in den feitelijken toestand ingedacht. Wij moeten dus verkoopen om te kunnen koopen. Maar nu hebben landbouwproducten (schandelijk genoeg!) op de markt een zeer lagen prijs. We zouden er onmogelijk ons stoffelijk bestaan mee kunnen handhaven, tenzij wij niet 10 maar 100 en meer Hectaren land bewerkten. Tuinbouw geeft veel meer. We kunnen onze groenten aan de menschen in den omtrek brengen of ook ons toeleggen op de teelt van enkele gewassen in 't groot bijv. van aardbeiden, asperges of rabarber, dingen die hier goed willen en op de markt geld waard zijn. Zoolang 't dus noodzakelijk is, leggen we ons speciaal toe op tuinbouw. Daartoe zijn wij dadelijk begonnen een stuk grond in 't bijzonder te bewerken. Wij gingen 't diepspitten, d.w.z. wij woelden den grond tot op 1 M., soms 1 1/4 M. diepte en haalden dikke brokken oer naar omhoog. Veertien weken lang stonden we daar met z'n vieren of vijven, dag in dag uit. In 't voorjaar toen het heele stuk (groot 1/3 H.A.) was losgemaakt hebben we er een groote massa mest ingebracht, daarna aspergeperken aangelegd, vruchtboomen geplant en verder er een moestuin van gemaakt, die nu alles bijna leveren kan, daaronder allerlei dingen waarvan men ons gezegd had dat het Gooi ze niet opleveren kon en die wij tóch hadden in uitstekende grootte en kwaliteit (zooals bijv. alle koolsoorten). ... Dit wat de land- en tuinbouw betreft. We hebben echter behalve deze ook de bakkerij. En met deze gaat 't ook al net zoo. Heel uit de diepte gaat het naar omhoog. In de afdeeling tuinbouw gingen de eerste groenten op een kruiwagen de wereld in, daarna kwam een handkar, eerst zonder, vervolgens met een hond; dan eindelijk de nette hittewagen. Zoo ook hier. De eerste brooden en sportbeschuiten werden in een fornuis gebakken. We leefden toen nog in Laren, waar we op elkaar gepakt waren in een paar zeer kleine gehuurde vertrekken. In ons nieuw huis, in Mei 1900 betrokken, is in een bijkeuken een oven gemetseld. Daar wordt nu alles gebakken en dat is nog al wat: wekelijks 2 à 3000 sportbeschuiten en heel wat brood. 't is er erbarmelijk klein voor 't zich langzaam uitbreidend bedrijf. In de oven die slecht gebouwd is en groote scheuren heeft, kunnen maar enkele platen. Er zijn meer gebreken die het werk moeilijk maar vooral duur maken. Het is immers duidelijk dat er een nieuwe bakkerij moet komen, een apart ding in onze gemeenschap, geheel ingericht naar den eisch, een inrichting die voor de verzekering van ons stofflijk bestaan noodzakelijk is. Er is hier ook een timmerman, vroeger werkzaam in de maatschappij als architect. Er is zeer veel werk voor hem aan de kolonie. In alle afdeelingen heeft men wat voor hem te doen. Ook de nieuwe bakkerij, als die gebouwd worden kan (we bestelden brutaal genoeg! reeds de steen ofschoon er nog geen geld voor is) zal zijn arbeid wezen. Maar hij heeft ook z'n eigen plannen. Hij wil aan architectuur doen en meubels maken voor al wie van zijn kennis en artisticeit profiteeren wil, nu juist niet omdat hij dit zoo prettig vindt, te minder waar hij weet ook al weer vooral voor den kapitalist te zullen moeten werken, maar omdat hij met groenteboer en bakker inziet, voorloopig althans, de kas der kolonie te moeten stijven door inkomsten, ontvangen als loon voor arbeid buiten de kolonie." ("Vrede", 1 februari 1902, no. 8, 62.)

In tegenstelling tot Van Eeden's Walden (7 juni 1898 begonnen) was in de kolonie van de Internationale Broederschap niet het economische aspect het belangrijkste, maar de verwerkelijking van een gemeenschap op tolstojaans-religieuze grondslag. De statuten van de vereniging (inmiddels koninklijk goedgekeurd) benadrukken dit nog eens:

1. Doel. De vereniging Internationale Broederschap stelt zich ten doel, zowel onder de leden als in het algemeen te bevorderen: een leven in den geest van Jezus.

2. Zij tracht dit doel te bereiken door gezamenlijk steeds meer den christen-geest te leggen in de practijk des levens, waartoe zij als middelen bezigt:

a) een gemeenschappelijk arbeiden en leven in haar land en tuinbouwkolonie te Blaricum.

b) de vertolking harer ideeën in woord en geschrift."

De eerste jaren schijnen de kolonisten niet slecht geboerd te hebben; er was in ieder geval voor iedereen te eten, terwijl ook andere primaire levensbehoeften aanwezig waren. De interne spanningen die onverbrekkelijk verbonden zijn aan het wonen van veel mensen in één huis werden opgelost door kleine huisjes naast het hoofdgebouw te zetten, waardoor ieder nog enigszins op zich zelf kon zijn. Een veel groter probleem vormde de wereld buiten de kolonie. Niet alleen stuurden dagbladen journalisten om de zaak eens te bekijken en werden onenigheden opgeblazen zodat men de indruk krijgt dat de zaak elk ogenblik uit elkaar kan spatten, een veel groter probleem vormden de velen, die zonder werk of inkomsten in de kolonie een goede gelegenheid zagen een iets zekerder bestaan te vinden zonder er al te veel voor te hoeven doen. Over het toelaten van nieuwe kolonisten en het al dan niet handhaven van kolonisten die zich minder aan de nieuwe levenswijze aanpasten, ontstonden de werkelijke problemen, omdat deze de groep direct noodzaakten de theorie in een meer praktische vorm te gieten. Deze problemen werden echter opgelost en leidden niet tot een zelfvernietiging van de kolonie. Binnen de kolonie hielden de meeste leden zich met de landbouw bezig en specialiseerden zich steeds meer op tuinbouw; daarbij kregen echter de bakkerij en de timmermanswerkplaats een eigen plaats die in de behoefte van de kolonisten voorzagen maar zich bovendien steeds meer naar verkoop naar buiten richtten, waardoor een solidere financiële basis ontstond.

Hoewel Jacob van Rees een groot deel van het kapitaal en de grond voor zijn rekening nam, en steeds ook bijdroeg in de ontstane tekorten, behoorde hij niet tot de eigenlijke kolonisten. Hij had geen ontslag als hoogleraar genomen en was niet het land gaan bewerken; hij bleef echter zeer nauw verbonden met het wel en wee van de kolonie.

De dienstweigering van B.H.P. Wendt, die in het Haarlemsche huis van bewaring zat, werd door Jacob van Rees geheel ondersteund. Dienstweigeren was vóór 1900 een vrij zeldzame zaak; na 1900, o.a. onder invloed van anarchistische, anti-militaristische verenigingen, komt het steeds meer voor. Wendt's motivatie, die hij in een brief aan Jacob van Rees nog eens formuleert, sluit ook geheel aan bij de denkwijze van Van Rees zelf. Hij schrijft: *"Ik wil niet zeggen dat ik hier hard of slecht behandeld wordt; maar 't wezen der zaak op zich zelf is hard en bevooroordeeld; daar men niet de oorzaken der misdaden tracht weg te nemen (zoals: drank, slechte omgeving, onvoldoende opvoeding) maar eenvoudig de overtreders straft, 't is dus meer een wraakoefening, dan een poging tot verbetering, en dit is natuurlijk zeer te laken, en kan nooit tot iets goeds lijden. Daarbij ben ik 't beginsel toegedaan, dat de mensch niet 't recht heeft, z'n broeder kwaad te doen. Gegroet B.H.P. Wendt."* (Van Rees-archief, IISG, Amsterdam.)

1902



H. Heyenbrock, Anti-militaristische prent, omstr. 1903, verblijfplaats onbekend.

Otto van Rees heeft nooit een opleiding in het tekenen of schilderen gehad. Muziek en beeldende kunsten stonden hoog genoteerd bij zijn ouders. Zijn vader, zijn grootvader en zijn overgrootvader tekenden allen. Zijn vader Jacob illustreerde zijn wetenschappelijke artikelen en uitgaven zelf. Otto, in de eerste beginselen van het tekenen door zijn vader onderricht, kreeg, nadat hij de HBS voortijdig had verlaten, vooral raadgevingen van schilders die bevriend waren met zijn vader. De belangrijkste voor Otto was ongetwijfeld Herman Heyenbrock, die het idealistische streven van de Internationale Broederschap daadwerkelijk ondersteunde. Heyenbrock is na een tocht met zijn kollega en vriend Jan de Waardt naar de mijnen van de Borinage in 1898, vooral bekend geworden als de schilder van de industrie. Evenals Jan de Waardt gaf hij zijn idealen vorm in het tekenen van karikaturen.

"Toen bezocht ik voor het eerst de vindplaats van de steenkolen, Trieux Casin. Maar ik vond het meer griezelijk dan schilderachtig. Ik teekende toen geen figuren en achtte me in de verste verte niet in staat om daar ooit iets van te maken. Er kwam bij, dat ik heelmaal onderging in de afgrijselijkheid van de tuberculose onder de kolengravers en hun gezinnen. Ook dacht ik toen nog, dat het kolendelven eigenlijk niet nodig was. En om kort te gaan, ik vond het meer een belangrijk geval voor schrijvers dan voor schilders. Alleen trof mij heel even in de omgeving van de putten dat prachtige en sombere van die nog niet helemaal weggevreten vegetaties op de terriles en op de blauwe gestampte koolaschwegen. Het schilderachtige van violezwart met donkergroen, bij regenweer. Dat is mij altijd bijgebleven. Maar als ik mij nu bedenk, was 't me enkel een gillen van wanhoop. En ik voelde niets van belangrijken, imposanten arbeid. Dat was de eerste indruk van fabrieks-omgeving. En daarin vond ik den pyramidalen vorm van de terriles wel 't wonderbaarlijkst. Als 't er zóó in je uit ziet, maak je natuurlijk niet veel. En 'k was erg blij toen 'k na afloop in de Ardennen mocht gaan dwalen. Maar met een onvoldaan gevoel. Want ik was naar de mijnstreken gegaan als schilder, om er te werken. Wat ik van dien tocht had meegebracht, was erg klein nog: 'k herinner me vaag een paar mijnputten met heel petiterige figuurtjes, overwegjes, een pompstation, afgedankt en ouderwetsch met grilligen hefboom ... en op

grooten afstand voorbij-vliegende treintjes over een sterk bewogen terrein van oude terriles. Alles krijt en waterverf ... Wat ik nu wil, en wat ik toen wou, is heel anders. 'n Negen jaar geleden voelde ik me altijd opstandig tegen 't onrecht. Maar als schilder zag 'k geen kans om die gerevolteerdheid uit te drukken, en wat anderen daarvoor gaven, deed me onzuiver aan. 'k Ergerde me aan sommige brokken in "Germinal", vond de brieven van Vincent van Gogh artistieke aanstellerij, 't werk van Meunier was me te eenzijdig romantisch ...". (F. Netscher, in: De Hollandsche Revue, april/mei 1914.)

Heyenbrock was vooral door het lezen van Helmholtz' "Physiologische Optik" geïnteresseerd geraakt in fysica, chernie en techniek. In de loop der jaren verzamelde hij duizenden voorwerpen (stenen, grondstoffen, materialen, halfprodukten, werktuigen) die alle betrekking hebben op een arbeidsproces. In 1922 wordt zijn verzameling in het Stedelijk Museum te Amsterdam geëxposeerd en door zo'n 20.000 mensen bekeken. Kort daarop wordt de verzameling ondergebracht in een "Museum van den Arbeid", dat na de tweede wereldoorlog omgezet wordt in het nu nog bestaande "Instituut voor Nijverheid en Techniek" te Amsterdam. Frederik van Eeden, die goed met hem bevriend was, schreef over hem:

"Heyenbrock is bij uitstek modern, veel meer toekomst schilder dan de zich futuristen noemenden. Heyenbrock beeldt de allernieuwste fasen van het menswezen, de wording der onmisbare organen, die het in stand moeten houden. Dat hij die organen als geheel schoon ziet en schoon leert zien, bewijst dat het niet zijn ziekelijke abnormale uitwassen, maar kiemen van een gezonden groei, ondanks de tijdelijke naargeestigheid en ellende, die er nog mee verbonden is. Bij de grootscheit dezer enorme werktuigen en werkplaatsen valt hun leelijkheid en wreedheid weg. Ze zijn pas in den aanvang. Ze zullen zich voortdurend vervormen en ontwikkelen. Wellicht zal de vuile, zwarte rook-atmosfeer zich eens verijlen en verreinen. — De elektrische werktuigen, met hun helderheid, hun zuiverheid, hun stil geweld en wonderbare verfijning zullen wellicht het ruwe oude stoom- en rookbedrijf verdringen en ook in die dingen zullen we weer schoonheid leeren vinden." (C. Harms Tiepen, in: Morks Magazine, z.j. z.pl.)

Otto van Rees schijnt verschillende verworvenheden aan Heyenbrock te danken te hebben, waarschijnlijk niet in de laatste plaats het werken in verschillende technieken. Ook Otto maakt in 1903 een tocht naar de Borinage. Hij heeft zich echter nooit aangetrokken gevoeld tot de industrie-onderwerpen waar Heyenbrock zich op specialiseerde. Zijn onderwerpen bleven voor het grootste deel bepaald door het landleven dat hij in 't Gooi elke dag om zich heen zag. Een andere kunstenaar die Otto van Rees zo nu en dan adviezen gaf, was Toorop, die regelmatig contact had met Jacob van Rees.

J. Toorop, Portret Mevr. van Rees-de Geneestet, (pastel, 68 x 75,5), 1904, koll. Haags Gemeentemuseum.



In "Vrede", orgaan van de Internationale Broederschap, verschijnen enkele artikelen van Albert Skarvan. Albert Skarvan was een lid van de kolonie die zich in Ascona (Zwitserland) in 1900 gevestigd had. Hij blonk uit in het zich verzetten tegen elke staatsdwang;



Henri Oedenkoven (links), zoon van een antwerps industrieel, was de stichter van de kolonie op de Monte Verità in Ascona.

hij weigerde b.v. belasting te betalen. De kontakten tussen de Gooise kolonies en duitse en zwitserse gelijkgezinden blijven zeker tot de eerste wereldoorlog bestaan. De in 1900 gestichte kolonie had vele doelstellingen gemeen met die van de Internationale Broederschap. Robert Landmann, die de belangrijkste monografie over het dorp schreef, somt ze op:

"Es handelte sich um Ernährungstheorie, naturgemässe Lebensweise, Körperkultur, Frauenemanzipation, Eherecht, allgemeine Gesellschaftsreform, Kleidungsreform, Jugendbewegung, Friedensbewegung, Kriegsdienstverweigerung, unpolitischen begrenzten Kommunismus, Siedlungswesen, Internationalismus und sonstige Kulturbestrebungen. In dieser geistigen Pionierarbeit, weniger in dem praktischen Experiment, besteht das Hauptverdienst der Begründer des Monte Verità."

Na de voltooiing van zijn huis dat Jacob van Rees had laten bouwen op de Trompenberg in Hilversum, was hij begonnen in de grote hal van deze villa, dezelfde waar Der Kinderen zijn decoratieplan voor opstelde, geregeld volksavonden te geven, waar met ondersteuning van een zangkoor alcoholvrije dranken werden geschonken voor de gewone man, die echter in zo grote getale op kwam dagen dat er alras plannen ontstonden een volksgebouw te stichten waar alcoholvrij allerlei opvoedende en onderhoudende avonden voor de arbeider gegeven zouden kunnen worden. De inzameling die werd gehouden om het benodigde geld bijeen te brengen, werd echter een fiasco. Van Rees had Domela Nieuwenhuis toestemming gegeven een vergadering van vrije socialisten en werklözen in zijn tuin toe te spreken, terwijl er juist in die dagen een kermis plaats vond. Domela-aanhangers en kermisgangers raakten echter slaags, wat enkele vernielingen ten gevolge had. Jacob van Rees werd de dupe: hij werd in de pers beschuldigd zich met "dat gespuis" ingelaten te hebben, wat tot gevolg had dat vele ondersteuners van het Volksgebouw hun financiële ondersteuning terugtrokken. De oude boerderij waar het lokaal in zou komen, was al gekocht; Van Rees heeft toen zelf alles betaald. Met de hulp van Heyenbrock werd de oude boerderij omgebouwd tot vergaderzaal. Dit volksgebouw "Ons Huis" was het begin van wat later de Volksuniversiteit zou worden.

1903

"Vrede" publiceert op 7 maart een "Protest als weerklank op de voorgestelde regeringsmaatregelen." Het protest gold de stakingswetten. Nog vol vuur in maart, komt de kolonie enkele weken later abrupt aan haar einde. De leden van de kolonie doen actief mee de stakers te helpen door te verhinderen dat de tram nog kan rijden. De visveters uit Naarden en Huizen vinden dat niet erg aardig, omdat hun broodwinning op het spel staat. 14 april komt het tot een uitbarsting:

"14 April 1903

Ik heb de eer UHEG mede te deelen, dat door mij gisterenavond ter versterking der politie eene patrouille cavalerie uit Hilversum van het daar aanwezige detachement was aangevraagd ter bescherming van de bezittingen van de kolonie der Internationalen broederschap alhier. Deze meldde zich te 6 1/2 uur aan onder bevel van den 1 en luitenant Maris. De geest der bevolking was tegen de leden der kolonie. Voor 14 dagen was hier eene vergadering belegd vanwege het comité van verweer te Hilversum. De spreker werd ingeleid door een der leden van de drukkerij "Vrede" alhier. 's Avonds waren velen in de R.C. Kerk door den Pastoor aangezegd er niet heen te gaan. Toen er socialistische meeningen verkondigd werden, liet de eigenaar de zaal ontruimen. Dank zij het bezadigd optreden van de gemeenteveldwachters is toen veel voorkomen. Nu had men het plan 2 en Paaschdag z'n woede te koelen aan de bezittingen. De drukkerij was verlaten, doch een lamp brandende gelaten (beneden). Deze is stuk gegooid, zoodat een begin van brand ontstond, die echter door den brigadier der rijksveldwacht uit Hilversum en de gemeenteveldwachter en mij werd geblusht. Daarop heb ik de gemeenteveldwachter per fiets naar Laren gezonden om telephonisch de patrouille terug te roepen, die te ruim 10 uur, toen alles rustig was, vertrokken was. Terwijl de brigadier en ik de druivenkas der kolonie bewaakten, werd een huis van een der kolonisten in brand gestoken, dat door den fellen wind afbrandde. Nadat de patrouille gearriveerd was onder bevel van een wachtmeester zijn de menschen die nog op den weg waren naar huis gebracht. Ik heb heden den garnizoenscommandant te Naarden 12 man en 1 onderofficier aangevraagd ter bewaking van 8 huizen, terwijl 't mijn plan is deze week 's avonds eene patrouille cavalerie te requireeren. De rijksveldwachters zijn allen gedetacheerd. Tot 3 1/2 uur hebben wij gewaakt. Aan de Comm. der Kon. in N.H." (Gemeente-archief, Blaricum.)

De kolonie valt nu snel uiteen. Aan de ene kant vreest men herhaling, aan de andere kant is men gekonfronteerd met een stukje geweld, waar sommige leden met geweld op willen antwoorden, anderen houden echter vast aan hun principiële geweldloosheid.

Onze "Trek".

"Alles sal rech kom".

Het zal de meeste lezers al uit de bladen bekend zijn wat in Blaricum is voorgevallen. Door verschillende kleinigheden was de landbevolking, speciaal van Laren, Blaricum en Huizen tegen ons geërgerd: omdat we vegetariërs waren, met bloote voeten liepen, niet naar de kerk gingen enz. Die ergernis wachtte op een aanleiding om over te slaan tot verbittering

en baldadigheid — en die aanleiding was de te Blaricum belegde vergadering van het Comité van Verweer en 't gerucht dat de staking der stoomtram aan de leden der I.B. te wijten was. Gevolg: een geruimen tijd te voren beraamd plan om ons weg te jagen, dat Paaschmaandag 's avonds uitvoering kreeg. Van de Drukkerij Vrede werden ruiten met groote keien ingegoooid en een begin van brand gesticht, die gelukkig gebluscht werd. Daarna werden in 't huis van Rueter ook de ruiten ingegoooid en met ladders stukgeramd en geprobeerd brand te stichten. Dit laatste gelukte bij de hut van De Vries, die geheel in asch werd gelegd. Ook geschieden nog elders baldadigheden, zooals bij de schilderes A. Dutilh. 't Is wonder dat niemand der onzen gewond werd. 't Is ook wonder dat de schade niet veel aanzienlijker was. De burgemeester heeft militairen laten komen om herhaling te voorkomen. Maar de algemeene opinie is dat dit niet een dronkemansbaldadigheid is, maar een vast beraamd plan om die "plantenvreters" het verblijf onmogelijk te maken, en men heeft al herhaling aangekondigd als de militairen verdwenen zouden zijn." ("Vrede", 6e jrg., 112.)

De drukkerij die in 1902 van Den Haag naar Blaricum was verhuisd, gaat nu naar Amersfoort. De leden van de kolonie gaan elders proberen hun idealen te verwezenlijken. De bakkerij, een winstgevende zaak, blijft bestaan en zet haar activiteit tot in de 60er jaren voort. Nog in 1906 probeert Jacob van Rees een nieuwe "Vrede"-beweging op te zetten. Vanaf 1908 besteedt J. van Rees al zijn energie aan de International Order of Good Templars waar hij ook al zijn humanitaire ideeën in terugvindt.

Vlak voor "de ramp van Blaricum" was het besluit genomen voornamelijk op initiatief van J. van Rees, om een lagere school te stichten. Na het uiteenvallen van de kolonie blijft dit plan bestaan en wordt het in de praktijk gebracht.

"Iets over de Humanitaire School."

Men schrijft ons: Na de Blaricumsche gruwelen in de maand April j.l. zal menig Vrede-lezer gedacht hebben: "Zou er nog iets van de humanitaire school terecht komen?" Welnu, de onzekerheid van het voortbestaan van de kolonie der Internationalen Broederschap heeft er toe geleid, dat de kolonie als zoodanig van het oprichten van de school heeft afgezien. Maar, waar alle leermiddelen reeds aangeschaft waren, de onderwijzers verlangend te beginnen en bovenal de behoefte aan een moderne school in Laren en Blaricum zeer sterk gevoeld werd, besloot Marie Calisch, die oorspronkelijk de kolonieschool zou geleid hebben, zelf een humanitaire school op te richten. Deze is 3 September in het huis van prof. Van Rees, die daartoe twee kamers belangeloos heeft afgestaan, geopend en telt 7 leerlingen. Door de finantieele steun van eenige geestverwanten is 't mogelijk, dat ook enkele kinderen van onvermogenende ouders de school bezoeken." ("Vrede" 6e jrg. 192.).

Deze school groeit uit tot één van de interessantste onderwijs experimenten in Nederland. Naast sterk individueel gericht onderwijs worden er enkele ongebruikelijke vakken ingevoerd: handenarbeid, gezondheidsleer, tekenen, spel, wandelen en praktische kennis van land- en tuinbouw. De onderwijzers zijn geheelonthouders, vegetariërs, niet-rokers en de meesten anti-militaristisch. De school telde in 1910 60 leerlingen, in 1925 meer dan 160. Er waren 7 klassen voor lager en 3 voor mulo-onderwijs. De school gaat in 1931 op in een Montessori-school. Vele onderwijsvernieuwers, uit binnen- en buitenland, bezochten de school in de loop der jaren of gaven er, zoals Cor Bruyn, jarenlang les. "Toen het aantal leerlingen groter werd en mijn huis voor het doel te klein — ik had nog maar één groote kamer voor mij zelf overgehouden — hebben wij houten lokaaltjes in den tuin gebouwd." (Haarlemsch Dagblad, 14.4.1924.) Pas in juni 1925 wordt een nieuwe, nu stenen, schoolgebouw in Laren neergezet.



In het onderwijsprogramma van de Humanitaire School werd veel aandacht besteed aan het verbouwen van groenten en fruit; uitgebreide wandeltochten waren een vast onderdeel van het programma: Cor Bruyn maakte zo met leerlingen een voettocht van Laren naar Sneek in 1909; toen het aantal leerlingen zo groot werd dat ze niet meer in het huis van Jacob van Rees konden, werden er houten barakken in de tuin van zijn huis neergezet.





De ingang van het "Bateau Lavoir" vanaf Place Ravignan, zoals dat er tot voor enkele jaren, voordat het afbrandde, uitzag.

1904

Samen met Adya brengt Otto de zomermaanden in Domburg door; Toorop geeft hem daar vele raadgevingen. 2 oktober gaat Otto naar Parijs:

"Een vriend zei: kom bij mij wonen; ik zag van mijn kamer uit in de danszaal van de Moulin de la Galette. In de Lapin Agile, waar geraamtes hingen, ontmoette ik Picasso; via hem kreeg ik een atelier in de Rue Ravignan: aan de achterzijde, boven dat van Picasso." (Interview A.B. Loosjes 1956.)

8 december vertrekt Adya naar Parijs, waarop in "Vrede" deze annonce verscheen:

" Vrienden!

Hierbij deelen wij u mede, dat wij, O. VAN REES en A. DUTILH, een vrij huwelijk zijn aangegaan.

Parijs, Dec. 1904."

Otto gaat eerst les nemen op de academie van Carrière. Adya schrijft in haar dagboek: "Ik kan me nog niet voorstellen, jij bij Carrière, onze groote, groote Carrière, vertel er veel van — liet jij die portretten die je maakte, zien? "

Even verder schrijft Adya:

"Ik bladerde toevallig in "De Gids" daar, vond 'n artikel van Carel Schar ten en z'n vrouw (wonen in Parijs, Piet en Christine (van der Meer de Walcheren) spraken es van hen) over "Barbizon" 't dorpje dicht bij Parijs, liggende in woest enij van rotsen en heuvels en oerwouden, hebben daar de groote mannen gewoond, als Rousseau, Millet, Barye, Rodin enz. enz. gaan 't vast zien, is buitengewoon als woestheid van groeien, wild en weelderig, verlaten, alleen door artisten bezocht."

Kees van Dongen maakte o.a. voor de krant van Domela Nieuwenhuis, "De Vrije Socialist", en voor het gedenkboek voor Domela (1904), illustraties die evenals zijn illustraties voor "L'Assiette au Beurre" van zijn sociale geëngageerdheid getuigen.

1879.	7e Jaargang.	ZATERDAG 2 APRIL 1904.	No. 26.	1904.
DE VRIJE SOCIALIST.				
Verschijnt Woensdags en Zaterdags.				
REDACTIE: E. DOMELA NIEUWENHUIS.		DRUKKER: SCHOONHUIS DE HEMERUS M.		
Hierin valt, en geen andere kan meer versheid hebben dan het zelf te nemen en te behouden. CHRISTIAAN CORNELISSEN		Abonnement bij voorverzekering: BINNENLAND per 3 maanden . . . 1.075 BUITENLAND 1.11. De staat beroupt op de aflevering van den afdracht wordt de afdracht niet als de afdracht verloren. VAN STIJNEN		
DRUKTELIJN: Van 1 a 1000: 10 M. — Buiten regel meer 1000: Voor afdracht, correctie en 1000 per regel				

Op, voor de Vrijheid op!



De boerderij in Fleury; v.l.n.r. Adya, vóór haar Jean van Dongen, Otto en zijn vader Jacob van Rees, omstr. 1905.



"Villa Sindici" in Anzio.



Adya van Rees, Zelfportret (potlood, 35 x 32), koll. Kuitenbrouwer-van Rees; links onder: "Je zigeunerkind", rechts onder: "Juni 1904 Zaterdags getekend".



1905

In het voorjaar van 1905 vestigen zij zich in Fleury-en-Bière, enkele kilometers van Barbizon. Kees en Guus van Dongen voegen zich al dadelijk bij hen. Otto en Kees van Dongen werken veel samen op het veld.

"Heb net een brief uit Rome gehad van Marie van Maanen vraagt naar mij, zond me heele mooie photo's uit Sienna — 'k zal haar schrijven wij daarheen komen met voorjaar — en een paar jaar daar blijven — zal haar vast om inlichtingen vragen — zeggen waar we wonen willen, of zij iets weet?'" (Dagboek Adya.)

In oktober verlaten zij Parijs en gaan ze naar Anzio, even ten zuiden van Rome, en huren er een huisje, weids betiteld met "Villa Sindici". Adya's dromen worden bewaarheid: *"Italië, Italië zie 'k ons daar al wonen tegen de bergen aan, met uitzicht op zee, in een begroeid onbewoond gevalletje daar in verlaten dorpje, uit de rotsen opgebouwd, Nimfa of Norma, 2 dorpjes de een boven de ander. 'K zag 't altijd uit de verte van Nettuno uit — waar wij woonden aan zee, zag 't als een hel witten streep schitteren in die blauwe etherische bergen; wilden toen er een keer wandelen. maar kon niet, was meerdere dagreizen door de Peludi en Pontijnsche moerassen, te gevaarlijk voor vrouwen alleen! !"* (Dagboek Adya.)

Ze leven, evenals in Fleury, vooral van wat ze zelf verbouwd hebben. Ze beschouwen zichzelf als zigeuners, die alleen met het allernoodzakelijkste, reizen en trekken. Otto werkt met de draagbare schildersezel vaak direkt op het land.

1906

9 juni wordt Aditya geboren: 't Zonnekind!

1907

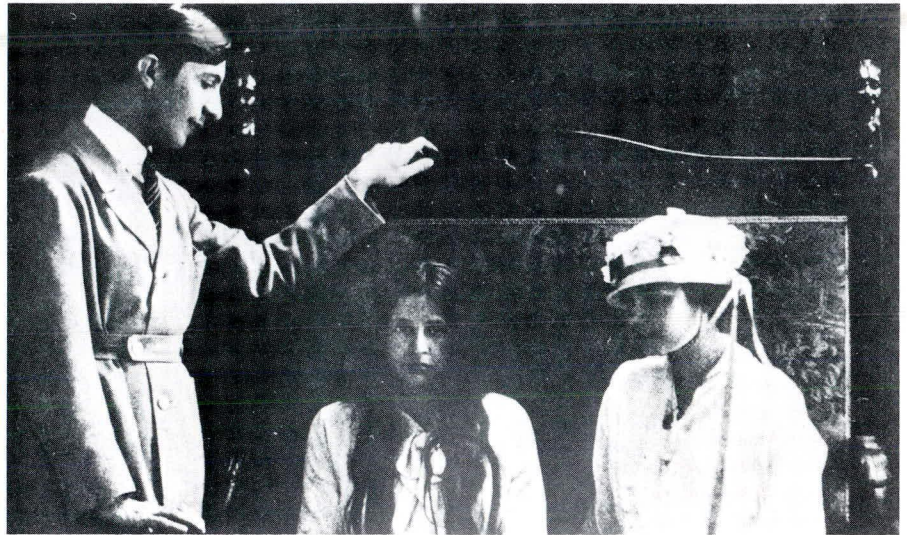
In april keren Otto, Adya en Aditya naar Nederland terug; Otto moet een eerste periode van enkele maanden van zijn militaire dienst vervullen. Zijn ouders zijn kort tevoren naar Velsen verhuisd; Adya en Aditya trekken bij hen in. Otto stelt voor het eerst enkele werken ten toon, op de tentoonstelling van "Levende Meesters" te Amsterdam: no. 343 — Kinderportret, no. 344 — Cypressen, no. 345 — Visser (Anzio), studie. Het is niet z'n meest progressieve werk; dat heeft hij voor het grootste deel in Parijs achtergelaten. Ook Kees van Dongen exposeert er. De recensent van Het Algemeen Handelsblad is heel welwillend:

"Voor het eerst zien wij te Amsterdam een werk van Kees van Dongen. Geen werk om een schilder naar te beoordelen. Het schijnt al gezochtheid wat er aan is. Maar niet onbeduidend. Want die oogen, hoe opzettelijk vreemd met alleen blauw geschilderd, zeggen toch iets, en de handen, in rood gedaan, zijn goed van teekening. Maar behooren die handen bij dit gezicht?"

Het kind, waarvan Otto van Rees een portret maakte, staat in zulk een wonderlijk waas, dat men niet anders kan doen dan de schouders ophalen over zulk een vreemde

phantasie. Maar in zijn stuk met Cypressen komt, uit de verte gezien, zelfs zeer sterk licht, en ook in den visscherskop er boven is zon. Wel iemand om in het oog te houden, deze jonge schilder." (R.K.D.)

V.l.n.r. Alexander Sacharow, Clothilde von Derp en Charlotte Bara, omstr. 1914 in Ascona.



Lizzy, Otto's oudste zuster, die in 1903 haar medische studie in München en Basel heeft voortgezet, verkeert daar in progressieve kringen die haar enige tijd later in contact brengen met de kolonisten van Ascona. Uit het vrije huwelijk met de rus Von Kaenel wordt op 8 juni 1907 Genia geboren. Otto's moeder, een uitstekende pianiste die ook componeerde, verbleef voor haar gezondheid vaak in Zwitserland en bij Lizzy. In deze tijd begeleidde zij vaak de danser Alexander Sacharow, een vriend van Von Kaenel. Alexander Sacharow had, samen met zijn partner Clothilde von Derp een wereldnaam verworven bij de vernieuwing van de dans, en verkeerde omstreeks 1913/14 veel in het milieu van Ascona, waar zij o.a. de dadaïsten leerden kennen. Bijna tegelijkertijd met Charlotte Bara, die op enkele dada-soirées optrad, traden zij in het theater van Zürich in 1917 op. Lizzy, die veel liefdeswerk deed in hospitalen en daar besmet werd met tuberculose, voelde zich sterk verbonden met de denkwijzen van de kolonisten van Ascona. Zij stierf in 1926 aan tuberculose die haar jarenlang had achtervolgd. Genia leerde het dansen van Alexander Sacharow en Clothilde von Derp. Zij trad in de twintiger jaren op in België, Zwitserland en Tunis waar zij jarenlang de dansmethode van J. Dalcroze (rythmische gymnastiek) op het Conservatoire aan kinderen onderwees.

Adya van Rees, Ch. Bara tijdens een uitvoering (pen, potlood, 27 x 20), koll. Kuitens-brouwer-van Rees, omstr. 1916.

Onder de artiestennaam "Rostowa" trad Genia von Kaenel-van Rees in de twintiger jaren op.



Frijslijst der Schilderijen door OTTO VAN REES.

Fleury (Seine et Marne) 1905.

No	1	Corosolein	f	200.-
	2	Zomer		200.-
	3	Grijs keur		100.-
	4	Tuin (herfst)		100.-
	5	Stilleven (zonnetloosen)		100.-
	6	"		100.-
	7	Oogst		150.-
	8	Doroweg		125.-
	9	Hoekje van den Tuin (voorjaar)		80.-
	10	Stilleven (Courges)		150.-
	11	Aan 't wasschen		80.-
	12	Doroje		100.-
	13	Studie		80.-
	14	"		80.-

Italie (1906 - 1907)

15	Cyres	400.-
16	Cypressen (Villa Falconieri)	350.-
17	Aloes	350.-
18	Fraasati (morgen)	300.-
19	" (avond)	250.-
20	Schesserins (Monte Portio)	250.-
21	Avond (Villa Borghese)	275.-
22	Aloes	250.-
23	Bloeiende kera	200.-
24	Kerk-ak	200.-
25	Visscher	250.-
26	De haven	200.-
27	Interieur	200.-
28	Paardenschedel	300.-
29	Wasschende vrouwen	150.-
30	"	100.-
31	Kust	300.-
32	Vrouwen in den wijngaard	80.-
33	Gezicht op Nettuno	200.-
34	Bij Gaslicht	150.-
35	Pijnboom (schets)	f 80.-
36	Aloes	80.-
37	Soldater	80.-
38	Vrouw uit het Volk (schets)	250.-
39	Gezicht op de see	" 80.-
40	Kiesje	" 100.-
41	Aan den arbeid	" 100.-
42	Moeder en kind	" zingendes
43	Kind	" "
44	Moeder en kind	" "
45	Bij het venster	" 80.-
46	Portret van Dr. J. van Rees	" zingendes

1908

De tentoonstelling bij Kunstzaal Oldenzeel in Rotterdam markeert de eerste periode van Van Rees' werk. Hij exposeert er het werk uit Fleury en Anzio. Vele werken, die daar hingen zijn nog bekend. Een groot gedeelte ervan verkocht Van Rees in 1916 aan Han Coray.

De neo-impressionistische manier van schilderen van de voorgaande jaren wordt hier ruim getoond; in 1908 volgt een omslag naar een meer lineaire stijl waarin de grote kleurvlakken en ook de schematisering steeds meer plaats innemen. Zijn stijl sluit dan sterk aan bij het werk van leden van de Pont-Aven-groep; vooral Emile Bernard's werken uit Le Pouldu (Drie Bretonse vrouwen, 1889; Oogst bij de zee, 1891), zijn een inspiratiebron. "Een oordeel te vellen over het werk van dezen jongen schilder lijkt mij nu nog voorbarig; eerst dan is dit, naar het mij voorkomt, gerechtvaardigd, wanneer hij, over een paar jaren, andermaal tot ons komt en uit zijn werk te zien zal zijn in welke richting zijn talent zich gaandeweg zal ontwikkelen. Want talent is er zeker in Otto van Rees en dat is al heel veel voor iemand, die ijverig zoekt in zijn werken zijn denken en voelen tot uiting te brengen." ("Deze Week", R.K.D.)



Mies, Aditya, Adya en Jan Terwey bekijken hier prenten die veel overeenkomsten hebben met het toegepaste werk van Adya en Otto uit deze tijd; foto omstr. 1909.

1910

Van Rees is na enkele maanden militaire dienst in 1907 weer snel naar Parijs vertrokken. 's Zomers, zodra het weer en de grond het toelaten, gaat hij naar Fleury om de grond te bewerken, die in zijn levensonderhoud moet voorzien. Ook Van Dongen, die dit jaar een reis naar Tunis en Egypte maakt, verblijft er regelmatig. De enkele maanden die hij 's winters in Parijs is, verblijft hij meestal in een appartement in de Rue Lepic; in 1910 woont hij 25 Rue Victor Massé.

"16.4.1909, 9 u. 's morgens

... Ik hoop zoorecht van harte, dat je bij die kunstkopers eens slagen zult, en dat 't je een aanmoediging moge zijn, om flink te volharden. 't is zo jammer, dat je niet bij Lucas hier in A'dam hebt ingezonden, zoals je in Febr. van plan was! Jan zond 6 stukken, en heeft er al twee voor samen f. 126 verkocht, en wel aan van Harpen, die hem meer klandisie beloofde ... Mocht hij dat ook eens verkopen! Jij moet ook volhouden in Holland, zei Heyenbrock. De aanhouder wint, men moet — en wil ook wel aan 't werk wennen! 't portret had in A'dam waar zovelen mij kennen, zeker wel wat uit kunnen werken. Rueter in A'dam krijgt vele bestellingen op zijn portretten, en die is ook pas zo kort aan de gang. Jammer dat je er niet toe kwam, heel jammer, maar laat dan de 4 jaarlijkse in dit jaar in Arnhem je niet ontgaan. ..."

"26.5.1909

... Dat je wat in Parijs verkocht hebt, deed me heel veel plezier. Is 't iets, wat ik ken, of nieuws? En nogal voor 'n redelijke prijs? ... Ook over de affiches hoorde ik met veel belangstelling. ... Om nog even op die affiches terug te komen, vertel me bij gelegenheid eens, of je die in kleur maakt, geschikt voor kleurendruk (steendruk?) en op natuurlijke

GALERIE B. WEILL

25. RUE VICTOR-MASSÉ



Invitation

Exposition de Peintures



PAR

MM. BRIAUDEAU (PAUL).
LACOSTE (CHARLES).
LHOTE (ANDRÉ).
PAVIOT (LOUIS).
PLUMET (JEAN).
VAN REES (OTTO).

du 30 Mai

au 18 Juin 1910

Tous les jours, de 10 heures à 7 heures, sauf Dimanches & Fêtes



A. Rodin, Portret Arthur Jerome Eddy,
Art Institute Chicago.

Monsieur et Madame
OTTO VAN REES-OUTILH
ont le plaisir de vous faire part de la
naissance de leur fille

MAGDALENA

Le 31 Octobre 1910

Paris, 100, rue Lepic

grootte? Hoe weet je de onderwerpen, en de tekst? Of zijn 't prijsvragen? Schrijf me er eens wat van, ik heb er heel geen voorstelling van, hoe dit — op 'n zekere afstand van Parijs — zo maar gaat! En A. is aan 't borduren of zo, voor Amerika! ... En hoe denken jullie te doen van de winter, in Parijs, neem je dan je meubels, of 'n deel ervan mee, of huur je wat meubels voor tijdelijk? Ik kan me begrijpen dat je de tijd, dat er toch niets in de grond te doen is, in Parijs beter kunt benutten, vooral nu jullie daar afnemers krijgt en hoopt te krijgen. Je kunt dan ook nog 's wat meer doen voor je algemene ontwikkeling, die in Fleury natuurlijk alleen op enkele boeken drijft." (Uit twee brieven aan O. van Rees van zijn vader, 1909, R.K.D.)

De kontakten met Amerikaanse verzamelaars zijn waarschijnlijk al in 1908 tot stand gekomen. De belangrijkste hiervan was Arthur Jerome Eddy (1859–1920), een advocaat uit Chicago. Behalve dat hij het Amerikaanse rekord bezat de langste autotocht gemaakt te hebben in 1901 in een 2900 mijl lange tocht, steunde hij Europese kunstenaars en propageerde hen in de Verenigde Staten. Hij was een vriend van Whistler (die in 1896 zijn portret ten voeten uit schilderde) en Rodin, die een buste van hem maakte; hij schreef een boek over Whistler (*Recollections of James M. Whistler*), terwijl zijn *"The cubists and Post-impressionists"*, 1914, het meest gelezen boek over moderne kunst in de V.S. was. *"When the Armory show came to Chicago, he lectured widely on the new tendencies and in 1914 McClurg published his "Cubists and Neo-impressionism", first book on the subject and still one of the best. Eddy's house was filled with Kandinsky's (he owned over 80), Gleizes, Derains etc. He made a speciality of Marcel Duchamp and missed buying "Nude descending a staircase" by only a few hours. However, both of the artist's other masterpieces, "The king and the Queen surrounded by swift Moving Nudes" and "The chess players", now in the Arensberg Collection, belonged to Eddy. Other ex-Eddy pictures now on view are "Man on the balcony", an early cubist masterpiece by Gleizes, and two "Improvisations" by Kandinsky."* (P. Pollock, *The Tribune*, 10.9.1949.)

Na Eddy's dood kon het Art Institute in Chicago uit de verzameling kiezen, wat zij wilde. Zij kozen vooral Kandinsky en de kunstenaars uit München. Op de tentoonstelling van een keuze uit Eddy's collectie in 1922 (Art Institute, Chicago), hingen vier schilderijen van Van Rees: no. 60 — Maternity, no. 61 — The Brown Road, no. 62 — Girl reading, no. 63 — Iris. Bij het onderzoek naar de veilingen van de Eddy-kollektie ontdekte Joost van Rees (New York) nog enkele andere werken van Otto van Rees: "Hats", "Girl seated", "Village streets". In Eddy's boek staat nog een "Stilleven met kan" afgebeeld, terwijl er, in het Van Rees archief (R.K.D., Den Haag), nog een aantekening voorkomt van een "Baadster" die verkocht is naar de V.S. Eddy heeft al deze werken bij verschillende gelegenheden gekocht. De "Maternity" (afgebeeld in zijn boek in 1914) is in 1911 geschilderd, terwijl andere werken (Stilleven met kan b.v.) uit de vroege of zeer vroege periode van Van Rees stammen.

Eddy's kunstbeschouwing is in enkele punten samen te vatten: n.l. vitaliteit, het op één lijn stellen van de ontwikkeling van kunst en wetenschap en bij-de-tijd blijven. Hij draagt zijn boek *"Cubists and neo-impressionism"* dan ook op *"To that Spirit, the beating of whose restless wings is heard in every land"*.

Adya's broderies worden voor het eerst tentoongesteld in de Rotterdamsche Kunstkring. We weten niet wat ze voorstelden; alle afbeeldingen van verloren gegane broderies geven alleen broderies van na 1911 weer.

31 oktober geboorte van de tweede dochter Magdalena.

Van Rees exposeert de drie Adam en Eva-scènes op de Salon des Indépendants, Parijs (18 maart — 1 mei 1910).



Werk Otto van Rees 1903-1910 (2)



Adya aan de wasplaats in Fleury, 1905
kleurpotl., 10 x 14
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Villa "Sindici", 1906
potl./krijt, 25 x 35,6
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Adya bordurend, 1905
potl./krijt, 28 x 39,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Adya bordurend op het gras, 1905/06
o/d, 33 x 33
koll. W. Minderman, Den Haag

Adya lezend in een stoel, 1906
 kleurpotl./krijt, 35 x 44
 koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Adya en Aditya, 1906
 links de boetseertafel
 Verblijfplaats onbekend



Adya en Aditya onder parasol, 1906
 potl./krijt, 47,5 x 30,5
 koll. Kuitenbrouwer-van Rees

Adya en Aditya, 1907
Verso: Aditya 10 maanden
o/d, 19 x 17,5
koll. Dutilh-de Kuyper, Rotterdam

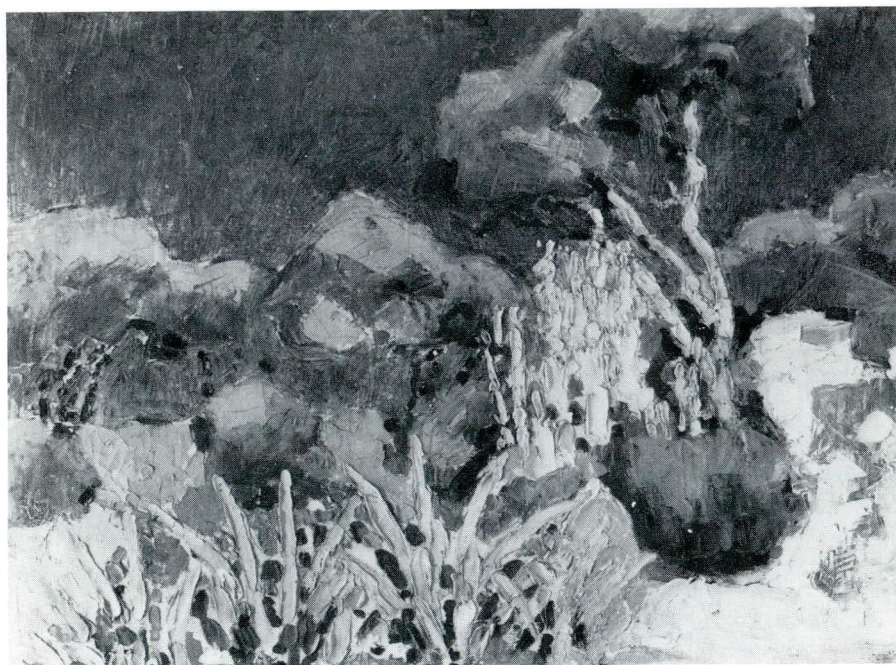


Portret Adya, 1905
krijt, 19,2 x 23
koll. Kuitenbrouwer-van Rees

Het wiegje, 1906
o/d op karton, 30,5 x 24
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Kust te Anzio, 1906
o/d, 50 x 60
koll. Wolvius, Utrecht



Arenlezende vrouwen, 1905
 potlood, 14,2 x 21,5
 koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Vier boeren op het veld, 1905/06
 paneel, 28 x 33
 koll. Coray, Agnuzzo



Portret Aditya, 1909
o/d, 35 x 27, ges. en gedat. l.o.
koll. Dutilh-de Kuyper, Rotterdam





Adya bordurend bij lamplicht, 1907/08
o/d, 46 x 37,5, ges. l.o.
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Portret Adya, 1909
gouache
koll. F. Wiegiersma, Amsterdam



Speelgoed, 1909
o/d, 43,5 x 55, gedat. r.b.
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Portret Adya, 1909
o/d, 100 x 75,5, ges. r.o.
Rijksdienst v. Roerende Monumenten, Den Haag

Vervolg biografische gegevens



Otto, Adya en Aditya in de tuin in Fleury
aan het werk, omstr. 1912.

Paris, le 5 Octobre 1913.

Monsieur.

J'ai l'honneur de vous informer qu'ayant liquidé la succession de mon mari, je prends la suite de ses affaires, sous la même raison sociale. Depuis 20 ans, compagne de ses efforts, partageant ses déceptions et ses espérances, j'ai appris à connaître, apprécier et aimer ses tendances artistiques, aussi, mon initiation a-t-elle été facile.

Quand vous voudrez bien m'honorer de votre visite, j'aurai plaisir à vous soumettre des oeuvres nouvelles ou récemment acquises de: Picasso, Herbin, Metzinger, Lhote, Marchand, Van Rees, etc.

J'espère Monsieur, que vous voudrez bien reporter sur moi un peu de la confiance, que vous témoigniez à mon cher disparu, j'ai pensé être agréable à sa mémoire en donnant à l'intérieur de cette circulaire, une reproduction de son portrait peint par son ami Picasso. Veuillez agréer Monsieur, l'assurance de mes sentiments distingués.

Vve Clovis Sagot

1911

Otto van Rees exposeert op de Salon des Indépendants (no. 5067 — Baigneuses, no. 5068 — Mère et enfant) en op de Moderne Kunstkring te Amsterdam (no. 110 — Adam en Eva).

Plasschaert, die bezig is een naamlijst van levende nederlandse kunstenaars samen te stellen, krijgt de volgende gegevens van Otto en Adya van Rees:

"Parijs 7 December 1911.

WelEdgeb. Heer,

Hierbij zend ik, U de gevraagde inlichtingen. Mijn vrouw: geboren te Rotterdam, van 10 tot 14 jaar tekenles van Mej. Barbera van Houten, (den Haag). Daarna te Brussel. Atelier Blancgarin (4 jaar) werkte daarna te Laren en Blaricum, maakte ong. 1902 reis naar Italië (Rome) lithographieën. Sinds 2 jaar slechts bordurende. (tentoonst. R.damsche Kunstkring 1910). Sedert 1906 niet meer geschilderd.

2e geboren te Freiburg (Duitschl.) 20 April 1884. Ong. 1903 zelfstandig gestudeerd (landschappen stillevens) met raadgevingen van enkele "Gooische Meesters". In 1904 eenige maanden gewerkt te Domburg onder leiding van J. Toorop. In 1904/1905 te Parijs Atelier Humbert korten tijd bezocht zomermaanden te Fleury en Bière (nabij Barbizon). Van October 1905 tot April 1907 in Italië gewerkt (landschappen nabij Rome) 't Meeste hiervan geexposeerd bij Oldenzeel in April 1908. Daarna weer te Parijs ('s zomers te Fleury) tot heden. Niet geëts of dergel. doch van tijd tot tijd geboetseerd (ook thans). Hopende dat deze inlichtingen voldoende zijn. Met beleefde groeten O. van Rees. 8 bis R. Campagne Première Paris 14 ième." (R.K.D.)

Op een schilderij uit 1906 komt al een boetseertafel voor; er zijn verder haast geen afbeeldingen of werken bewaard gebleven. Dit is bijzonder jammer omdat het enige beeld dat teruggevonden is, "Vrouwenkop", en een "Mannenkop" (alleen bekend van foto's), laten zien dat Van Rees de schematisering van zijn schilderijen op bijzonder originele manier heeft doorgezet in zijn beeldhouwwerk en daarmee zeer vroeg is in de internationale kunstwereld.

W. Helbig richt samen met H. Arp, W. Gimmi en O. Lüthy de "Moderne Bund" op, die exposeert in Luzern (1911), Zürich (1912) en Berlijn (1913, Der Sturm).

Otto Freundlich (1878—1943) raakt bevriend met Otto en Adya. Adya voert enkele ontwerpen van hem uit in wandtapijten. Freundlich verblijft in de zomermaanden vaak in Fleury bij de familie Van Rees. Zo ook in de zomer van 1914, wanneer de oorlog op uitbarsten staat. De burgemeester van Fleury raadt Van Rees aan, die ook een buitenlander is en gemakkelijk ook als duitser beschouwd zou kunnen worden door de opgewonden bevolking, Frankrijk te verlaten. Freundlich gaat dan terug naar Berlijn; Otto naar Nederland omdat hij gemobiliseerd is.

1912

Otto exposeert op de Sonderbund in Keulen (no. 281 — Mutter und Kind), Moderne Kunstkring in Amsterdam (no. 179 — Tableau, Fleury, no. 180 — Mère et enfant) en op de Salon des Indépendants (no. 2542 — Femme assise, no. 2543 — Tête de femme, no. 2541 — Composition). Adya exposeert wandtapijten en broderies in Amsterdam, Moderne Kunstkring (no. 177 — Broderie décorative, après carton de Otto Freundlich, no. 178 — Broderie décorative).

Alfred Lichtwark, de hamburgse museum directeur, ziet werk bij Clovis Sagot in de Rue Lafitte:

"In der rue Lafitte sprach ich dann bei Sagot vor, der die jüngsten handelt, Picasso, Herbin, Van Riss, ungefähr, was man die Futuristen nennt. Aber man lacht doch schon nicht mehr. Picasso wird gesammelt und hoch bezahlt, Herbin von deutschen Museen gekauft."

In de zomermaanden maken Otto, Adya, Aditya en Magda een wekenlange voettocht langs het Lago Maggiore. Ascona, dat al bekend is, trekt hun zozeer aan dat zij er een huis huren en langere tijd blijven. Vanaf dit jaar komen ze elk jaar regelmatig enige tijd hier wonen. De kolonie, door de zoon van de antwerpse koopman Henri Oedenkoven en zijn vrouw Ida Hoffmann gesticht, mag zich steeds meer in de belangstelling van kunstenaars, dichters, musici en filosofen verheugen. Velen komen er een "Kur" nemen of om er in alle rust vrienden en bekenden te ontmoeten.

1913

Otto exposeert op de "Erster Deutscher Herbstsalon" (Der Sturm) in Berlijn (no. 311 — Komposition, no. 312 — Frau und Kind, no. 313 — Sitzende Frau), de Salon des Indépendants (no. 2542 — Femme assise, no. 2543 — Tête de femme, no. 2541 — Composition), op de Moderne Kunstkring te Amsterdam (no. 179 — Paysage, esquisse), Adya exposeert alleen in Berlijn (no. 308 — Komposition nach O. Freundlich, no. 309 — Komposition nach O. Freundlich, no. 310 — Kain und Abel nach eigenem Entwurf). De weduwe van Clovis Sagot houdt een herdenkingstentoonstelling met o.a. werk van O. van Rees.

Otto, Blaise Cendrars, Chagall, Emil Szitya en Fila bezoeken de Sturm tentoonstelling in Berlijn.



Aditya van Rees, *St. Benoit Labre*, o/krijt op karton, 32 x 16,5; koll. Kuitenbrouwer van Rees.

om werk te publiceren in duitse tijdschriften ook groter. "Die Aktion" heeft op 18 juli een tekening "Fantômas" (nu: Centraal Museum, Utrecht) van Adya op de voorpagina. Het aardige is dat Frederik van Eeden in het voorgaande nummer van 11 juli een uiteenzetting geeft van zijn ideeën over coöperatieve kolonies, terwijl "Walden" al in 1907 aan zijn eind gekomen was.

Otto neemt deel aan een groepstentoonstelling van kubisten, door Alexander Mercereau georganiseerd bij het genootschap Mánes in Praag. Hij exposeert een *Baadster* (later verkocht naar de V.S.). Hij exposeert op de Salon des Indépendants (no. 3356 — Paysage, no. 3357 — Nature Morte, no. 3358 — Tête) en bij Berthe Weill (met o.a. Bollinger, Lehman en Buhot).

Aditya laat op een tentoonstelling van werk van kinderen ook iets zien waar Apollinaire op reageert: "*Parmi les plus donnés se trouvent Mlle Adyzia van Rees, une coloriste de 7 ans, fille de peintre, elle aussi. Elle a trouvé des gammes colorées, perçantes comme certaines sonorités d'Albert Savinio.*"

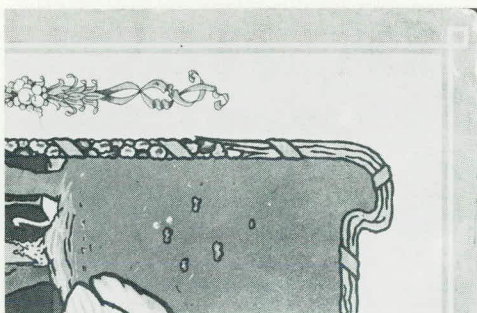
Otto woont in januari 1914 in Gentilly, 10 Villa Pierre-Marcelle (hij woonde in 1911 in de Rue Girardon, in december 8 bis Campagne première, in 1913, 12 Rue Froidevaux en in Montrouge, près de Paris). Na de zomer in Fleury te hebben doorgebracht, gaat hij in september terug naar Nederland, terwijl zijn familie eerst naar Ascona, daarna naar Zürich gaat. Soldaat Van Rees wordt tot januari 1915 gelegerd in Tilburg.



De haven van Ascona, met op de kade Aditya en Magda, foto omstr. 1914.

Het uitbreken van de eerste wereldoorlog betekende voor velen een apokalyptische toestand. Terwijl Leon Bloy de fransen in alle opzichten superieur achtte aan de Duitsers, ervaart Pieter van der Meer de Walcheren, die in deze tijd met hem correspondeert, de toestand meer als chaotisch en apokalyptisch, waar alleen het geloof nog redding kan brengen. Dezelfde houding treffen we bij Adya aan, die dan ook toetreedt tot de rooms-katholieke kerk.

"*Vele avonden bracht Matthias in dat najaar en die winter door met zijn oude vriend Otto van Rees, de jonge schilder, die soldaat was in het Nederlands leger. Hij zag er in die tijd, in de bijeengeraapte uniformstukken waarmee men hem uitgedost had, allerzonderlingst en ietwat zielig uit en leek werkelijk meer op een hospitaalsoldaat uit de Napoleonische tijd dan op een strijdlustige Nederlandse jongen! Zijn vrouw en twee dochtertjes zouden binnenkort in Zwitserland, waarheen zij uitgeweken waren het heilig Doopsel ontvangen. Christine, Matthias en Pieterke zouden Peter en Meter zijn van de nieuwe christenen. Het was een vlam van vreugde dwars door de wereldellende heen. Otto zelf aarzelde nog, Matthias sprak veel en lang met hem, en zijn vriend was wel bereid en verlangend de stap te doen, maar kon nog niet besluiten.*" (P. van der Meer de Walcheren, *Mensen en God.*)



1915

In het voorjaar van 1915 wordt o.a. op initiatief van Prof. J. van Rees een Manifest gepubliceerd dat iedereen oproept militaire dienst te weigeren. De tientallen ondertekenaars krijgen de steun van Henriette Roland Holst die in een brochure "Waarom ook sociaal-democraten het Manifest der Dienstweigeraars ondertekenden" in oktober haar positie nog verduidelijkt:

"En m.i. is de speciale waarde der dienstweigering gelegen in de sterke propagandistische uitwerking, die zij hebben kan. De half-massale daad van een uitgelezen voorhoede, door de in-beweging gerakende massa onmiddellijk als vertegenwoordigend gevoeld en begrepen, kan met haar nasleep van processen, veroordeelingen enz., onder bepaalde omstandigheden den stoot geven tot betoogingen, protest-stakingen, kortom tot een massa-beweging. In elk geval kan zij, evengoed als elk der andere hier genoemde middelen in den proletarischen klassenstrijd, er het hare toe bijdragen, den moed, de offervaardigheid, de revolutionaire energie en het sociaal idealisme der arbeidersklasse te verhoogen, de gezindheid te versterken, waaruit zal voortkomen de permanente en algemeene dienstweigering der massa's aan het kapitalisme, dat is de proletarische revolutie. Laren, 21 Sept. '15." (H. Roland-Holst, Waarom ook Sociaal-Democraten het "Manifest der Dienstweigeraars" ondertekenden, "De Internationale" Oct. 1915.)

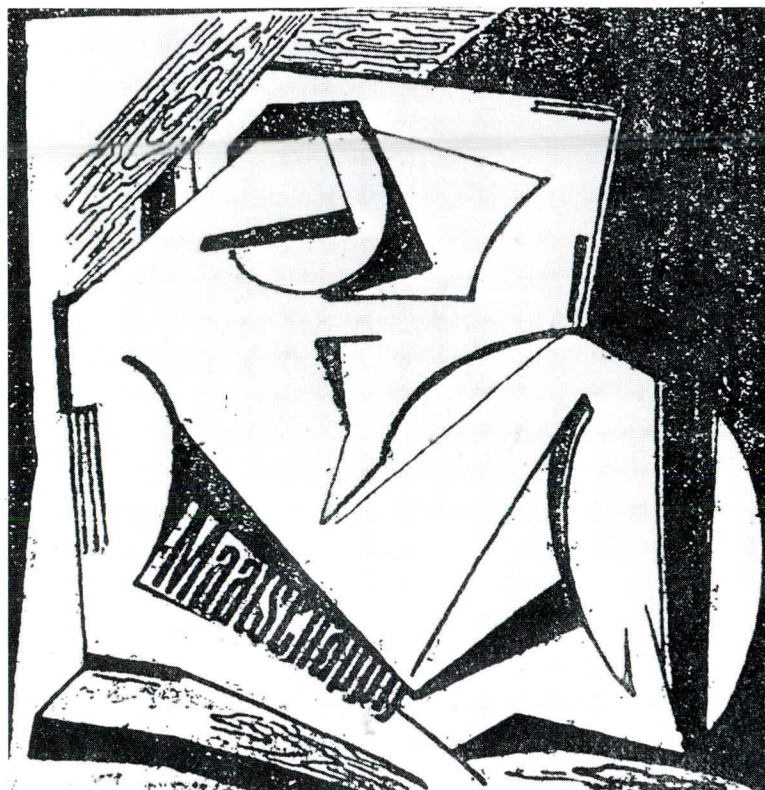
Het "Manifest" wordt als opruiing geïnterpreteerd en de voornaamste initiatiefnemers, waaronder Jacob van Rees, worden veroordeeld tot een boete of 10 dagen hechtenis. Met H. Roland Holst gaat J. van Rees zijn 10 dagen uitzitten.

Het is begrijpelijk dat een zoon van één van de initiatiefnemers niet geheel onopgemerkt bleef, terwijl hij in militaire dienst was. Men was hem liever kwijt. De aanleiding om Otto uit de dienst te ontslaan vormde een kollage van een danser die hij gemaakt had, terwijl hij in het hospitaal verbleef. De geneesheer die hem behandelde, vond dit een teken van afwijkend gedrag en droeg Otto voor ontslag voor. In maart was Van Rees verlost van de



Otto poseert in het hospitaal te Amsterdam met zijn kollage "De danser", foto omstr. maart 1915; de arts nam wel de kollage mee naar huis; verblijfplaats nu onbekend.

In "Sirius", okt. 1915, verscheen deze illustratie van Otto van Rees; het oorspronkelijke werk is nu in het Musée de l'art moderne, Parijs (schenking van Mevr. Arp-Hagenbach).



dienst en begaf hij zich naar Ascona. Daar leert hij o.a. Hans Arp kennen. Twee september is hij met de hele familie in Zürich en krijgt hij van Coray de opdracht fresco's te schilderen in de ingangshal van de Pestalozzi-Schule. De tamelijk grote wanden links en rechts van de ingangsboog worden dan in enkele maanden gedekoreerd. Hans Richter herinnert zich nog dat Van Rees toen in een vrijstaand huis aan de Hardlaubstrasse 13 op de onderste verdieping woonde. Het huis stond enigszins van de weg af. Richter bezocht Van Rees vaak met Rubiner en Max Oppenheimer.

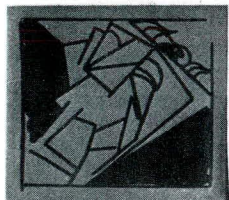
Walter Serner publiceert in het tweede nummer van "Sirius" (oktober) een tekening/kollage van Van Rees: "Maatschappij" (nu: Musée de l'art moderne, Parijs).

In november heeft hij samen met Adya en Hans Arp een grote tentoonstelling bij Galerie Tanner.

De recensent van de Neue Zürcher Zeitung is vrij enthousiast over de tentoonstelling. De kritiek geldt eigenlijk alleen de kollages van Van Rees; wél het meest moderne wat er te zien was.

GALERIE TANNER
ZÜRICH 1
BAHNHOFSTRASSE 39

OTTO VAN REES, PARIS
HANS ARP
A.C. VAN REES-DUTILH,
PARIS



MODERNE WAND-
TEPPICHE, STICKEREIEN
MALEREIEN, ZEICH-
NUNGEN/14.-30. NOV. 1915

Diese Arbeiten sind Bauten aus Linien, Flächen, Formen, Farben. Sie suchen sich dem Unsagbaren über dem Menschen, dem Ewigen zu nähern. Sie sind die Abkehr von dem eigensüchtigen Menschlichen. Sie sind der Hass gegen die Schamlosigkeit der menschlichen Seillichkeiten, der Hass gegen die Bilder, die Malereien.

Die illusionistische Malerei der Renaissance führten den Menschen zur Ueberschätzung seiner Art, zur Teilung und Uneinigkeit. Statt uns der Hände unserer Brüder, wie der eigenen bedienen zu können, wurden sie unsere Feinde. An Stelle der Namenlosigkeit traten die Berühmtheit, das Kunststück. Die Weisheit starb.

Die Weisheit war das Gefühl für hoch, gross, weit, spitz, heben, schwer, tief, hell, licht, farbig. Und statt diese Gefühle einfach zu zeigen, wurden sie durch Themen und tausend andere Dinge oder von ihnen abgeleitet und durch tägliche Nebensächlichkeiten und persönliche Plattheiten erstickt. Die Weisheit war das Gefühl für die gemeinsame Wirklichkeit, das Mystische, die bestimmte Unbestimmbarkeit, die grösste Bestimmtheit. — Abbilden ist Nachahmung. Schauspiel, Seiltänzeri. Niemand leugnet, dass es Seiltänzer von verschiedener Begabung gibt. Die Kunst aber ist Wirklichkeit, und die gemeinsame Wirklichkeit muss über dem Besonderen laut werden.

Die «neue Kunst» ist so neu, wie die ältesten Gefässe, Städte, Gesetze, und wurde von den alten Völkern Asiens, Amerikas, Afrikas und zuletzt von den Gothikern geübt.

A.

OTTO VAN REES

1. Composition	Oel	1915
2. Stilleben	Papier	"
3. "	"	"
4. "	"	"
5. Adya	Papier, Stoff	"
6. Landschaft	Tempera	"
7. "	"	"
8. Akt	Oel	1914/12
9. Landschaft	"	"
10. "	"	"
11. Stilleben	"	"
12. "	"	"
13. Sticker Frau	"	"
14. Badende	"	"
15. Sitzende Frau	"	"
16. Mutter und Kind	"	"
(Eigentum Prof. Jules de Praetere, Basel)		
17. Kopf	Oel	"
18. Blumen	"	1910
19. Italienische Landschaft	"	1906
20. "	"	"
21. Wäschende Frauen	"	"

HANS ARP

22. Gestaltung	Wandteppich, Wolle	"
23. "	"	"
24. "	Stickeri, Seide	"
Ausführung: A. C. van Rees-Dutilh		
25-29. Gestaltungen	Kohle	"
30-39. "	Tusche	"

A. C. VAN REES-DUTILH

40. Composition	Wandteppich, Seide	1915
41. Das Kreuz	"	1914
42. Sanduhr	"	"
43. «Le Transsibérien»	Wandteppich, Wolle	"
44. Kain und Abel	"	1913
Eigentum Mme. B. L. Paris		
45. Schöpfung	"	"
46. Composition	"	1912
Entwurf: Otto Freundlich, Berlin		
47. Composition	"	"
Entwurf: Otto Freundlich		
48. Der Kämpfer	Tusche	1915
Eigentum: Otto Freundlich		
49. «Fantômas»	"	1914
50. «Sohn und Mutter»	Schwarze Kreide	1913
51. Der freie Geist	"	"
52. Bildnis des Schriftstellers L. R.	"	"

"Zürcher Kunstchronik

T. In der Galerie Tanner (Haus Huguenin) haben bis Ende dieses Monats das holländische Künstlerpaar Otto van Rees und A.C. van Rees-Dutilh, sowie Hans Arp, alle drei bis vor kurzem in Paris tätig, eine Ausstellung veranstaltet, auf die hinzuweisen sich durchaus lohnt. Der Katalog enthält eine kurze Einleitung Arps, aus der nur zwei Angangssätze zitiert seien: "Diese Arbeiten sind Bauten aus Linien, Flächen, Formen, Farben. Sie suchen sich dem Unsagbaren über dem Menschen dem Ewigen zu nähern." Der Abbildung der Wirklichkeit wird von dieser Kunst der Absagebrief geschrieben. Wie Spinoza seine Ethik more geometrico vortrug, so diese Künstler ihr Weltbild mit den Mitteln abstrakter geometrischer und kubischer Gebilde. Der Hauptaccent dieser Arbeiten liegt für mich, der ich in der Kunst gerne von Erinnerungen an Geometrie-, Stereometrie- und Trigonometrie-stunden befreit bin, obwohl ich sehr gut weiss, eine wie wichtige und notwendige Rolle mathematische Verhältnisse, geometrische Formen, kubische Vorstellungen auch in der Kunst spielen für die Organisation einer Bildkomposition, den Aufbau eines Körpers, die Harmonie eines Bauwerkes — der Hauptakzent dieser Arbeiten liegt für mich im Element der Farbe. Da erlebt das Auge wundervolle Dinge. Nicht sowohl bei den Gemälden des Otto van Rees, obwohl es auch da farbige Wirkungen delikater Art gibt, wie etwa auf dem Bild "Mutter und Kind" (das glücklicherweise auch an die sonst so verpl...e Wirklichkeit Konzessionen macht), als bei den Wandteppichen und Stickereien, die Frau Rees nach eigenen Entwürfen oder solchen H. Arps ausgeführt hat. Was da von farbiger Schönheit erreicht ist, darf unserer Bewunderung sicher sein, ob wir nun die Austeilung der Fläche durch abstrakte, geometrische Gebilde, die nur selten im Sinn der Symmetrie, sondern der bewusstesten Asymmetrie erfolgt, an sich geniessen mögen oder nicht; oder ob wir uns der symbolischen oder metaphysischen Absicht der Kompositionen ("Kain und Abel", "Die Transsiberische Eisenbahn") hartnäckig verschliessen oder gläubig öffnen. In diesen Wandstickereien in Seide, den Wandteppichen in Wolle gibt sich fast durchgängig eine Feinfühligkeit für die Farbe und den Wohlklang ihrer Kombinationen kund, dass dem Auge ein echter Genuss erwächst. Man findet festliche Akkorde von Rot, Weiss, Schwarz, weich gedämpfte Kombinationen von Grau, Braun, Kirschrot, Grün und Schwarz, seelisch tiefklingende von Rot und Blau (die "Komposition" no. 46; ein prachtvolles Stück), dann Braunnancen, mit Dunkelgrün und Weiss (no. 47), Sachen in glänzender Seide: Kirschrot und Silbern, Rot und Violett, wozu noch Grau und Schwarz treten (no. 40) usw. Um dieser Teppiche und Stickereien willen, deren streng flächigen Stil man zu würdigen wissen wird und deren farbig-ornamentale Schmuckkraft ganz herrlich ist, mag man diese Ausstellung besuchen. Man wird dann auch Bekanntschaft machen mit Entwürfen zu diesen Teppichen, mit geometrischen Phantasien H. Arps, mit kubistischer Formanalysen (der Frau Rees), deren verblüfendes synthetisches Endresultat man bei richtiger Distanz anerkennen, ja bewundern wird, und wird zu dem Ergebnis gelangen, dass es mit dem Vorwurf des Kapriziösen, Dekadenten, oder wie sonst diese Bezeichnungen lauten mögen, hier doch nicht getan ist, wenn auch gewisse Dinge, wie die aus Papier (sogar bedrucktem) zusammengeklebte Arbeiten des Otto van Rees, doch bedauerliche Abirrungen bleiben von dem Ernst der Kunst, dessen Walten man sonst in dieser Ausstellung wahrlich nicht in Abrede stellen kann." (Neue Zürcher Zeitung, vrijdag 19 november 1915.)



Otto van Rees en Hans Arp, 1915; op de ezel bevindt zich een collage die veel overeenkomst vertoont met de collage "Stil-leven met pijp", die ook bij Tanner werd geëxposeerd.



Adya, Aditya, Otto en Magda van Rees samen met Hans Arp op het atelier in Zürich, 1915; de collage op de ezel vertoont veel overeenkomst met de onvoltooide collage (koll. Mevr. Kuitenbrouwer-van Rees).

CHRONIQUE ZURICHOISE 1915—1919

par Tristan TZARA.

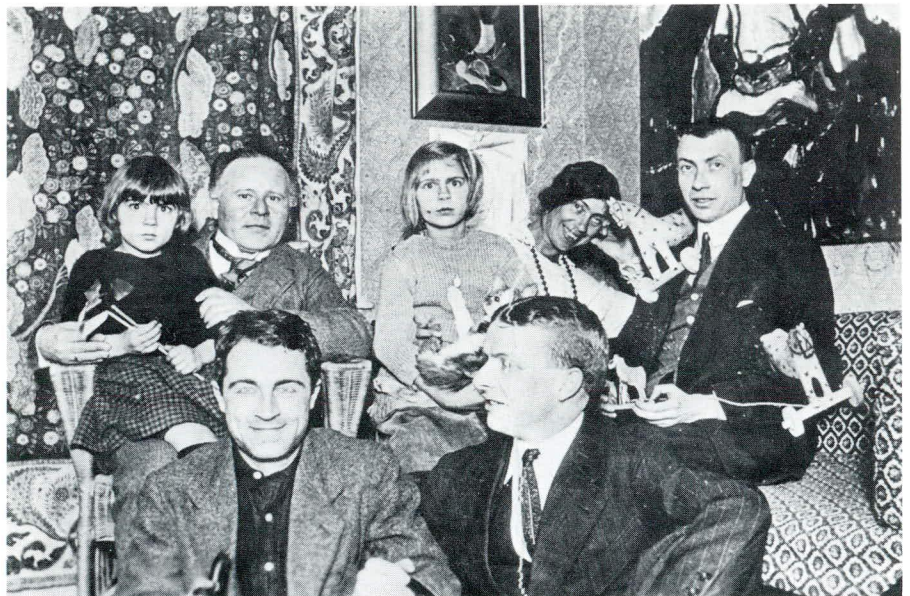


A. Segall, Ascona, houtsnede, 1914/15.

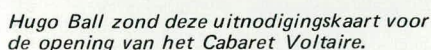
1915 — Novembre. Exposition Arp van Rees M^{me} van Rees, à la Galerie Tanner — grande rumeur des hommes nouveaux voient en papier — et ne voient qu'un monde de cristal-simplicité métal — ni art ni peinture (Choeur des critiques: „Quoi faire?“ Constipation exclusive) un monde de transparence ligne précision fait des culbutes pour une certaine sagesse prévue brillante.

Alexander Partens (waarschijnlijk een pseudoniem) karakteriseert de hang naar abstractie en het gevoel op de drempel van een nieuwe tijd te staan, wat ook uit de inleiding van Hans Arp van de katalogus van de Tanner-expositie spreekt, aldus:

“Er (Arp) sah, dass bisher gänzlich verborgen gebliebenes Persönliches sich nach aussen zu fassen vermochte, Stück seiner Art wurde und neues Leben aus sich selbst gewann. Für ihn war somit in den abstrakten Methoden das völlige Erkennen sämtlicher Mittel und Wege beschlossen und die ganze Fülle jeder Persönlichkeit. ... Die abstrakten Maler waren denn auch die ersten, die sich sofort dem Dadaismus anschlossen, dessen Individualismus sie mächtig anzog. Vor allem aber seine Scheu vor der Handarbeit, seine Verachtung vor Schuldingen, seine Verhöhnung des Doktrinen. Der Unterschied zwischen Malen und Taschentücherbügeln wurde nicht mehr prinzipiell gemacht. Man behandelte das Malen als eine Verrichtung und erkannte den guten Maler etwa daran, dass er seine Bilder nach telefonischen Angaben beim Tischler bestellte. Es handelte sich nicht mehr um Dinge, die zu sehen sind, sondern darum, wie sie in eine unmittelbare Funktion zu Menschen geraten können. Man gab aus seiner Welt, aus der Welt eine merkwürdige, bunte, wilde Auswahl, die man signierte.” (Dada-Almanach, 1920.)



Kerstmis 1915 in Zürich: Magda, Arthur Segall, Aditya, Adya, Hans Arp; op de voorgrond Otto van Rees en Ludwig Rubiner.



Na de zomermaanden enkele soirées in Ascona gegeven te hebben, worden de plannen voor een dadagalerie steeds konkreter. In 1917 wordt dit idee gerealiseerd, terwijl dan ook het tijdschrift "Dada" begint te verschijnen. Steeds meer kunstenaars en literatoren voelen zich aangetrokken tot het magische woord dada, met het gevolg dat er toch een -isme ontstaat en de eenmalige gebaren van de opvoeringen geïnstitutionaliseerd worden.

Die Sammlung „Cabaret Voltaire“ besteht aus Beiträgen von Franzosen (G. Apollinaire, B. Cendrars.), Italienern (F. Canguillo, F. T. Marinetti, L. Modigliani), Spaniern (P. Picasso), Rumänen (M. Janko, Tr. Tzara), Deutschen (Hans Arp, J. van Hoddts, R. Huelsenbeck), Holländern (O. von Rees), Oesterreichern (Max Oppenheim), Polen (M. Slodki), Russen (W. Kandinsky), und Heimatlosen (Emmy Hennings).

AUTOREN-ABEND

Hans Arp, Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Heusser, Richard Huelsenbeck,
Marcel Janco, Tristan Tzara.

Freitag, den 14. Juli 1916, abends 8½ Uhr

im

Zunfthaus zur Waag

I. DADA - ABEND

(Musik. Tanz. Theorie. Manifeste. Verse. Bilder. Kostüme. Masken)

PROGRAMM

I.

Hans Heusser: „Prelude“. „Wakauabluthe“, exotische Tanzrytmen.
„Eine Wüstenskizze“. (eigene Kompositionen)

Emmy Hennings: „Zwei Frauen“ (Prosa)
Verse („Makrele“, „Aether“, „Gefängnis“, „Jütland“.)

Hans Arp: Erläuterungen zu eigenen Bildern (Papierbilder I — VI)

Hugo Ball: „Gadji Beri Bimba“ (Verse ohne Worte, in eigenem Kostüm).

Tristan Tzara: „La fièvre puerperale“ (Poème simultané, interprété par Ball, Huelsenbeck, Janco, Tzara.)

Chant nègre I (nach eigenen Motiven aufgeführt von Ball, Huelsenbeck, Janco, Tzara.)

Chant nègre II (nach Motiven aus dem Sudan, gesungen von Huelsenbeck und Janco.)

II.

Hans Heusser: „Bacchanale aus der Oper Chrysis“. „Japanisches Theehaus“.
„Burlesque“. (eigene Kompositionen)

Rich. Huelsenbeck und Tristan Tzara: Poème mouvementiste (Masques par M. Janco) Concert
voyelle. Poème de voyelle. Poème bruitiste.

Drei Dada-Tänze (getanzt von Emmy Hennings. Masques par Marcel Janco. Musik von Hugo Ball.)

Richard Huelsenbeck: „Mpala Tano“ (Verse)

Cubistischer Tanz (Kostüme und Arrangement von Hugo Ball, Musik aus „Leben des Menschen“
von Andrejew. Aufgeführt von Ball, Hennings, Huelsenbeck, Tzara.)

Arp expliceerde op deze eerste Dada-Abend
zijn eerste kollages.

Hugo Ball heeft zich dan steeds meer uit de activiteiten teruggetrokken.

Het nederlandse aandeel aan het zürcher dadaïsme is toch groter dan men op het eerste gezicht zou denken. De hollandse matroos Jan Ephraïm stelt het lokaal ter beschikking in de Spiegelgasse; in een brief aan zijn zuster, 1 maart 1916, vermeldt Ball een mysterieuze hollander: *„Neulich, ganz spät gegen 11 Uhr, meldete sich ein Holländer. Er möchte ein wenig spielen. Und spielte dann, mit fabelhafter Technik, eine Phantasie von César Franc.“* (H. Ball, Briefe). Even later, 11 april, is er zelfs een hollandse invasie in het Cabaret:

„Spät gegen zwölf kommt eine ganze Gesellschaft holländischer Jungs. Sie haben Banjos und Mandolinen mitgebracht und benehmen sich wie die kompletten Narren. Einen ihrer Klique nennen sie den 'Öl im Knie'. Dieser Herr Ölimknie macht den Obermimen, indem er drapiert aufs Podium steigt und unter allerlei Verrenkungen, Beugen und Schlottern der Knie Exzentricsteps vorführt. Ein anderer, lang, blond ('brav Kerl, dem was Rechts aus den Augen schaut') nennt mich in einem fort und unendliche Male forciert 'Herr Direktor' und bittet um die Erlaubnis, ein wenig tanzen zu dürfen. Also tanzen sie und stellen schliesslich das ganze Lokal auf den Kopf. Sogar der alte Jan mit seinem gepflegten Bart und ergrauten Haar, unser würdiger Grill-Room- und Herbergsvater, beginnt feurige Augen und Klappschritte zu machen. Die klimpernde Kirmess setzt sich bis auf die Strasse fort.“ (H. Ball, Die Flucht, 84.)

Otto van Rees echter, is de enige nederlander, die met werk aan de exposities deelneemt. Jacoba van Heemskerk, die op 29 maart 1917 een soirée bijwoont, zal de berichten over het dadaïsme misschien als eerste ooggetuige naar Nederland hebben gebracht.

Eind 1916 vertrekt Van Rees uit Ascona en gaat, misschien via Nederland, weer naar Parijs. In december exposeert de Galerie Coray nog werk van hem in Zürich; op 28 januari

1917 schrijft de Neue Zürcher Zeitung over deze expositie:

"Im Salon Corray (Bahnhofstrasse 19) sieht man zurzeit Werke der abstrakten Kunst ... Dem Künstlerpaar van Rees sind wir — schon ... begegnet. Ihre Teppiche zeigen einen eminenten Geschmack für das Farbig-Dekorative; auf das Stück mit dem rotgewandeten Mann sei besonders hingewiesen. Auch Hans Arp sind wir schon früher begegnet; der gestickte Teppich, den er ausstellt, hat seine entschiedene farbige Schönheit, bei seinen Bildkompositionen (wobei man natürlich von allem konkreten Inhalt abzusehen hat) verwendet er ... auch farbige Papierstreifen und Tapetenfragmente. Andere Zürcher Kubisten ... J. v. Tschanner, Hans Richter ... Ein interessantes Bild von geistreicher, höchst ausdrucksvoller Bewegtheit ist das Tanzbild Jancos (von 1915); es wird vor Zuschauern getangot; am oberen Rand des Bildes ahnt man die Kapelle; das Ganze ist völlig in Fläche gelegt. Die Expressivkraft in der Schilderung des bewegten Lebens ist eine ungewöhnliche. ... von W. Helbig ist ein Bild 'Adam und Eva' da. Die kubistisch organisierten Holzschnitte von Slodki sind recht originelle Leistungen ...".

1917

Januari-februari, Galerie Coray Zürich, I. Dada-Ausstellung met o.a. werk van Van Rees, dat ook in de Galerie Coray in Basel te zien is. R. Hülsenbeck geeft een karakteristiek van het dadaïsme, die nog steeds geldig is (in: Dada 3, Die Arbeiten von Hans Arp): *"Wir sind, wir haben etwas gearbeitet — Revolution, Reaktion, Extrablatt: wir sind — wir sind — am ehesten noch Dada — am ehesten noch ein Wort, dessen Phantastik unerfunderisch ist."*

In maart wordt Jean-Luc in Parijs geboren; zij woonden toen in de Rue Denfert-Rochereau.

1918

Van Rees exposeert 18 — 31 januari, o.a. met Ortiz de Zarate op de tentoonstelling "Peinture et Musique" in Parijs, en in Mönchen-Gladbach op de tentoonstelling "Neue holländische Malerei".

Hij brengt langere tijd in Nederland door, waar hij in Bergen in contact komt met de daar verblijvende kunstenaars; vooral met Matthieu Wiegman heeft hij dan veel contact. Wiegman logeert de komende jaren regelmatig op de boerderij in Fleury.

1919

"PROTESTATION"

Le directeur de l'école Pestalozzi de Zurich, laissa effacer les 2 grandes peintures murales de Van Rees et Arp, premières oeuvres modernes, abstraites, sur les murs d'un grand édifice. Les peintures dataient de 1915. Cet acte de barbarie ne fut que très vaguement condamné par la presse. Nous protestons contre la destruction des oeuvres d'art et blâmons la brutalité de ce monsieur appelé à enseigner la morale aux nouvelles générations." (Dada 4—5, 15 mei 1919.)

Léonce Rosenberg koopt veel van het recente werk van Van Rees.

Door bemiddeling van Otto Freundlich ondertekent Van Rees het berlijnse dada-manifest. In de zomermaanden verblijft Otto weer enkele maanden in Nederland, vooral in Bergen en Edam.

Na begin september naar Fleury teruggekeerd te zijn, vertrekt de hele familie begin november naar Ascona.

"Frankrijk"

Ernstig spoorwegongeluk

Een ernstig spoorwegongeluk heeft in den nacht van Maandag op Dinsdag in Frankrijk plaats gehad tusschen Sens en Pont-du-Yonne, op 90 kilometer van Parijs. De trein die om 8 uur 50 's avonds naar Genève vertrekt is met een snelheid van 90 kilometer per uur op den Orient Express gelopen, die om 8 uur 40 van het Lyon-station te Parijs vertrekt. De schok was verschrikkelijk, vijf wagens van den Orient Express en drie van den anderen trein werden verbrijzeld. Het duurde vrij lang eer er hulp kon komen. Het aantal gedooden wordt officieel op 20 geschat, maar zou volgens sommige reizigers veel hoger zijn. Zeventig gewonden zijn weggevoerd. De Orient-Express had een oponthoud gehad te Pont-sur-Yonne, omdat de spoorlijn overvoerd was. Volgens het agentschap Radio ligt de schuld bij den machinist van den trein naar Genève die ondanks de stopsignalen in volle vaart door gereden zou zijn." (NRC, Donderdag 6 November 1919, Ochtendblad A, pag. 1.)

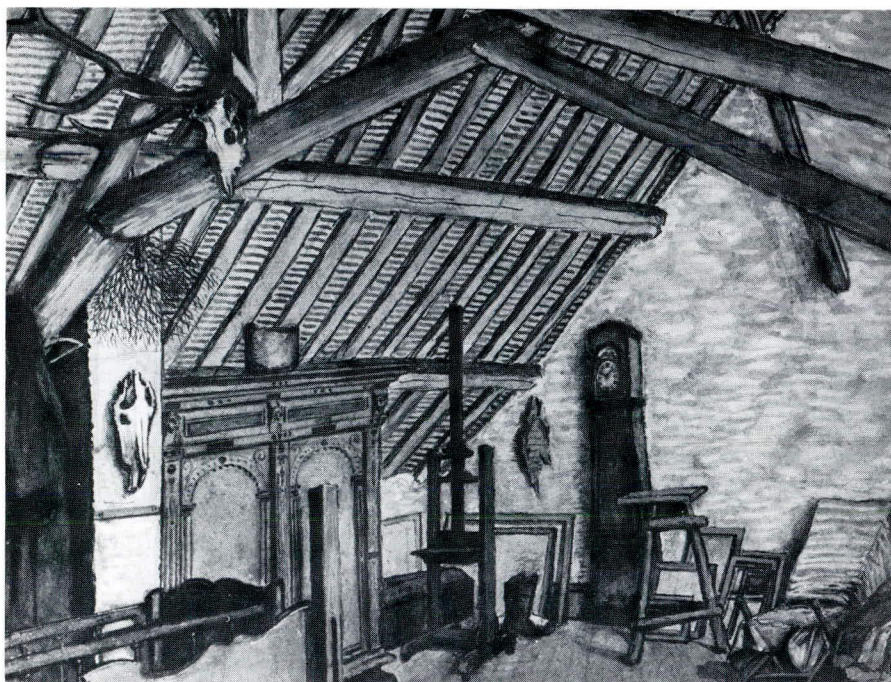
"Onze correspondent te Parijs seint dat volgens opgave van de PLM-Spoorwegmaatschappij het aantal dooden bij het spoorwegongeluk te Pont-sur-Yonne, waarvan in ons Ochtendblad melding is gemaakt, 18 bedraagt." (NRC, Avondblad B, pag. 1.)

Het oudste dochtertje Aditya overlijdt na enkele dagen aan haar verwondingen. Otto is zwaargewond. De volstrekt ontredde familie wordt met hulp van toegesnelde familieleden naar Nederland gebracht, waar Pieter van der Meer de Walcheren een huisvesting heeft gevonden in Oosterhout. Van Rees heeft anderhalf jaar nodig om er fysiek weer bovenop te komen.



Otto in het ziekenhuis te Sens na het treinongeluk, 1919.

Het atelier van Otto op de zolder van de boerderij in Fleury, door Emile Bricard, (potlood/waterverf; 22,5 x 17,5). E. Bricard, een zondagsschilder van Fleury, maakte als aandenken voor de familie Van Rees een album met 9 tekeningen van de boerderij en de omgeving van Fleury.



1924

Door het noodgedwongen langere verblijf in Nederland, worden de banden met het nederlandse kunstleven hechter. Van Rees exposeert regelmatig op de Hollandsche Kunstenaarskring (1921, 22, 23, 24, 25, 26), terwijl hij ook met enkele andere kollega's exposeert, o.a. J. Cantré, Toorop en Ortiz de Zarate.

Van 1923 tot 1926 woont de familie Van Rees op het Klein-Kasteel in Deurne. 's Zomers gaan zij nu alleen nog naar Ascona; Fleury heeft te veel herinneringen aan de tijd vóór het treinongeluk. Kees Meekel verblijft jarenlang in de boerderij in Fleury.

Van Rees richt zich steeds meer op het schilderen van fresco's en het decoreren van kerken. Door kontakten met A. Cingria raakt hij nauw betrokken bij het decoreren van kerken in Wallis.

"Je me souviens, ayant eu l'honneur d'être appelé comme jury de ce concours, aux côtés de Monseigneur Besson, évêque de Lausanne et Genève, qu'entre autres artistes, George Desvallières et mon ami le peintre hollandais van Rees avaient été appelés à participer à ce concours. Gino Severini dont le retour au catholicisme était récent l'emporta haut la main sur tous ses concurrents suisses et étrangers." (l'Amour de l'art, oktober 1930.)

Een van de weinige documenten die nog bewaard zijn van de schildersgroep "Der grosse Bär".



Walter Helbig richt "Der grosse Bär" op, met als leden: Gordon McCouch, M. von Werefkin, R. Seewald, E. Frick, A. Kohler, W. Helbig en O. van Rees. Alle kunstenaars verbleven al sedert 1915 in Ascona en de meesten hadden geëxposeerd op Dada-tentoonstellingen in Zürich.

1925

In januari verschijnt het eerste nummer van "De Gemeenschap".

1926

Van 16 oktober tot 14 november heeft Van Rees een overzichtstentoonstelling in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Jan Toorop, de oude leermeester, schreef er een inleiding voor:

"Otto van Rees' arbeid stapte in het begin aarzelend en zoekend, zig-zag, in deze wereld, maar thans weet hij zich in breede vormen en sobere tonaliteiten te uiten en de boven-natuurlijke schoonheid weer te geven. In zijne werken der laatste jaren straalt een sfeer van zuivere liefde, er is een expressie van groote teederheid. Overal drukt hij een verlangen uit naar het Goddelijke. En zijn techniek is sterker, zijn opvatting breeder geworden. Hij was als zeer jeugdig schilder, steeds droomend, zweeg, veel, verlangend naar hogere nog slapende esthetische idealen, die zooals ik toen reeds gedacht heb, eens groeien zouden tot een schoone persoonlijke uiting. Daarin werd ik niet bedrogen. Integendeel. Er is drang in, een stuwung. Hij steeg, groeiend in zijn werk, door natuurstudiën, ook door kunst-theoriën en technische toepassingen van andere schilders."

De benaming "overzichtstentoonstelling" is ietwat overdreven, maar tekenend voor de waarding die in deze tijd luministisch werk genoot. Van de 84 werken zijn er slechts zeven uit de tijd tot 1918!

Van 1926 tot 1928 woont Van Rees in Brasschaet bij Antwerpen.

1928

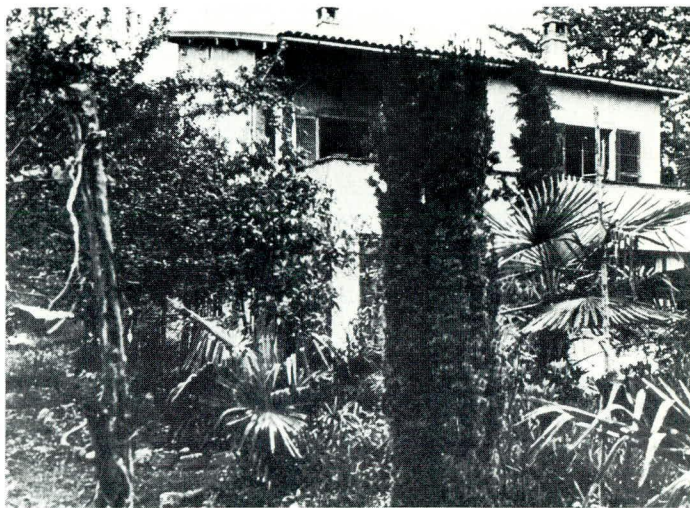
4 januari overlijdt Prof. J. van Rees. In de stortvloed van herdenkingsartikelen en persoonlijke herinneringen komen steeds twee karakteristieken naar voren. Aan de ene kant wordt zijn aantrekkingskracht als spreker en propagandist vergeleken met die van Domela Nieuwenhuis ("Langen, langen tijd zal hij nog op vele plaatsen worden gemist. Voor mij een man als Domela Nieuwenhuis, om nooit te vergeten. Daarom ook veel persoonlijks in dit, mijn in memoriam." H.E. Kaspers in: *De Arbeider, sociaal-anarchistisch weekblad, jan. 1928*), aan de andere kant wordt het verschil met Domela Nieuwenhuis benadrukt in die zin dat het ontbreken van het strijdbare van Domela bij Van Rees getuigt van een mentaliteit, die alleen bij Franciscus van Assisi zo konsekwent voorkomt. A.G.H. Boissevain spreekt (in: *Bestevaer Prof. Van Rees herdacht*) dan ook voortdurend over de zachtvaardige, franciscaanse geest die Jacob van Rees bezielde. In veler herinnering leeft J. van Rees ook zo voort.

De familie Van Rees verhuist van Brasschaet (bij Antwerpen) naar Parijs (rue Lacretele). Al gauw komt Van Rees hier in contact met de uruguayse kunstenaarsfamilie Cueto, die enkele jaren in Europa verblijft en omstreeks 1932 weer naar Uruguay terugkeert. Veel parijse vrienden en collega's, waaronder de Cueto's, verblijven langere tijd bij Van Rees in Ascona, waar hij in het nabijgelegen Losone een huis bouwt.



Otto in Ascona, 1926, voor het affiche van zijn overzichtstentoonstelling in het Stedelijk Museum te Amsterdam.

Op de terugreis van Rome naar Nederland, bezochten A. Kuyle (links) en Albert Helman (tweede van links) de familie Van Rees in Ascona, winter 1924; A. Helman gaf hier, onder zijn eigen naam Lou Lichtveld, nog een pianorecital waar Otto van Rees het affiche voor maakte (hier afgebeeld bij de toegepaste werken).



Het huis van de familie Van Rees in Losone, bij Ascona.

O. VAN REES

EXPOSE

DU 29 AVRIL

AU 11 MAI 1929

chez

POVOLOZKY

Vernissage Vendredi 26 de 21 à 24h.

13, Rue Bonaparte, 13

INVITATION

L'Histoire (entendez le Musée) fausse tout. Elle donne à croire qu'au temps des colichemardes et des étendards à l'impériale les Pieter, les Palamédes, les Jacob, les Aalbert, se multipliaient aux Pays-Bas comme orangers en Italie. Le jour vécu ne montrant rien de semblable, on en conclut imprudemment à la décadence. Or, ce qui est peut-être vrai pour les orangers, si mal cultivés depuis la fatale Renaissance, est radicalement faux quant aux Pays-Bas. Il semble même que les artistes qui font valoir les vertus nationales, des salles royales d'Amsterdam au Jeu de Paume par la rue Edouard VII, soient autant que jamais propres à illustrer le *Wien Neerlandisch*, ce "sang néerlandais exempt de souillure étrangère", ainsi que l'affirment les fanfares et la critique nationales.

Pourtant, l'art d'Otto Van Rees vaut encore par ce qu'il livre d'universel. Max Jacob, parrain spirituel de l'artiste, ne s'y est pas trompé. Et puis... Otto Van Rees parut rue Ravignan... Vous savez... Epoque bleue... Epoque rose... Section d'Or... les Apparitions du 7... la Poésie du Festin d'Esopo...

Il a peint des mystères, ramené les *Noces de Cana* à la frugalité... Mais ce mystère de l'écoulière achevant un devoir en premier poème?... Elle sera doucement grondée ou sévèrement récompensée.

ANDRÉ SALMON

Sculptures et Masques

GERMAN CUETO

du 6 au 19 Février 1929

SALLE DE LA RENAISSANCE
11, Rue Royale, PARIS

TAPISSERIES
MEXICAINES

DE

LOLA VELASQUEZ CUETO

du 6 au 19 Février 1929

Vernissage le mercredi 6 à 16 heures

SALLE DE LA RENAISSANCE
11, Rue Royale, PARIS

INVITATION

1929

Van Rees exposeert in de Galerie Povolotzky, Parijs; A. Salmon schrijft een inleiding voor de katalogus.

1930

J. Torrès-Garcia is al enige tijd bezig een groep te vormen die een tegenwicht kan bieden tegen de groeiende invloed van de surrealisten. Na discussies met een aantal kunstenaars komt men tot een positiever gericht programma. Als embleem worden, op voorstel van Michel Seuphor, de cirkel en de rechthoek gekozen als symbolen van de rationele en zintuiglijke wereld. De discussies binnen de groep, vooral Torrès-Garcia tegenover Van Tongerloo, of er al dan niet een onderscheid gemaakt moet worden tussen abstraktie en figuratie, worden in die zin beslecht dat uitgangspunt zal zijn het samenkomen van de wereld van het gevoel (sensation) en een rationele, objectieve opvatting van de werkelijkheid (construction). Adya drukt het in Cercle et Carré no. 1, zo uit: *"En art il faut se fiancer à cette vérité, que la construction y est aussi nécessaire (visible ou sensible) que le pied au corps humain."* Behalve de uitgave van een tijdschrift (Cercle et Carré), waarvan drie nummers verschenen, organiseert de groep een tentoonstelling in de Galerie 23, Rue La Boétie, waar van 18 april tot 1 mei, een kleine 50 kunstenaars hun werk tentoonstellen. Als begeleiding van de tentoonstelling worden er enkele lezingen gehouden. Torrès-Garcia houdt de openingsrede; M. Seuphor de laatste:

"Mais le 30 avril, jour de la fermeture, il y eut une affluence tout à fait inattendue pour assister à ma conférence sur la "musique verbale", avec accompagnement du russolophone. ... Je fus alors à peu près de taille à affronter le brillant parterre que j'avais devant moi: Tzara, Arp, Cendrars, Cocteau, Marinetti, Sophie Taeuber, les Delaunay, Mondrian, Pevsner, Dermée, Céline Arnaud, beaucoup d'autres encore. Russolo, à trois pas de moi, tirait de son instrument (une sorte d'armoire avec des intestins) les sons les plus inattendus, les plus menaçants, et les baissait à peine pour me permettre de réciter, à travers le masque porte-voix que Cueto avait construit pour la circonstance et que je portais sur un bâton comme une halbarde, les poèmes qui me servaient d'exemple: Tout en roulant les rr, Sardaigne ou Erreur brevetée." (M. Seuphor, *Le style et le cri.*)

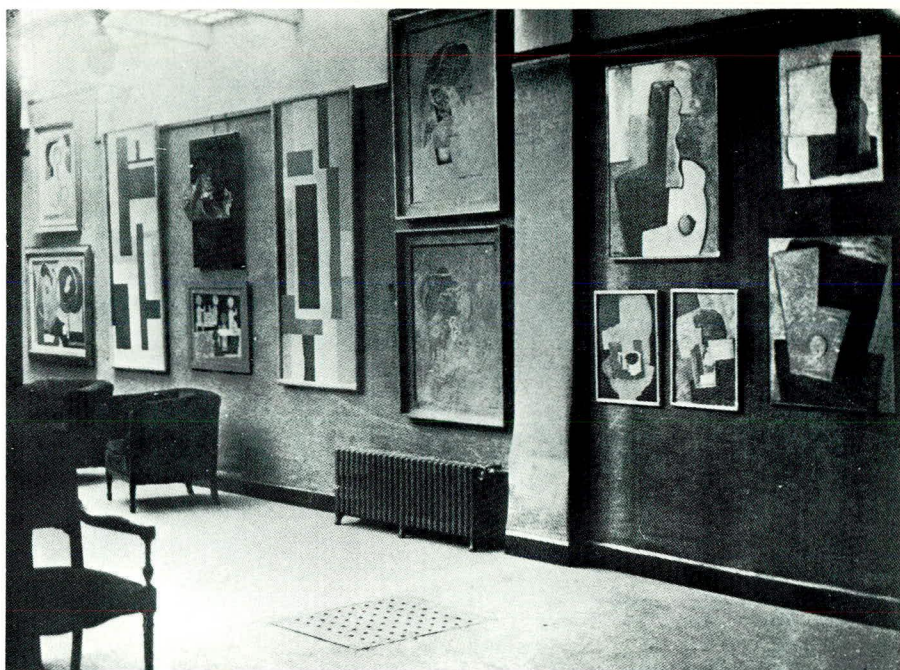
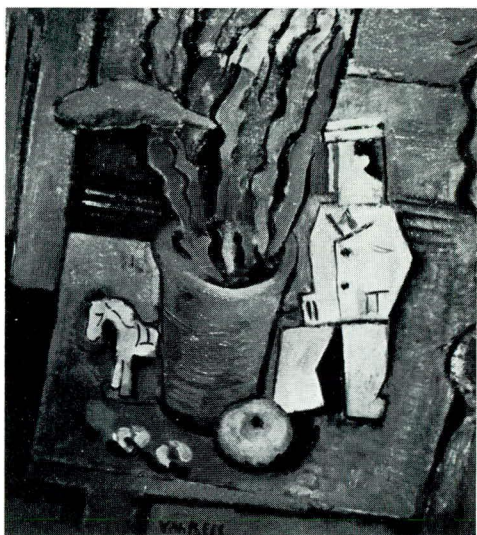
Van Rees exposeert, niet zoals de katalogus wil 3 werken, maar zoals een foto van de tentoonstelling toont 5 werken. Verder exposeert hij nog in Genève, waar Max Jacob de tentoonstelling in het Athénée opent.

Torrès-Garcia en familie verblijven langere tijd in Ascona; Torrès-Garcia schildert hier een "Homage à van Rees". Na enige jaren in Barcelona gewoond te hebben, vertrekt hij weer naar Uruguay waar hij een schilderschool sticht, die grote invloed heeft op het ontstaan van de moderne kunst in Uruguay.

Van Rees woont in de Rue de Vanves.



Torres-García in zijn atelier in Parijs; boven hem één van de houten beschilderde figuurtjes, die erg in trek waren. Van Rees schilderde als een hommage een Stilleven met zo'n Torres-García-figuurtje, 1930 (o/d); koll. Grassère, Utrecht.



Eén van de wanden van de Cercle et Carré-tentoonstelling; rechts de vijf schilderijen die Otto van Rees exposeerde.

1934

A. Kuyle, met wie Van Rees in 1935 enkele maanden in Libye zal doorbrengen, schrijft een boek over het leven aan het Lago Maggiore. "Rond een blauw meer" is een regelrechte hommage aan de schilder die hier gedurende tientallen jaren zijn inspiratie vond.

Hoewel Van Rees tot 1938 steeds enkele maanden in Parijs blijft komen wordt zijn verblijf in Nederland, vooral in Utrecht, steeds langer, zodat men vanaf dit jaar kan zeggen dat hij zich steeds minder met het internationale kunstgebeuren inlaat en zich steeds meer richt op het konstant uitbouwen van een stijl, waarvan de grenzen afgetast zijn en waarin de aandacht zich richt op het onderzoeken van de vormen die, bijeengeplaatst op een doek, zoveel mogelijk hun zelfstandigheid bewaren. Kompositie en kleurstellingen zijn de dragers van een intentie die door velen gekarakteriseerd is als een weigering de vormenwereld te usurperen. De kunstenaar en zijn werk zijn daarin één.

De dichter Martinus Nijhoff karakteriseerde verhouding kunstenaar werk in een inleiding bij een tentoonstelling van Van Rees in "Kunstliefde" in Utrecht, aldus:

"Wie hem ontmoet denkt: een artiest; maar die vage term is tegelijk zo veel meer en zo veel minder zeggend dan dominee of cavalerie-officier, dat men, als men zijn fijne gelaats-trekken beschouwt, zich voortdurend afvraagt: wie is hij? wat is hij? en in een soort onbestemde spanning blijft. Ik heb dikwijls de gewaarwording gehad, als ik Otto in Parijs of Utrecht ontmoette, dat ik van Rees (bij wijze van spreken) niet herkende, hoe markant hij er ook uitziet, eer wij de trap naar zijn atelier waren opgegaan, hij het licht had ontstoken, en ik hem staan zag temidden van zijn werk dat doek aan doek langs de muren stond. Dan herkende ik hem, zoals men een herder herkent aan de schapen, Zwitserland aan de bergen, en de hei aan de hei. Hier vult, in plaats van elkaar te camoufleren, de artiest de mens, de mens de artiest aan. Zij zijn elkaars wezenlijks kenmerk."

Herbert Henkels

Werk Adya van Rees



Meisjesportret, omstr. 1896
o/d, 35 x 26,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



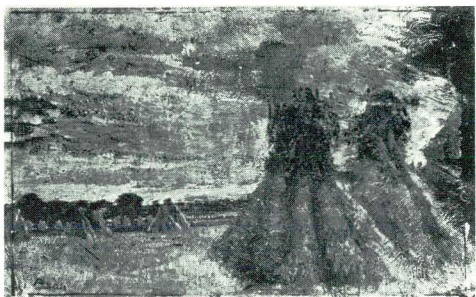
Jongensportret, omstr. 1896
o/d, 43 x 32,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Ontwortelde bomen, 1898
pen/aquarel, 28 x 37,3, ges. en gedat. l.o.
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



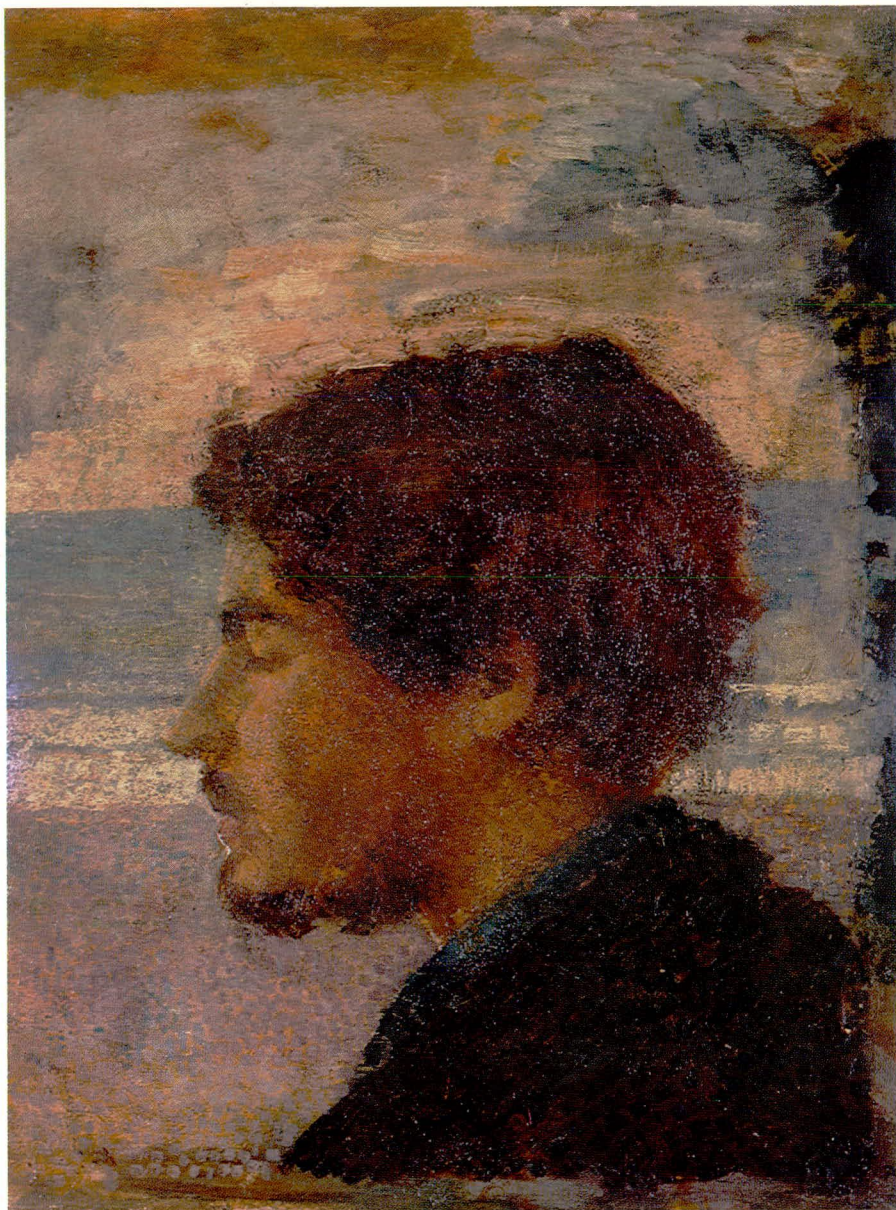
Boslandschap, 1898
pen/aquarel, 40 x 29, ges. en gedat. r.o.
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Korenschoven, 1904
o/d, 35 x 21, ges. l.o.
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Portret Otto, 1903/04
pen/potl.
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Portret Otto, 1903/04
o/d, 50 x 36,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees

Sanduhr, 1914
zijdebroderie, 51 x 36,5, ges. en gedat. l.o.
Kunstmuseum Basel,
Sammlung Arp-Hagenbach

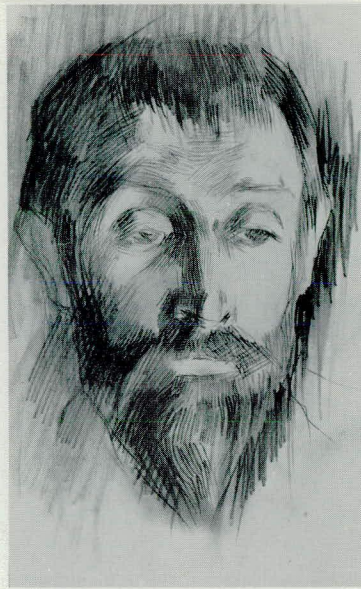




Portret Max Dutilh, 1899
o/d, 31,5 x 23
koll. Dutilh-de Kuyper, Rotterdam



Portret Jetie Lebeau, omstr. 1900
potl./krijt, 32 x 23,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



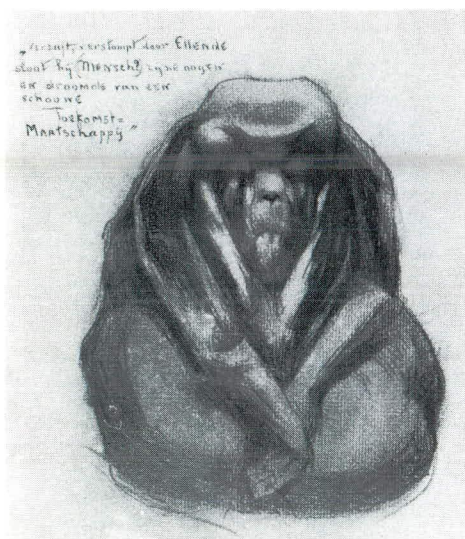
Portret Chris Lebeau, omstr. 1900
potlood, 38 x 28
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Portret Maria van Rees, 1903/04
potl./krijt, 51,5 x 35
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Portret Otto, 1903/04
potl./krijt, 50,5 x 33
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



"Versuft, verstompt door ellende sluit hij (mensch?) zijne oogen en droomde van een schoone Toekomstmaatschappij", omstr. 1897
potl./krijt
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



De apentafel
Verblijfplaats onbekend



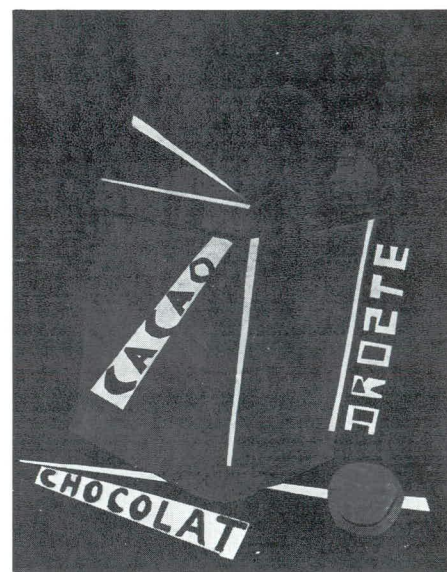
Ontwerp Droste cacao, omstr. 1924
kollage, 26,8 x 29,2
koll. Centraal Museum, Utrecht



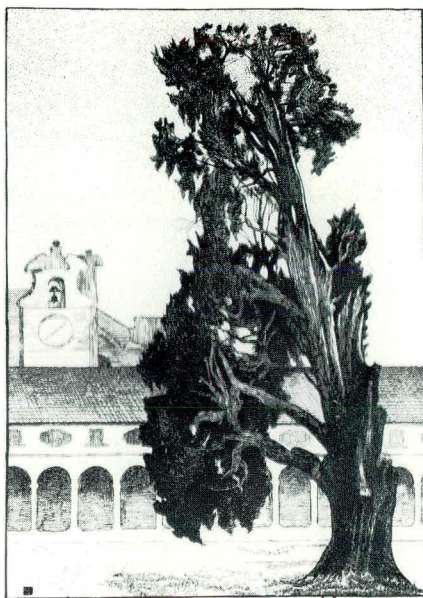
Ontwerp Droste cacao, omstr. 1924
kollage, 24 x 32
koll. M. Stigter, Uithoorn



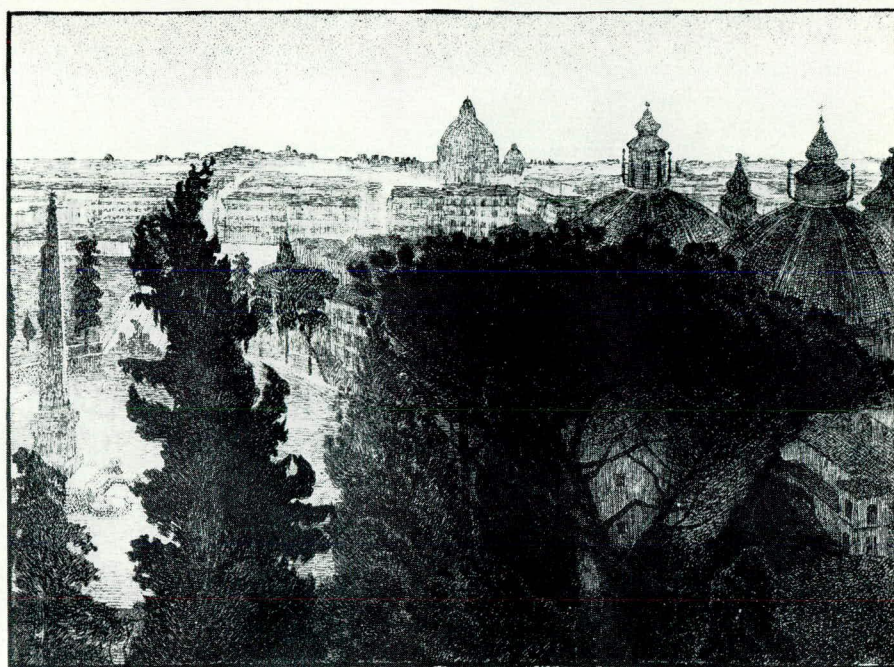
Ontwerp Delftsche Slaolie
kollage/potl./aquarel, 40 x 31
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



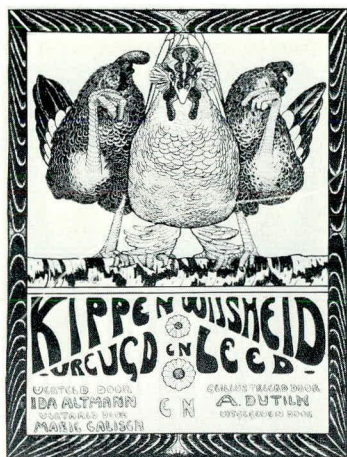
Ontwerp Droste cacao, omstr. 1924
kollage, 18 x 24,3
koll. G. Stigter, Amsterdam



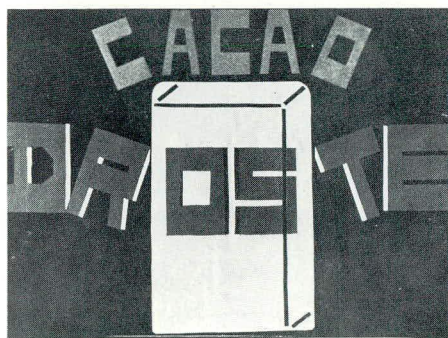
Vieux Cypres, 1902
litho, 40 x 29,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Vu du Pincio, 1902
litho
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Ontwerp Kippenwijsheid, omstr. 1900
pen, 50 x 32,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Ontwerp Droste cacao, omstr. 1924
kollage,
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



L'Arbre, 1902
litho, 40 x 34,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



*Portret Otto, 1903/04
pen/krijt, 50 x 32,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees*



*Portret Otto met gitaar, 1904/05
penseel, 25 x 35
koll. Kuitenbrouwer-van Rees*



*Portret Otto met viool, 1904/05
penseel, 33,5 x 24,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees*



Portret Otto met gitaar, 1904/05
penseel, 45 x 24
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



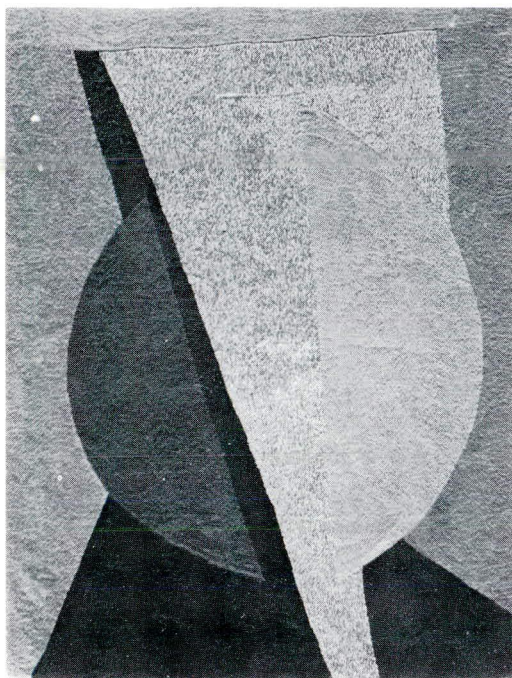
Sterfhuys Leon Bloy, omstr. 1918
o/d, 41 x 33
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



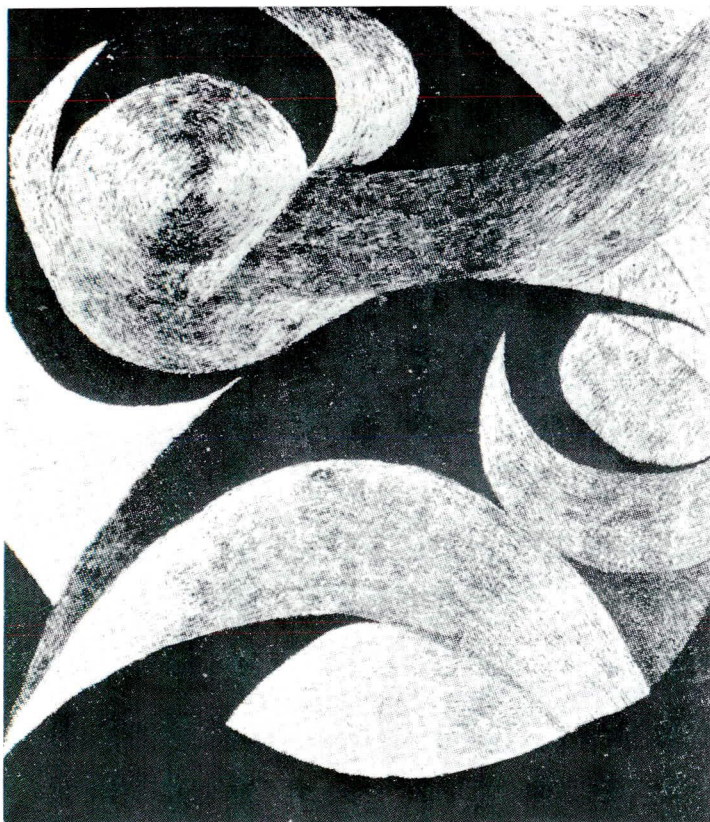
Tuin van de boerderij in Fleury, 1905
penseel, 45,5 x 29,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



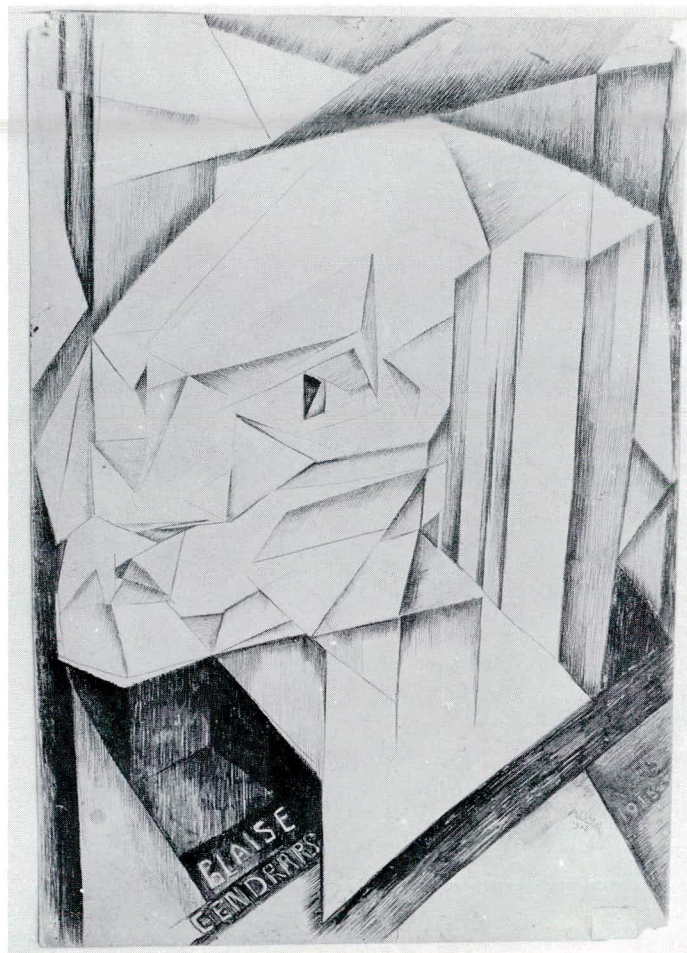
Portret C.A. Cingria, omstr. 1924
hou tsnede
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



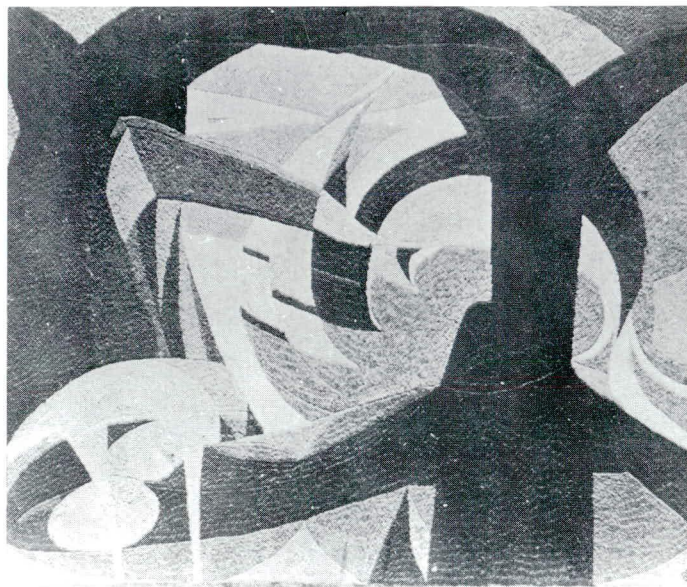
*Broderie, 1915, op ontwerp van Otto van Rees
Verblijfplaats onbekend
In 1939 maakte Adya een kleine replica van deze broderie, die toen waarschijnlijk al in slechte staat verkeerde.
koll. Petzoldt-Müller, Basel*



*Kompositie, 1914/15
zijdeborduur
Verblijfplaats onbekend*



*Portret Blaise Cendrars, 1916
potlood, 61 x 42, ges. en gedat. r.o.
koll. Haags Gemeentemuseum*



*Wandkleed op ontwerp van Otto Freundlich,
1912/13
Verblijfplaats onbekend*



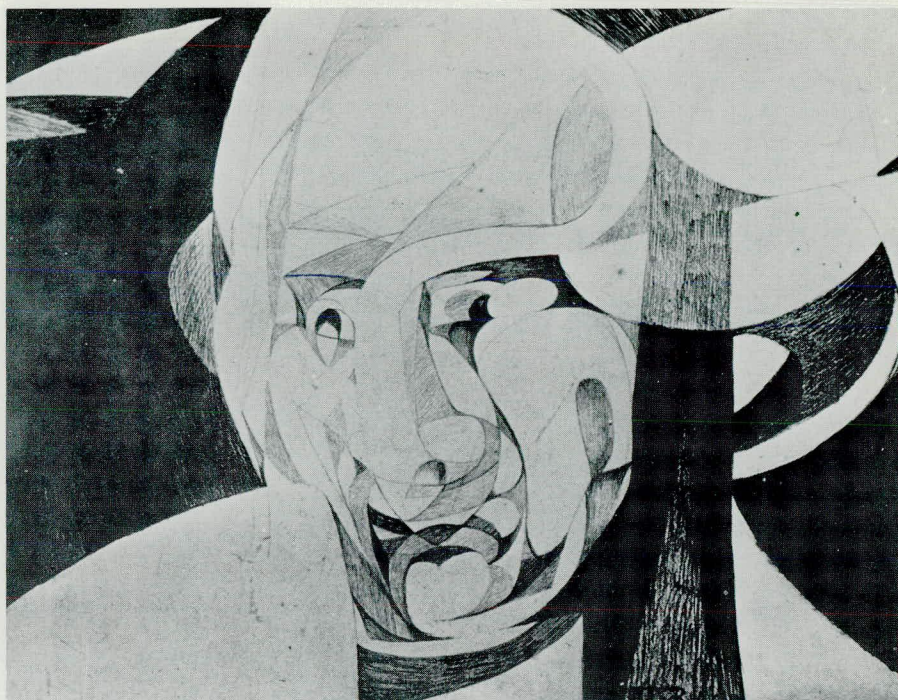
Ontwerp voor broderie, omstr. 1913
potlood, 17 x 11,2
koll. Centraal Museum, Utrecht



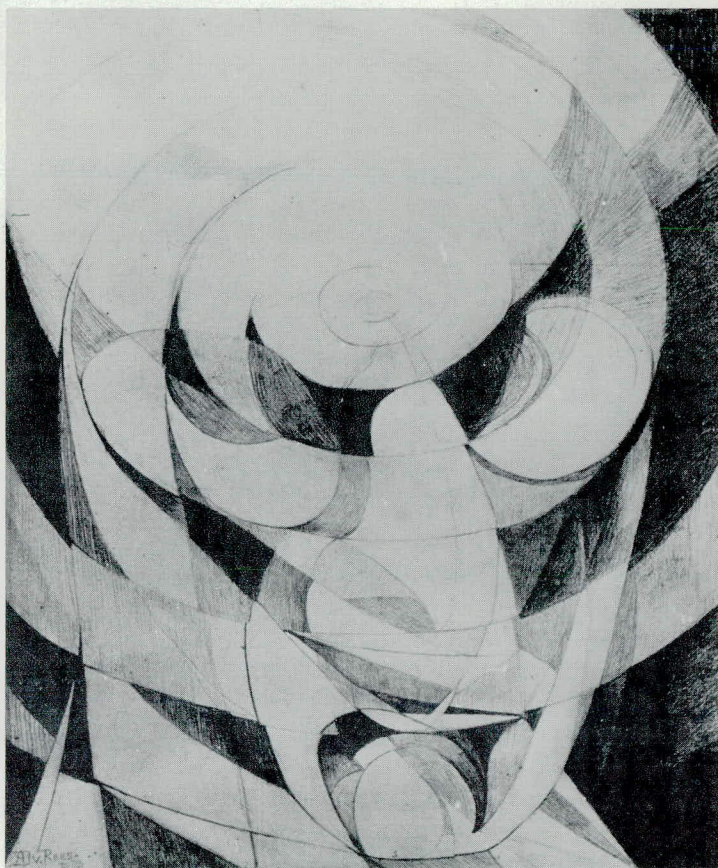
Wandkleed op ontwerp van Otto Freundlich,
1912
Verblijfplaats onbekend



"Fantômas", 1914
potl./houtsk., 33 x 27,4
koll. Centraal Museum, Utrecht



Portret Ludwig Rubiner, 1913
potlood, 32,6 x 41,5
koll. Haags Gemeentemuseum



Der freie Geist, 1913
potlood, 70 x 45, gedat. l.o.
koll. Haags Gemeentemuseum

De kunsthandelaar van Dada



Han Coray (1880–1974).

"Ik herinner me een zekere meneer Corray, een bijzonder mens, waar je tegenwoordig haast niet meer van hoort", stond in een artikel dat in het septembernummer van het tijdschrift "DU" anno 1966 van de hand van de roemeense schilder Marcel Janco verscheen. Deze kunstenaar, die tot de kern van de Züricher Dada-beweging behoorde en tegenwoordig in Israel werkzaam is, vertelde in dit artikel verder te hebben vernomen dat die meneer Corray nog ergens in Tessin zou moeten leven. Zijn adres moet Janco later alsnog gekregen hebben want op een goede dag stuurde hij Coray een ansicht. Daarmee was hij de enige van de Züricher Dada-groep die de relatie met de eerste animator en kunsthandelaar van Dada weer opvatte. Deze ansichtkaart heeft voor de toen al oude man, die zich vereenzaamd voelde, ontzaglijk veel betekend.

Hans Richter, die eveneens deel uitmaakte van de Züricher Dada-groep en verschillende boeken over deze beweging op zijn naam heeft staan, deelde mij mede, dat hij zich van Coray gedistancieerd had, omdat hij tamelijk dubieuze dingen van hem had vernomen, die hem evenwel niet het recht gaven over de oude man een oordeel te vellen. Hij doelde daarmee op Coray's politieke houding tijdens de tweede wereldoorlog. Uit de boeken van Richter blijkt echter, dat deze ondanks zijn enorme kennis van de gebeurtenissen die zich tussen 1917 en 1918 voordeden, niet precies weet wie eigenlijk Han Coray (om misverstanden te vermijden, destijds Heinrich Corray genoemd) was en welke rol deze heeft gespeeld.

Wanneer we Richters boek "DADA — Kunst und Antikunst" opslaan vinden we in het naamregister twee Corray's, n.l. "Corray, H. Buchhändler" en "Corray, Direktor". Omdat Hans Richter als chroniqueur dezer epoche een man van betekenis is die de hem bekende feiten in het algemeen zakelijk en consciëntieus beschrijft, verbaast het dat zijn geheugen hem ten opzichte van de "Direktor Corray" in de steek laat. We citeren de betreffende tekst uitvoerig, omdat ze een goed voorbeeld is van de wijze waarop zich rond



Hans Richter, Portret Coray "Der Blaubart", penseel, 1917.

iemand legenden kunnen vormen die van de waarheid zo goed als niets heel laten. Op de pp. 23/24 staat (voor deze gelegenheid in onze vertaling):

"Tenslotte nodigde een meneer Corray, directeur van een meisjesschool in Zürich, deze vreemde kunstenaar (Hans Arp) en diens oudere vriend Otto van Rees, die zich eveneens aan het schilderen in vlakken en vlekken in plaats van het uitbeelden van bloemen en bergen had overgegeven, uit, de entree van zijn nieuw gebouwde meisjesschool te beschilderen. Dat deden ze natuurlijk graag. Zo ontstond aan elke kant van de schoolingang een groot abstract fresco (de eerste van dien aard in de buurt van de Alpen) die de meisjes een lust voor het oog en de burgers van Zürich een ereteken voor de progressiviteit van hun mooie stad zouden moeten zijn. Helaas pakte dit volkomen anders uit. De ouders van de meisjes waren verontwaardigd en de vroege vaders woedend over de onbetamelijkheid om met niets voorstellende verfvlekken de wanden te besmeuren en daarmee mogelijk ook nog het gemoed van de meisjes. Ze bevalen, dat deze fresco's onmiddellijk met 'fatsoenlijke' afbeeldingen overgeschilderd moesten worden. En zo geschiedde ..."

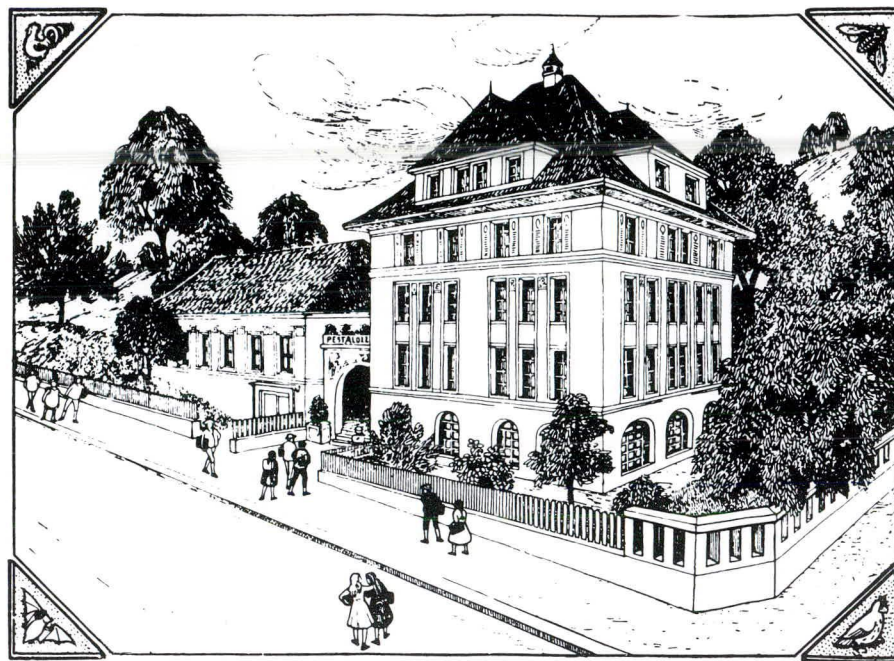
Hoe leuk dit verhaal ook moge zijn, het klopt maar op twee punten. Een feit is dat Coray de beide kunstenaars opdracht gaf zijn school te verfraaien en ook is het juist dat de twee fresco's later door een laag verf overdekt werden. Voor de rest is de beschrijving onnauwkeurig en in menig opzicht onjuist. Hetzelfde kan van het relaas over de boekhandelaar Coray gezegd worden. De chroniqueur laat hier zijn fantasie de vrije loop en benadert de waarheid alleen wanneer hij op p. 70 over Coray schrijft: "Een feit is dat hij ons zijn galerie (ik geloof zonder betaling?) d.w.z. zijn woning op de derde étage aan de Tiefenhöfen voor de eerste Dada-tentoonstelling ter beschikking stelde. Hij gold als de kunsthandelaar van Dada, hoewel er wel kunst doch weinig handel was."

Het komt bij Hans Richter helemaal niet op, dat de "directeur van een meisjesschool" identiek zou kunnen zijn met de "boekhandelaar". Hoe zou men ook kunnen vermoeden dat de man met de puntbaard, wiens winkel een plaats geworden was waar Dada-isten samenkamen en de eerste opdrachtgever van Hans Arp en Otto van Rees één en dezelfde figuur was? Verantwoordelijk voor het misverstand is Coray zelf. In diens leven zijn veel hoogte- en dieptepunten geweest, hij veranderde nogal eens van beroep zoals hij ook van naam veranderde, hij ging van het ene bestaan in het andere en als hij op zijn tocht door het leven een nieuwe weg insloeg wiste hij de sporen van het verleden uit.

Laat ons summier enkele gegevens uit dit wonderlijke leven vastleggen. Hij werd in 1880 geboren als zoon van een arts, die na een echtelijke twist emigreerde en niets meer van zich liet vernemen. Door de vroege dood van zijn moeder wees geworden, kwam hij in een inrichting, die de naam 'Rettungsheim für verwahrloste Kinder' droeg. Daar beleefde hij zijn kindertijd en een deel van zijn jeugd onder de meestal buitenechtelijk geboren kinderen van boerenknechts, die groot gebracht werden om niets anders dan boerenknecht te worden. Omdat hij echter ondanks alles de zoon van een arts was en er nog welgestelde familieleden leefden, moest Coray dit lot bespaard blijven. Hij werd daarom volgestopt met kennis tot hij slaagde voor een examen dat hem toegang gaf tot een seminarium. Als onderwijzer maakte hij een snelle carrière en door zijn boek "Neulandfahrten" kreeg hij zelfs een zekere bekendheid in het buitenland. Hij moet een goed pedagoog geweest zijn en vooruitstrevende denkbeelden over het onderwijs hebben gehad. Hij zette deze uiteen in het lange voorwoord van zijn boek dat voor de rest bestond uit de ongecorrigeerde opstellen van zijn leerlingen en hun tekeningen. Zijn tekst doet vandaag nog nauwelijks verouderd aan maar bij het verschijnen ervan was het een daad om de onbeholpen pennevruchten en tekeningen van kinderen te publiceren. Hoewel in die tijd het woord 'Dada' nog niet was uitgevonden kan men hier reeds een zekere affiniteit met de latere Dada-isten

Han Coray met leerlingen in de tuin van de Pestalozzi Schule, 1914.





herkennen. Dit wordt ons bevestigd door Marcel Janco, wiens artikel in het tijdschrift "DU" we reeds aanhaalden. Hij schrijft: "Deze fantastische verzameling schetsen en verhaaltjes in een onlogische en door opwellende gevoelens verwarde taal gaf hij uit en was daardoor wellicht de eerste die de openbare aandacht op deze kleine dichters vestigde die krachtens hun intuïtie een eigen irreële wereld van dromen en fantasie schiepen. Dit boek, dat ik altijd het summum van Dada vond, heb ik overal mee naar toe genomen, het telkens weer herlezend."

De onderwijzerscarrière van Coray bereikte een hoogtepunt toen hij de zijde-industriële Frank-Reiff kon bewegen een school te bouwen, waarin hij zijn pedagogische denkbeelden zou kunnen verwezenlijken. Het was allerm minst een meisjesschool, zoals Hans Richter en merkwaardigerwijs ook andere auteurs menen. In het gedrukte prospectus, dat bewaard is gebleven, wordt geschreven over de 'Pestalozzi-school', een particuliere school voor jongens en meisjes waarvan we o.m. weten dat ze door twee zoons van de beeldhouwer Wilhelm Lehmbruck bezocht werd. Deze school werd op 26 april 1914, de vier en dertigste verjaardag van Coray, geopend. Het statige huis, waarvan een foto op het zojuist vermelde prospectus prijkt, bevatte ook ruimten, w.o. een groot en een klein atelier, die opzettelijk geschapen waren om noodlijdende kunstenaars een onderkomen te bieden. De eerste schilder die Coray hier kon huisvesten was Johann von Tschanner. Kleinere kamers boden schrijvers een tijdelijk onderdak. De beroemdste gast is de Duitse schrijver Leonhard Frank geweest.

Het valt moeilijk uit te maken wat Coray de sterkste impulsen heeft gegeven: zijn belangstelling voor de kunst of zijn verzamelhartstocht. Want verzamelen deed hij al in zijn kinderjaren toen hij het brood verdiende met karweitjes voor de burens en het daarbij zelfs tot geitenhoeder bracht. Zeldzame stenen en wortels nam hij mee naar huis en de wanden van zijn zolderkamertje waren zowel met 'Helgen' (heiligenbeelden) als met gekleurde plaatjes die bij koekjesdozen verpakt werden, versierd. Als jong onderwijzer verzamelde hij de opstellen en tekeningen van zijn leerlingen, terwijl hij tevens enkele boeken publiceerde, die als uitgever zijn naam vermeldden. Ze heetten "Der Weggefährte", "Garben und Kränze", "Tapfer und Treu". Het zijn vertellingen en gedichten, bijeengebracht om jonge mensen waardevolle lectuur te bieden. Nog was hij niet de kunstverzamelaar die hij later zou worden, maar de weg erheen lag reeds open. Het was hem erom te doen allerlei mooie dingen te verzamelen en dit plezier om iets te bezitten was ook een belangrijke factor bij zijn streven jong talent te entameren. Hij verzamelde kunstenaars zoals hij kunstwerken verzamelde.

In het café 'Odéon', waar hij ook zijn eerste gedichten schreef, kwam hij met veel kunstenaars in contact. Daaronder waren emigranten, die reeds vóór het uitbreken van de eerste wereldoorlog naar het neutrale Zwitserland waren gevlucht en later kwamen er degenen bij, die tijdens de oorlog hun protest tegen de georganiseerde massa-moord zo luid mogelijk wilden laten klinken. In dit café 'Odéon' begon Coray's activiteit als mæcenas. Hierover schrijft de journalist Kurt Riess in een artikelenreeks die in 1956 in de "Weltwoche" verscheen. Hij vertelt o.m.: "Coray, een middelgrote man met een zeer markant gezicht, waarin de helblauwe ogen domineerden, met asblond haar en een puntbaardje ... lijkt als het ware kunstenaars zonder geld aan te trekken. In 'Odéon' zijn er altijd wel twee of drie aan zijn tafeltje die het betalen van hun vertering grootmoedig

aan hem overlaten ... Wanneer hij in een kunstenaar gelooft is hij bereid zeer ver te gaan. Eens heeft hij iemand, die in grote verlegenheid was, een som geschonken, die overeenkwam met drie maal zijn onderwijzerssalaris ... Noch hij, noch zijn vrouw wisten hoe ze de drie volgende maanden moesten rondkomen ... Maar steeds als een kunstenaar naar hem toe komt en verlegen begint te stamelen: "Meneer Coray, het is me werkelijk erg pijnlijk, maar ..." zal zijn hand automatisch in zijn zak tasten."

Dit is geen overdrijving. Uit gesprekken met een van zijn dochters weet ik, dat het gezin ondanks het ruime salaris, dat Coray als schooldirecteur genoot, door zijn hulpvaardigheid dikwijls in geldnood verkeerde. Hemzelf kon dat weinig schelen. Niets kon zijn plezier mensen te helpen, die hulp verdienden, bederven. In zijn aantekeningen staat: "Ik had in die tijd nog moeite om een gekleurde litho van een kleurendruk te onderscheiden. Maar ik had de eierzucht jong talent vooruit te helpen. Omdat ik mezelf een 'Niemand' vond — want 'Iemand' was voor mij slechts hij die zich door creatieve arbeid kon manifesteren — achtte ik het mijn plicht voor hen bruggen te bouwen of hun heraut te zijn." Hij voegt hier aan toe, dat dit willen helpen, dit Heiland willen spelen, bij hem, kennelijk als compensatie voor een minderwaardigheidscomplex, sterk ontwikkeld moet zijn geweest. Dit zal natuurlijk wel kloppen, maar het verklaart nog niet wat de directeur van de Pestalozzi-school in het jaar 1915 er toe dreef het verfraaien van zijn schoolgebouw toe te vertrouwen aan twee jonge kunstenaars die in Zürich volkomen onbekend waren en die er een geheel nieuwe opvatting van schilderkunst op na hielden.

Het eerste abstracte schilderij was dat van Kandinsky in 1910. Wanneer men in dit jaar de geboorte van de abstracte kunst plaatst, is het vrij begrijpelijk dat vier jaar later het kunstpubliek van het bestaan dezer kunstvorm nog geen kennis had genomen, noch in Parijs, noch ergens anders in de wereld. Het meest verbazingwekkende in dit geval is wel dat Coray tegenover de abstracte kunst, waarvoor hij twee wanden van zijn schoolgebouw ter beschikking stelde, zelf met innerlijk voorbehoud stond. Hij had er bepaald moeite mee. Een tijdlang had hij zijn werkkamer vol hangen met collages van Otto van Rees, niet omdat hij ze zo mooi vond, maar uitsluitend omdat hij eraan wilde wennen. Hij speurde in de scheppingen van deze jonge kunstenaars de durf, het onversaagde streven nieuwe kusten te ontdekken en hij gaf zichzelf de schuld wanneer hij niet met volledig begrip tegenover hun scheppingen kon staan. Hij meende, dat zijn smaak voor kunst misschien niet fijn genoeg was om de tot in het extreme opgevoerde producten van een 'reine' kunst te kunnen savoueren. Aan trots had het hem nooit ontbroken en zijn zelfbewustzijn was in de jaren van succes versterkt, doch tegenover kunst en kunstenaars nam hij een dienende houding aan.

Onder het dak van de Pestalozzi-school was een fries met afbeeldingen van dieren en planten en boven de toegangspoort was een fresco dat een tuinman uitbeeldde die jonge boompjes snoeide en opbond. Coray hield niet erg van dit fresco met zijn symbolische voorstelling omdat hij van oordeel was dat kinderen niet als bomen gefatsoeneerd mochten worden. Hij had echter de schilder, Ernst Georg Ruegg, een protégé van Frank-Reiff, zijn gang moeten laten gaan. Hij troostte zich met de gedachte dat er maar weinigen bij het betreden van de school naar boven zouden kijken en liet in zekere zin als schadeloosstelling twee jonge kunstenaars fresco's schilderen, die ermee contrasteren moesten. Het was de eerste opdracht die ze moesten uitvoeren — Hans Arp in de inspiratie van het ogenblik, Otto van Rees na een voorstudie welke bewaard is gebleven — en die op aandringen van Coray hoog werd gehonoreerd door Frank-Reiff.

Toen Coray zich een halve eeuw later deze dingen weer voor de geest haalde en in zijn aantekeningen opnam, was Hans Arp al geschiedenis geworden, terwijl de naam van de Nederlandse schilder zelfs in zijn vaderland zo goed als onbekend was. Arp had een rijke vormenwereld geschapen, Otto van Rees daarentegen had de weg van de experimentele kunst verlaten en was in Nederland tot het conventionele schilderen teruggekeerd. Het is interessant in Coray's aantekeningen te lezen hoe onverschillig hem dit alles liet: de wereldberoemdheid van Arp en het van het toneel verdwijnen van Otto van Rees. Met Arp heeft hij later ondervindingen opgedaan, die hem bitter stemden. De kunstenaar, reeds op weg naar wereldfaam, had hem eens in de letterlijke zin van het woord uit de hoogte behandeld door hem, rijdend te paard, slechts oppervlakkig te groeten; bij een volgende gelegenheid ignoreerde hij hem. Maar ook tegenover het werk van Arp staat Coray gereserveerd: Arp heeft volgens hem "edele" stenen gemaakt, maar het bleven stenen. In het tegenwoordige "Casa Coray", een soort privé-museum, is de kunst van Arp dan ook niet vertegenwoordigd. Voor de doeken van Otto van Rees daarentegen werd een bijzondere ruimte ingericht en op een plaats in een van de vele gangen, die het gebouwencomplex door hun arcaden een wat kloosterachtig karakter geven, hangen tegenover elkaar twee belangrijke werken die uit de kubistisch-abstracte periode van de kunstenaar stammen: aan de ene kant, achter glas, een aquarel, de voorstudie van het later vernietigde fresco en aan de andere kant het grote schilderij 'Moeder en Kind'.

Coray schreef in zijn aantekeningen over Otto van Rees: "Hij sprak erg zacht. Zo zacht alsof hij met zichzelf sprak en bang was iemand te storen. Hij sprak ook weinig, slechts zelden gebeurde het, dat hij met iemand een praatje maakte. Wanneer we na een goed avondmaal, waarvoor ik hem en zijn vrouw had uitgenodigd, bij een goed glas wijn bleven zitten, vertelde hij wel eens van zijn tijd in Italië, van zijn leven met de italiaanse boeren en hun vrouwen en dochters. Menigmaal haalde hij ook een map met veel gekleurde

en zwart-wit tekeningen tevoorschijn, legde blad na blad voor zich neer en vertelde — eenvoudig, zakelijk en toch een beetje vergeestelijkt, net zoals hij tekende.

In de laatste jaren was hij begonnen kubistisch te werken en collages te maken. Deze wijze van vormgeving voldeed hem meer dan het nabeleven van de natuur. Ik heb enige tijd nodig gehad voor ik me zo ver gedistancieerd had van de kunstvoorstellingen waaraan ik gewend was, dat ik het abstracte werk van een kunstenaar in me kon opnemen. Begrijpen, denken, doordringen in geheimenissen komen hier niet aan te pas. Het was alsof men het *rhythme* van zijn bloed moest aanpassen bij het *rhythme* van een ander hart, tot beide in eenzelfde *rhythme* samensloegen. Wanneer dit gebeurde was het mee-beleven intensiever dan het nabeleven van de een of andere natuurvoorstelling.

Ik verkeerde graag met Otto van Rees. Zijn vrouw was een bekende tapijtweefster, ze maakte abstracte wandkleden. Ik heb twee grote, mooie kleden van haar bezeten, die helaas bij een verhuizing verloren zijn gegaan. Tengevolge van familieomstandigheden moest het gezin naar Holland terug. De verhuizing was duur en gecompliceerd. Ik kocht het gehele atelier. Van Rees was blij van veel moeite en grote kosten verlost te zijn. Ik was gelukkig met zijn kunstwerken. De hele verzameling — 25 schilderijen en vele tekeningen — maken immers nog deel uit van de verzamelingen van de Casa Coray en de kunstwerken schenken me iedere dag — en dat is niet bij wijze van spreken — ze schenken me elke dag vreugde. In het refektorium hangen 15 schilderijen in goede oude lijsten, door een goede restaurateur vakkundig gereinigd, bijeen. Het is een fraaie zaal. Het schilderij 'Moeder en Kind' hangt al vijftig jaar in mijn huis. Het is nog steeds het werk dat me het naast aan het hart ligt. Het is de innigste voorstelling van de moederliefde en het zich-geborgen-weten van een kind die ik me kan voorstellen. De moeder zit, in stille, bleke, grijze en groene kleuren, jurk en lichaam door lijnen aangeduid die zich slechts vermoeden laten, het hoofd, in donkerder tinten, voorover gebogen, het kind op schoot in dezelfde kleuren als de japon van de moeder en aldus een eenheid met haar vormend, de armen van de moeder om het kind heen, hoofd tegen hoofd, zonder blik, zonder uitdrukking, ze zijn er, ze zijn één, een in zich zelf besloten wereld, een grote wereld, de hele wereld, de liefde als het alles verbindende. Moeder en Kind, het voorbije leven, het bestaande leven, het wordende leven, het eeuwige leven."

Tot zover over de beide kunstenaars en terug naar hun fresco's wier lot met dat van hun opdrachtgever parallel liep. Coray weet in zijn herinneringen niets van de verontwaardiging der ouders en het onbegrip der stadsbestuurders, zodat men wel moet aannemen, dat de voorstelling die Richter biedt op fantasie berust. Wel moest Coray de fresco's tegenover zijn geldschietster Frank-Reiff verdedigen en hij deed zulks met het argument dat die schilderijen niet als een manende vinger boven de school zouden zweven zoals het geval was met het fresco dat de kinderen met bomen en de onderwijzers met tuinlieden vergeleek. Integendeel: ze moesten jonge mensen vreugde, hen zin voor vorm en kleur bijbrengen. De leerlingen zelf schijnen in meerderheid aan Coray's zijde te hebben gestaan. Bij een onderzoek bleek dat het grootste deel van hen (65 procent) vóór de abstracte wandschilderingen was en tegen het fresco met de tuinlieden, waarvan de symboliek maar al te goed werd begrepen. Het einde van de abstracte fresco's is met het einde van Coray als schooldirecteur ten nauwste verbonden.

Hij had de Pestalozzi-school steeds als zijn school beschouwd en Frank-Reiff had hem bij alle belangrijke beslissingen zijn zin gegeven. Doch dit veranderde toen in het leven van de industrieel veranderingen plaats vonden. Hij was voor de tweede maal getrouwd en een vriendin van zijn tweede vrouw wilde trouwen met iemand die onbemiddeld was en geen verblijfsvergunning in Zwitserland kon krijgen zolang hij niet kon aantonen over voldoende middelen van bestaan te beschikken. Het was niet de eerste de beste maar de beruchte ex-priester Wegener, wiens geschrift "Wir jungen Männer" kort voor het uitbreken van de eerste wereldoorlog bij de uitgeverij der 'Blauen Bücher' verschenen was. Coray noemde dit geschrift "het opschepperige, pathetische maakwerk van een 'all-deutsche' hoera-patriot, dat de duitse jeugd opriep trots goed en bloed te offeren op het altaar van het vaderland". Deze man nu zou aan het hoofd komen van een gymnasium, toe te voegen aan de Pestalozzi-school, waarvan Coray natuurlijk directeur zou blijven. Coray nam ontslag. Hij ging weg van de ene dag op de andere.

Zou hij nu naar een betrekking aan een andere school solliciteren? Coray dacht er niet aan. Zijn onderwijzerscarrière had een hoogtepunt bereikt waar niet boven uit te komen was. Met zijn weinige spaargeld, de afkoopsom die hij ontving en zijn collectie kunstwerken, wilde hij een nieuwe loopbaan beginnen die aan zijn belangstelling voor kunst tegemoet zou komen. Zo werd de schooldirecteur onverhoeds "boekhandelaar". Op de plaats die hij verlaten had kwam Wegener en diens eerste belangrijke daad was de fresco's, waarin hij 'entartete Kunst' zag, netjes over te laten schilderen.

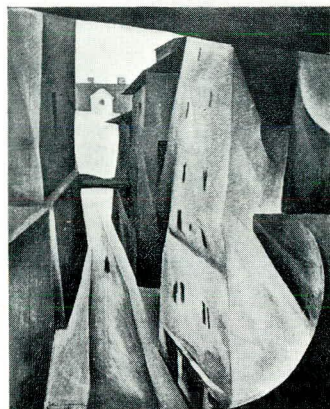
Etsen van Daumier en litho's van jonge kunstenaars als Kirchner en Kokoschka waren te zien in de boutique, die zich in de Untere Kirchgasse bevond. In die kleine, smalle winkel ontmoetten de kunstenaars, die Coray van het café "Odéon" en het Cabaret "Voltaire" kende, elkaar. Hier lagen voor algemeen gebruik sigaretten, hier konden ze een kop thee krijgen en zonder de straat over te steken in een aangrenzende patisserie 'Gipfel' of koek halen. Het was zonder twijfel een bescheiden begin, maar niet bescheidener dan dat van Kahnweiler, die clientèle trachtte te winnen voor het werk der Kubisten. Diens winkel in de Rue Vignon had een oppervlakte van 4 x 4 m. en was dus nog kleiner

7. FEBRUAR — 1917 — 7. MÄRZ
STURM-AUSSTELLUNG



GALERIE CORRAY
BASEL · SCHIFFLÄNDE N° 2
PREIS 50 RAPPEN

Omslag katalogus Galerie Corray, jan. 1917.



GALERIE CORRAY
BASEL · SCHIFFLÄNDE 2
TELEPHON 5468
ZÜRICH
BAHNHOFSTR. 19
TELEPHON 10755

Omslag katalogus Galerie Corray febr. 1917.

dan de boutique in de Untere Kirchgasse, die 7 x 3 m. groot was. Kahnweiler werd bij het begin van de eerste wereldoorlog gedwongen zijn zaak te sluiten omdat hij 'vijandelijk buitenlander' zou zijn, maar heeft daar jaren lang geduldig zijn tijd afgewacht. Hoewel Coray over aanzienlijk geringere geldmiddelen beschikte dan zijn collega in Parijs, die door rijke familieleden werd gesteund, kon hij het niet lang in zo'n nauwe behuizing uithouden. Hij volgde zijn intuïtie, die de lente van de moderne kunst voelde naderen, doch die hem deed dwalen toen hij dacht een kunstpubliek te kunnen vinden dat bereid was daarvoor geld uit te geven.

Nog op hoge leeftijd, toen hij zijn herinneringen op papier stelde, beleefde hij weer de geestdrift die hem destijds bezield. Hij vertelt het in korte, gejaagde zinnen. "Door Else Lasker-Schüler, die me vaak tot wanhoop bracht met haar speeldooosje, kwam ik in aanraking met de Sturm-beweging van Herwarth Walden. Dat was mijn man, dat was mijn wereld. Ik ging naar Berlijn. We voelden ons verbonden, twee 'Stürmer'. We spraken af dat hij me materiaal zou geven om in Zwitserland "Sturm"-tentoonstellingen te organiseren. Ik was enthousiast. Ik vaar altijd graag met volle zeilen en ben een geroutineerd windvanger."

Zoals Kurt Riess in de "Weltwoche" mededeelt bevond zich de Galerie Dada in een étage van acht kamers aan de Bahnhofstrasse 19, het zogenaamde Sprünglihaus. Coray, schrijft hij, zou de Dada-isten deze kamers zonder enige garantie ter beschikking hebben gesteld. "Hij laat in de tentoonstellingsruimten sofa's plaatsen omdat hij heel goed weet dat de meeste Dada-isten geen geld hebben om een woning of zelfs maar een gemeubileerde kamer te huren. Zo kunnen ze niet alleen hun schilderijen exposeren maar temidden daarvan ook overnachten." Deze bijzonderheden herinnert Coray zich later niet meer en zijn aantekeningen vermelden slechts een vijf-kamer woning op de tweede verdieping, die hij in het Sprünglihuis aan de Paradeplatz huurde. Een betere stand was haast ondenkbaar, de huur moet hoog geweest zijn. Maar dat was nog niet genoeg! Coray hoefde slechts van een vriend te horen dat er in Basel tentoonstellingsruimte vrij was of zijn besluit stond vast de galerie in Zürich met een filiaal in Basel uit te breiden. Daar organiseerde hij om te beginnen een tentoonstelling van werken van Baseler kunstenaars, doch niet voordat hij het lokaal, dat nog niet helemaal klaar was, waardig had ingericht. "Toen later de rekeningen kwamen werd ik wel wat bleek om de neus. De tentoonstelling werd voor Basel een artistieke gebeurtenis en de kranten wijdde er lange artikelen aan waarin ook de royale galeriebezitter lovend werd vermeld. Er werden verder twee schilderijen verkocht, doch pas na de tentoonstelling, want dan hoefde men geen procenten aan de Galerie te betalen."

"In de Galerie in het Sprünglihaus te Zürich was intussen de eerste "Sturm"-tentoonstelling voorbereid. Deze vond echter weinig weerklank, terwijl die in Basel zo'n succes werd, dat ik een bespraakte, jonge Elzasser engageerde om rondleidingen te houden. De entree was natuurlijk vrij. Als er al mensen zijn die zich voor moderne kunst interesseren kan men niet van ze vergen, dat ze er voor betalen."

Onmiddellijk op deze "Sturm"-tentoonstelling volgde de eerste Dada-expositie. Ik heb reeds gewezen op wat Coray met Dada verbond maar vind het nodig juist hier met nadruk te stellen, dat er in de Dada-istische beweging zoals deze zich in Zürich ontwikkelde, veel was dat hem afstootte. Wanneer, zoals Hans Richter het formuleerde, Dada 'Kunst und Anti-Kunst' was, dan kan men van Coray zeggen, dat hij het artistieke streven der Dada-isten, hoe nieuw en moedig het ook was, wist te waarderen maar dat hij tegenover de destructieve elementen, zoals deze hoofdzakelijk door Tristan Tzara naar voren werden gebracht, vreemd en zelfs afwijzend stond. Vandaag nog spreekt Coray vol liefde en met veel waardering over Hugo Ball, Emmy Hennings, Janco en Richter, maar hij uit onverbloemd, zelfs grof, zijn wrok tegen Tzara, een fijnzinnig en hoogbegaafd mens, die echter tot geweldige overdrijvingen kon komen. Coray was immers een regelmatig bezoeker geweest van het Café "Voltaire" gevestigd in een lokaliteit, die de heer Ephraïm, een gewezen hollandse matroos, aan de Dada-isten had verhuurd. Alfred Huelsenbeck oordeelt in het voorwoord tot zijn boek "Dada" anders over Tzara, die men feitelijk als de tamboer van de Dada-beweging kan beschouwen: "Uit de Chaos moest een nieuwe orde ontstaan. Tzara was de actiefste van ons allen ... Hij was een intellectueel avonturier van de hoogste orde, een trouw ontdekker van nieuwe waarden en daarbij een man van de daad. Zonder hem zou het Dada-isme niet geworden zijn wat het was, wat het heden is en zoals het in de ogen der historici bestaat."

Coray schijnt het protest tegen een wereld die in de diepste barbarij terugg gevallen scheen, de twijfel aan haar waarden, haar cultuur, haar kunst nooit ten volle meebeleefd te hebben. Uit zijn aantekeningen krijgt men de indruk dat hij het leven in het Cabaret Voltaire volgde als een toeschouwer die niet weet of hij het bewonderen of verafschuwen moet.

Vast staat, dat de eerste Dada-tentoonstelling in Coray's Galerie plaats vond. In dezelfde ruimten speelden zich echter ook de II., III. en IV. "Dada-Veranstaltung" af. Nochtans spreekt men hier reeds van de Galerie Dada, ofschoon de "Veranstaltungen" en exposities in tijd samenvielen en op het affiche, dat de tentoonstelling aankondigt de naam "Galerie Corray" wordt vermeld. In Nederland konden we een exemplaar van dit affiche, dat Marcel Janco had ontworpen, zien op de tentoonstelling die ter herinnering aan Dada van 9 - 29 december 1967 in Utrecht werd gehouden. De franse kunsthistoricus Michel

Casa Coray, Agnuzzo aan het Lago Maggiore, dat Han Coray eigenhandig bouwde en waar hij zijn enorme kunstverzameling in onderbracht. De hotelgasten van Casa Coray komen onverhoeds voor de meest uiteenlopende kunstwerken, bijna altijd van hoge kwaliteit, te staan.



Affiche eerste dada-expositie jan. 1917.

Seuphor geeft de inhoud van de kennisgeving in het aanhangsel van zijn Marcel Janco-boekje (Bodensee Verlag, Amriswil, 1963) weer en wel onder no. 22: "Plakat 1re Exposition Dada, Cubistes, Art nègre. Conférences ... Zürich, Galerie Corray, 13., 20., 27. Januar 1917. Folio. Linoschnitt." Onder no. 77 van hetzelfde aanhangsel staat: "Trog, Hans, Besprechung der I. Dada-Ausstellung' in der Galerie Corray, Zürich. Aussteller: Arp, Chirico, Janco, van Rees, Richter, Slodki u.a. In Neue Zürcher Zeitung Nr. 163, Zürich, 28. Januar 1917: 'In der Galerie Corray sieht man zurzeit Werke der abstrakten Kunst, d.h. des sogenannten Kubismus ...' " De kunsthistoricus neemt juist deze recensie op omdat ze een bijzonder prijzende bespreking van een schilderij van Janco bevat, er verschenen echter in andere bladen eveneens goede en uitvoerige artikelen. Van een uitgesproken vijandige houding tegenover de moderne kunst kon geen sprake zijn.

Voor de organisator werd de tentoonstelling echter geenszins een succes. Coray heeft me eens plechtig verzekerd, dat hij op al zijn tentoonstellingen nooit een doek aan de man heeft gebracht. In ieder geval betekende de eerste Dada-tentoonstelling ook het einde van Coray's werk als kunsthandelaar van Dada. Want toen hij de huur voor zijn Baseler Galerie moest betalen had hij geen geld genoeg meer hetgeen voor de huiseigenaar reden was om beslag te laten leggen op de antieke meubels en de schrijfmachine van Coray. Deze was blij dat de huurovereenkomst kon worden ontbonden en accepteerde ook onmiddellijk het aanbod der Dada-isten de Galerie in Zürich over te nemen. Deze droeg nadien de naam "Galerie Dada". Coray merkt hierbij op: "Ze betaalden me zelfs een maand huur en dat vond ik van die bohémiens erg netjes."

Hij bleef verder een deels gefascineerd, deels sceptisch toeschouwer bij de Dadaïstische happenings. Zelfs de bewondering die hij voor Hugo Ball had kon hem niet overtuigen van de waarde van diens openbare optreden. "Het was vreemd voor mij hem als een reclamezuil op een klein podium te zien staan en te horen hoe hij onsamenvattende vocalen en consonanten rhythmisch op een volkomen gelijkmatige toon en met de ernst van een geestelijke uitspraak. Het was voor mij alsof iemand een automaat liet draaien. Later werd de reclamezuil weer levend. Maar pas in de keuken, die als garderobe dienst deed, zette hij zijn vormgeving in een hoek. Ik vond het allemaal zwendel. Maar omdat Ball zich ertoe leende moest het wel om iets wezenlijks gaan. Ik nam aan dat ik het vermogen miste dit te begrijpen. We spraken er nooit over. Ik voelde echter, dat er iets vreemds tussen ons gekomen was. Ik werkte nog aan twee tentoonstellingen mee. Mijn Galerie had ik met alle rechten en verplichtingen aan Dada overgedaan. Hugo Ball ondertekende het contract. Met Wilhelm Lehmbruck bezocht ik daar nog een keer een gala-avond met neger-dansen. Nadien zijn we er nooit meer heengegaan."

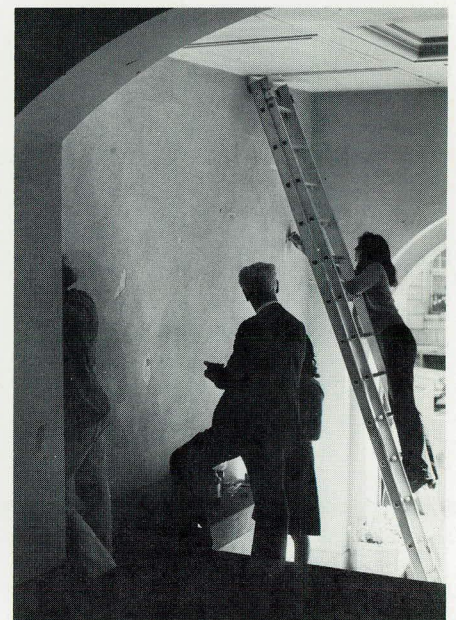
Zo nam Coray afscheid van Dada. Toen hij zich na enige tijd van zijn Dada-avontuur had hersteld en financieel wat op krachten was gekomen werd hij met de hem eigen gedrevenheid direct weer de kunstverzamelaar en maecenas. Spoedig kon het bezit van mooie dingen, waaronder zich schilderijen bevonden van Botticelli, Rafael en Hercules Seeghers, weer zijn leven vullen, doch de collectioneur Bührle schreef in een brief aan Coray, dat diens steun aan een kunstenaar als Max Gubler, die zonder hem waarschijnlijk nooit de weg naar de kunst zou hebben gevonden, meer betekende dan de mooiste verzameling.

Al waren dan de fresco's, die door zijn initiatief tot stand waren gekomen, verdwenen, het blijft zijn verdienste twee jonge kunstenaars daardoor op weg geholpen te hebben. Ik heb getracht ter gelegenheid van de negentigste verjaardag van Coray deze twee kunstwerken te laten restaureren en moet zeggen dat de 'Staatskanzlei' van het Kanton Zürich

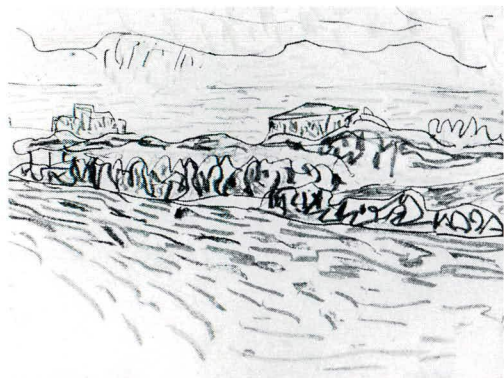
mij naar beste vermogen behulpzaam is geweest. Doch uit de brieven die ik van deze instantie ontving bleek ook, dat de herinnering aan de Pestalozzi-school en haar voormalige directeur vergaan is. Misschien hebben anderen meer succes dan ik. Voorlopig blijft van het fresco dat Otto van Rees maakte alleen de aquarel-studie: een compositie, welke de verschillende vakken van onderwijs, door kleurvlakken gemarkeerd, bont en fris in beeld brengt.

Herbert Frank

In de zomer van 1974 kon, dankzij de medewerking van de Kantonale Denkmalpflege (Zürich) en het Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft onderzocht worden of de fresco's die Otto van Rees en Hans Arp in 1915 in de ingangshal van de Pestalozzi-Schule van Han Coray geschilderd hadden, nog aanwezig waren. Het gebouw is nu een chemisch laboratorium. Thomas Müllenbach, dr. Regli, A. Burckhardt en J. Pillon (v.l.n.r.) kwamen na de wanden zorgvuldig te hebben onderzocht, tot de konklusie dat de fresco's in perfecte staat onder vier lagen kalk bewaard waren gebleven. In april en mei 1975 wordt de kalk verwijderd en zullen de fresco's weer te zien zijn, na ongeveer 58 jaar!



Collectie Coray



Landschap bij Anzio, 1906
potl./pastel, 25 x 31, ges. r.o.



Gezicht op Frascati, 1906
o/d, 52 x 60, ges. r.o.



Gezicht op Frascati, 1906
o/d, 60 x 50, ges. l.o.



Kurkeik, 1906
o/d, 58 x 48, ges. en gedat. r.o.



Aan de was, 1905
pastel/potl., 18 x 24, ges. l.o.



Aan de was, 1905
o/d, 43 x 52



Boerin, 1906
potl./krijt, 44 x 26



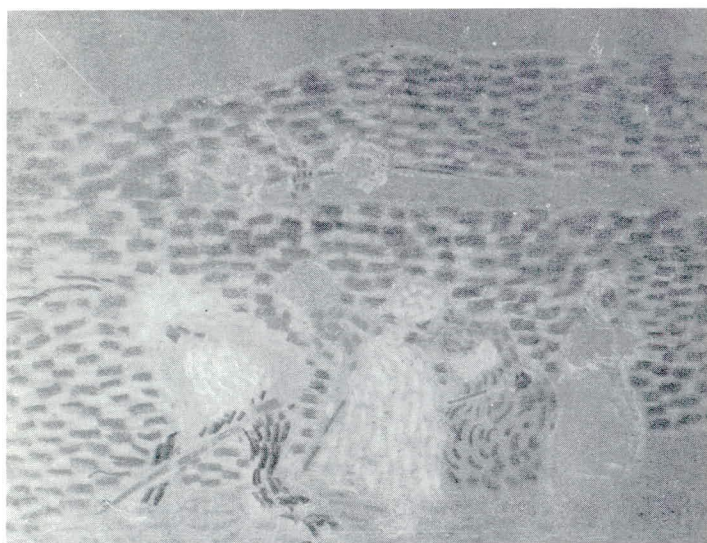
Bloeiende bomen, 1906
pastel, 36 x 27



*Boerinnen op het land, 1906
pastel, 19,5 x 34, ges. r.o.*



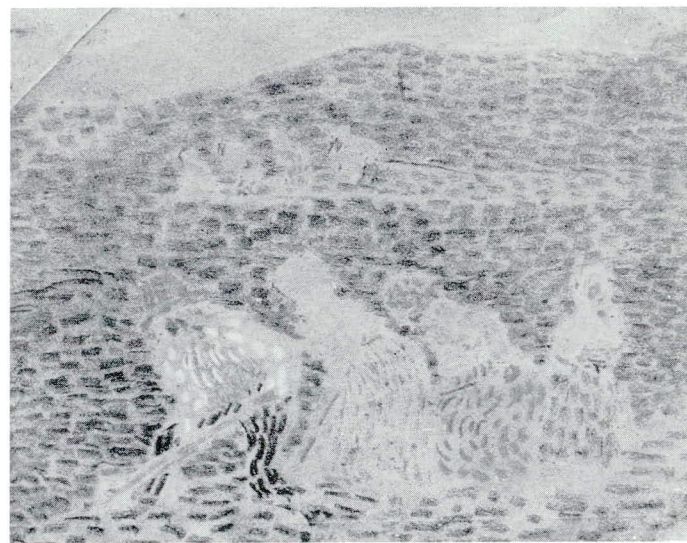
*Boer en boerinnen op het veld, 1906
pastel, 24,5 x 35*



*Boeren op het veld, 1905/06
krijt/kleurpotl., 27 x 21*



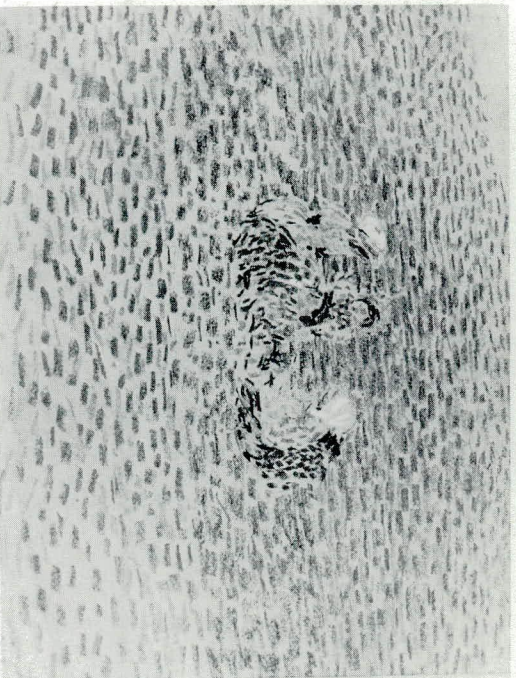
*Studieblad, 1906
pastel, 28 x 26*



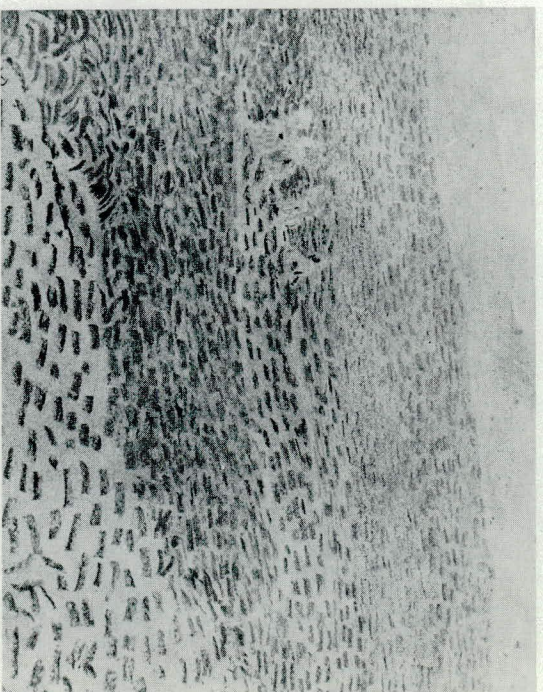
*Boeren op het land, 1905/06
krijt/kleurpotl., 27 x 21*



*Wiedende boeren en boerinnen, 1906
o/d, 45 x 60*



*Drie boerinnen op het veld, 1905/06
krijt/kleurpotl.*



*Boeren op het land, 1905/06
Kleurpotl., 24 x 30, ges. l.o.*



Agave, 1906
o/d, 43 x 35, ges. l.o.



Agave, 1906
o/d, 28 x 20, ges. r.o.



Boerin, 1906
o/d, 159 x 79, ges. r.o.



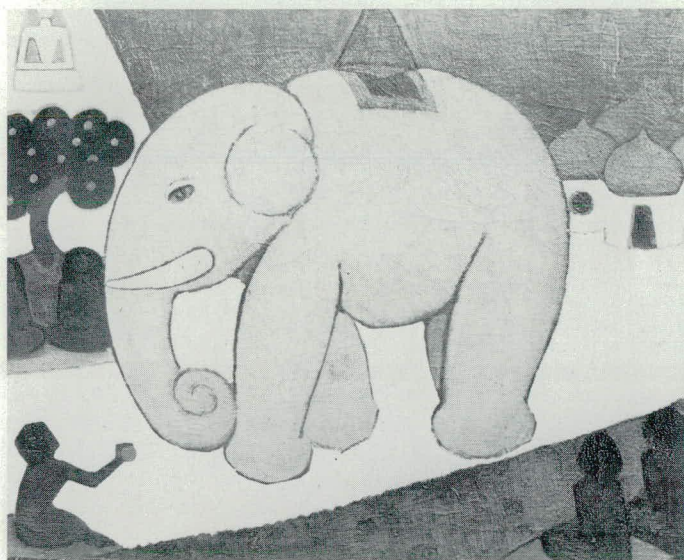
Boerin, 1906
pastel, 44 x 26



Boerin, 1906
potlood/pastel, 44 x 26, ges. l.o.



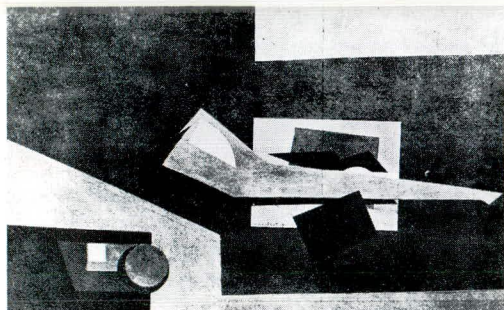
Bordurende vrouw, 1906
pastel, 42 x 31, ges. r.o.



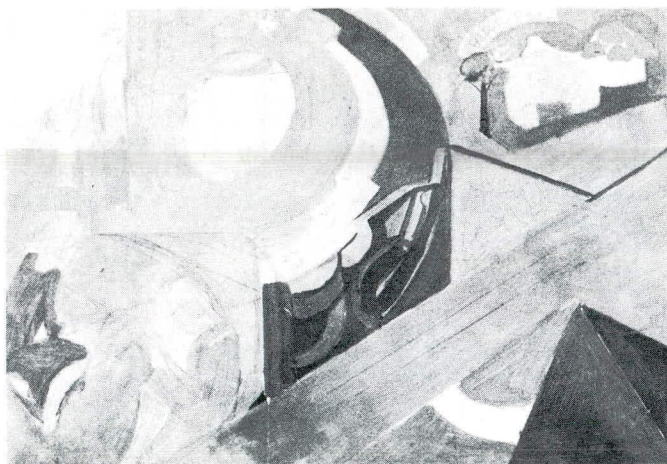
De Olifant, 1909
o/d, 52 x 62



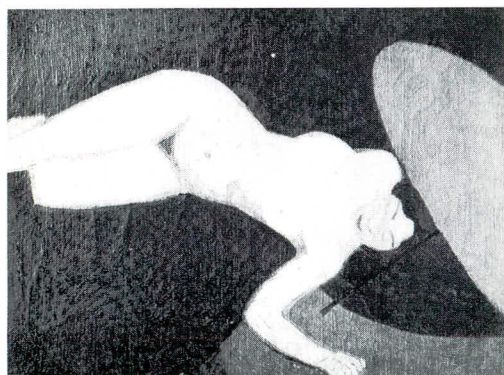
Bloemenstilleven, 1908
o/d, 54 x 37, ges. l.o.



Stilleven met pijp, 1915
kollage/o/d, ges. en gedat. m.o.
Verblijfplaats onbekend



Ontwerp voor het fresco van de Pestalozzi-Schule, 1915
gouache, 62 x 86



Vrouw onder parasol, 1908/09
o/d, 35 x 43, ges. l.o.



Interieur, 1914/15
Afgeb. in Dada II
Verblijfplaats onbekend



Moeder en Kind, 1912
o/d, 95 x 73

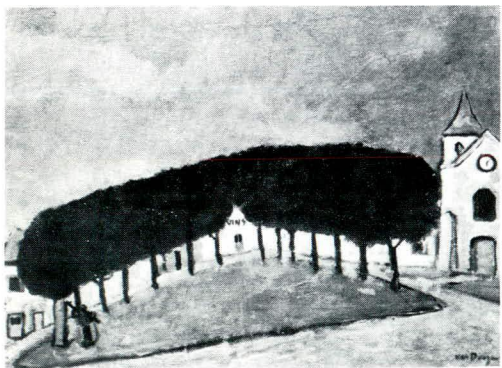
Enkele opmerkingen over het werk

Leven en werk van Otto van Rees zijn opmerkelijk. Na op zijn negentiende jaar de HBS te hebben verlaten, zwerft hij eerst enkele maanden in Nederland rond om te hooi en te gras, bij deze en gene schilder enige ervaring op te doen. Na de reis met Heyenbrock, naar de Borinage (1903), laat hij zich de raad van Toorop en de Iarense schilder Van Beveren geen twee maal geven en vertrekt na een werkzame zomer te Domburg naar Parijs. Dit is het begin van omzwervingen die tot de tweede wereldoorlog zullen duren. Een zwervend bestaan: om de paar maanden kiest hij zijn domicilie elders, zó zelfs dat het nu onmogelijk is precies de volgorde van de woonplaatsen te reconstrueren. Steeds echter keert Van Rees naar twee plaatsen terug. In Fleury-en-Bière, vlak bij Fontainebleau en Barbizon gelegen, vestigt hij zich al in 1905 en blijft er terugkomen tot het begin van de dertiger jaren. Pas later ontdekt hij op een voetreis met het hele gezin, het kleine vissersdorp Ascona aan de monding van de Maggia, aan het Lago Maggiore; dit moet omstreeks 1913 geweest zijn. In Ascona blijft hij terugkomen tot na de tweede wereldoorlog, in 1928 laat hij in het aangrenzende Losone een huisje bouwen. Iemand vroeg Van Rees eens waarom hij zoveel verhuisde, waarop hij antwoordde dat het goedkoper was om 's winters z'n spullen op te slaan dan om het appartement aan te houden. De zomerresidenties Fleury en Ascona waren het belangrijkste voor Van Rees. In deze buitenplaatsen kon Van Rees geheel en al het leven dat hij in het Gooi gewend was te leven voortzetten. De zomerresidenties dienden niet als een soort luxe buitenverblijven maar waren essentieel in het leven van Van Rees, omdat hij daar de activiteiten nodig voor z'n levensonderhoud — het bewerken van de grond — kon combineren met z'n andere activiteiten, waaronder het schilderen. De volledige ontplooiing van de creatieve persoonlijkheid zoals die in het milieu van het Gooi, waarin hij was opgegroeid, gepropageerd werd, was zijn doel. Daarom zoekt Van Rees, of liever gezegd vindt hij vanzelf ook steeds die milieus die het meest met dat waarin hij opgegroeid is, overeenkomen. De vriendschappen en contacten van Van Rees met schilder-kollega's en schrijvers en dichters blijken geen voorbijgaande zaken te zijn. Tientallen jaren nadat een contact tot stand is gekomen, blijken er nog zeer nauwe banden te bestaan. Van Dongen, die Van Rees waarschijnlijk al in Nederland kende, en waar Van Rees in de zomer van 1905 zeer intensieve contacten mee onderhoudt, blijft tot in de dertiger jaren met Van Rees bevriend. Max Jacob heeft Van Rees omstreeks 1908 leren kennen; in 1929 opent Jacob nog een tentoonstelling van Van Rees in Genève; André Salmon kende Van Rees ook uit de eerste Parijse tijd; hij schrijft een inleiding bij een tentoonstelling van Van Rees in 1930 in Parijs. Otto Freundlich behoort tot Van Rees' beste vrienden omstreeks 1911; in 1931 publiceert hij nog een omslag en een vignet voor De Gemeenschap. Dit zijn maar enkele voorbeelden; hier en daar komt het nog bij afzonderlijke details ter sprake, omdat het een essentieel gegeven is bij het ontstaan van vele kunststromingen in de eerste helft van deze eeuw: schilders, schrijvers en dichters komen elkaar steeds weer tegen.

Het boerenbuitenleven, zoals Van Rees dat zelf leefde, het werken op het land en in de zon zijn de kenmerkende onderwerpen van Van Rees' werken uit 1904 tot 1907. Het werken met de pointillé had Van Rees in ieder geval in de maanden dat hij in Domburg werkte, goed geleerd. Ook hier was de voorwaarde voor Van Rees om op deze wijze te werken geweest dat hijzelf de directe ervaring van het intense zonlicht beleefde. In de wintermaanden in Parijs, krijgt hij veel pointillistisch werk te zien, o.a. van zijn vriend Kees van Dongen, die in november een grote overzichtstentoonstelling heeft bij de kunsthandelaar Vollard; Van Rees' schilderijen en tekeningen van het Bateau Lavoir, van de Place Ravignan, vertonen maar zeer sporadisch de voortzetting en uitbouw van deze techniek. Van Rees' tekenkunst neemt geweldig toe; hij schijnt zich te oefenen in het zo snel zo raak mogelijk karakteriseren van een onderwerp. Op kleine schetsboekblaadjes produceert hij tientallen tekeningetjes. Naast deze kleine "krabbels", neemt de productie van gekleurde tekeningen, pastels, zeer toe. De kleine potloodtekeningen nemen vaak het karakter aan van voorstudies voor schilderijen; enkele ervan zijn inderdaad daarop terug te voeren. De pastels echter blijven op zichzelf staan; hier probeert Van Rees uit of hij niet alleen met kleine kleurstippen die vaak ver van elkaar liggen de intensiteit van het zonlicht tot een maximum kan opvoeren. Zo ontstaan er vaak series pastels met hetzelfde onderwerp, waarin langzamerhand de figuratie verdwijnt, maar de intensiteit van het zonlicht tot bijna abstracte proporties uitdijt. In deze pastels lossen het zonlicht en de ruimte zich op in kleur. Uitbeelding van de ruimte blijft echter ook in de tekeningen en de schilderijen een steeds weer terugkerend probleem. Zoals in alle schilderkunst van Van Rees gaat hij ook hier meteen op deze problemen in. De pointillé is in principe geen ruimtescheppend beeldend middel. Pas door komplementaire of kontrasterende kleuren tegenover elkaar te stellen kan er eventueel zoiets als ruimtesuggestie ontstaan. Bij bijna alle schilders die de pointillé toepassen, komt deze discrepantie tot uiting; Signac's schilderijen lijken met stippen ingevulde, voorgedrukte plaatjes. Toorop lost de zaken eenvoudiger op: hij brengt eerst een voortekening aan die hij later, in zijn atelier met de gewenste kleuren invult. Hierin verschilt Van Rees zeer duidelijk van zijn voorbeelden: hij werkt direct in het veld, brengt de kleuren direct aan, en accepteert dan dat overgangen met lineaire beeldende middelen tot stand komen. Het komponeren van het doek, het in grote lijnen indelen van het vlak, gebeurt vaak op de meest eenvoudige wijze, waardoor elke vorm van complexiteit vermeden wordt. Een enkele schuin weg lopende lijn schept



Kees, Guus en Dolly van Dongen, Fleury 1905.



K. van Dongen, Markt Fleury, 1905 (o/d); vergelijk Van Rees, afb. pag. 11



K. van Dongen, Guus en Dolly, Fleury 1905 (o/d); onderlangs het doek zijn nog de korenschoven op het land rond Fleury zichtbaar.

de verbinding tussen twee vlakken, en krijgt daardoor een ruimtescheppende functie. Of de kompositie wordt eenvoudig parallel aan het beeldvlak opgezet.

Interessant zijn in dit verband de overeenkomsten die er bestaan tussen composities van Van Rees en Van Dongen. Op de Salon des Indépendants van februari 1904 en op zijn grote overzichtstentoonstelling bij Vollard in november van hetzelfde jaar, had Van Dongen al vele werken laten zien, waarin de kleur een steeds grotere plaats was gaan innemen. Soms had hij daarvoor de pointillé-techniek gebruikt, meestal echter een mengvorm. Een jaar later behoort Van Dongen tot die schilders, die op de Salon d'Automne werk exposeren met zelfde kenmerken, voornamelijk culminerend in een bijna puur gebruik van de kleur. Van Rees en Van Dongen zijn zeer goed bevriend, sinds Van Rees zich in oktober 1904 in het Bateau Lavoir gevestigd heeft. In de lente en zomer van 1905 werken de twee schilders dan ook bijna onafgebroken naast elkaar in Fleury. De familie Van Dongen is zeer lange tijd de gast van hen op hun boerderij. Enkele werken uit deze tijd verraden nog dit intensieve contact. Zo hebben Van Rees en Van Dongen waarschijnlijk samen voor verschillende motieven gezeten, zoals het Marktje te Fleury. Behalve dezelfde motieven — boeren op het land, oogsttaferelen — schijnen de beide schilders te hebben gewedijverd in het weergeven van de intensiteit van het zonlicht. In de voorstelling neemt de uitbeelding van de lucht vaak tweederde van het doek in beslag: het land vormt vaak niet meer dan een smalle strook onderaan het schilderij. In grote langwerpige pointillés wordt een bijna abstrakt kleurpatroon gegeven, waarin de kleurintensiteit gradueel wordt opgevoerd. Hetzelfde streven komt in de tekeningen en schilderijen van Van Rees tot uiting, en wordt steeds sterker naarmate hij zich zuidelijker vestigt en zijn directe ervaring met het zonlicht heviger wordt. In de stadsgezichten van Frascati en Nettuno, de boeren op het veld in het landschap rond Anzio en in de uitbeeldingen van Aloës, speelt het komponeren met kleur een steeds belangrijker rol. Zowel Van Dongen als Van Rees kunnen dan ook werkelijke zoonanbidders genoemd worden. Van Dongens biograaf, Louis Chau-meil, is evenzeer verbaasd over het werk dat Van Dongen hier in Fleury gemaakt heeft: "Cette toile préparait et annonçait un autre sommet du fauvisme tachiste de Van Dongen, la série des Moissons une demi-douzaine de toiles, toutes chargées de la chaude lumière de l'été beauceron. Pourtant, de Fleury-en-Bière, Van Dongen n'avait rapporté que des paysages d'un sagesse classique et des dessins appliqués. Mais ses yeux fragiles de Nordique avaient été brûlés par la canicule et Van Dongen rentra à Paris avec cette sensation de brûlure et d'éblouissement. Loin de toute nature, c'est cette chaleur et cette lumière qu'il voulut rendre. Pour honorer Seurat, il reprit donc les taches du Boniment, les allongea ou les grossit et les chargea de soleil et d'azur. Par centaines, elles tombent du ciel au-dessus des champs de blé et des hommes. Il y peint également Dolly et sa mère." De twee schilders die in meer dan één opzicht verwante zielen waren, profiteerden beiden van de intense ervaringen die zij in de zomer van 1905 in Fleury opdeden. De eerste grote tentoonstelling die Van Rees, na zijn vertrek uit Nederland, houdt, bestaat voor het grootste deel uit werken die geschilderd zijn met dat doel voor ogen: is het mogelijk op een eenvoudig stukje papier of linnen de ervaringen van een werkdag op het platteland van Anzio, in al zijn intensiteit weer te geven. De recensenten van deze tentoonstelling bij Oldenzeel in Rotterdam, oordeelden zeker niet geheel negatief, maar schrokken toch wat terug voor de pure kleuren die hun ogen, meer gewend aan de tonale kleuropbouw van de gebroeders Oyens, moesten verwerken.

Na de terugkeer van de familie Van Rees uit Anzio, vestigen zij zich eerst voor korte tijd in Nederland, omdat Otto een gedeelte van zijn militaire dienst moet vervullen. Direkt na hun terugkomst in Parijs, in 1907, vertonen er zich zeer duidelijk tekenen dat Van Rees de beeldende middelen die hij tot nu toe gehanteerd heeft, voor een groot gedeelte heeft uitgeput. De pointillé verdwijnt geheel uit zijn werk. De kleuren worden in grote vlakken opgebracht die minder expressie op zichzelf nastreven dan ondersteuning van het decoratieve geheel. Gepaard gaande met een groot gevoel voor het decoratieve effect van lijnen en grote vlakken, wordt het voor het eerst duidelijk dat er in het werk van Van Rees een zekere mate van schematisering optreedt. Ook het kleurenpalet wordt beperkter en richt zich meestal binnen één werk op een gradatie van één hoofdkleur, terwijl hier en daar een sterk kontrasterende kleur als een vlek wordt ingevoegd. Het gehele vlak wordt kompositorisch zeer zorgvuldig opgebouwd om het gewenste evenwicht te bereiken.

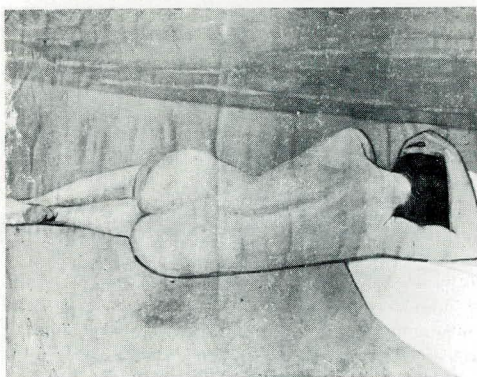
In het algemeen is omstreeks 1907 een sterke omslag te bespeuren in het werk van vele vooraanstaande schilders. Het fauvisme heeft dan al zo goed als afgedaan; Matisse, Derain, Van Dongen en Braque zoeken naar andere beeldende middelen die voor een groot gedeelte tegengesteld zijn aan die welke zij voordien gebruikten: het uitdrukken van een sterke expressie door middel van een zeer intensief kleurgebruik, schijnt geen verdere mogelijkheden tot ontwikkeling in zich te hebben. Het eerste wat dan ook opvalt in de schilderijen die omstreeks deze tijd gemaakt worden, is juist het beperken van de kleur tot enkele zeer matte, in gradaties aangebrachte basiskleuren. Picasso, die geen uitgesproken fauvistische periode heeft gekend, maar sterk aan de ene kant door symbolistische werken, aan de andere door de lineaire tekenstijl, zoals die o.a. door Toulouse-Lautrec was beïnvloed, werkt in 1906-07 aan het werk dat, hoewel het onvoltooid is gebleven, toch zeer karakteristiek voor de veranderingen die zich in de schilderkunst gaan voordoen is, n.l. de zogenaamde Demoiselles d'Avignon. Het schilderij,

dat het eindpunt is van vele voorstudies die alle min of meer kenmerken vertonen van de laatste versie, is daarom zo interessant omdat gepoogd is door middel van het indelen van het vlak in min of meer driehoekige vlaksegmenten, die in kleurgradaties van elkaar verschillen, ruimte te scheppen, waarin de figuren, anders dan in een traditionele ruimte-uitbeelding, geheel d.m.v. het afstemmen van kompositie, kleur en lijn, op elkaar bepaald worden, en niet meer door het toepassen van wetmatigheden waarvan het centraal perspectief de basis is, maar die niet ontwikkeld zijn uit de eisen en voorwaarden die aan de schilderkunstige beeldende middelen eigen zijn. In eerste instantie tenderen deze experimenten van vooral Picasso en Braque sterk naar een vlak-dekoratieve oplossing. De decoratieve stromingen in de kunst worden op vele manieren nog beoefend; de invloed van de Art Nouveau is in alle kunsten nog zeer sterk voelbaar. In deze eerste fase van heroriëntering blijkt er nog niet duidelijk gekozen te zijn. Zo kenmerken de werken van Picasso en Braque tussen 1907 en 1910, zich ook door deze dualiteit, ruimte-uitbeelding en vlak-dekoratieve oplossing, waarbij steeds duidelijker gekozen wordt voor het oplossen van de ruimte, uitgaande van een enkel objekt. Deze crisisperiode rond 1907 wordt vaak gezien als de logische voorbereiding van het kubisme van 1910–1911. De werken echter van de kunstenaars die rond 1910–1911 tot het kubisme gerekend worden, vertonen echter allemaal kenmerken die duidelijk maken dat er een middenweg gekozen wordt tussen een vlakke, decoratieve oplossing en een behoud van een duidelijke ruimtesuggestie; de meeste kunstenaars kiezen door gebruik te maken van een oplossing van het vlak in driehoekige, vierkante, of ronde segmenten, welke maar als een zeer ten dele autonome structuur over het hele vlak ligt, voor een tussenoplossing. De extremer analytische weg die Picasso en Braque dan bewandelen wordt maar door weinigen nagevolgd; de meeste kunstenaars wensen een suggestie van herkenbaarheid te behouden, zeker als het om andere onderwerpen gaat dan het stillevens.

In de nederlandse kunstsituatie zien we dit proces zich op dezelfde manier afspelen, met dien verstande dat het enkele jaren achterloopt bij de ontwikkeling in Frankrijk. Tussen 1907 en 1910 veroorzaakt de introductie van fauvistische kenmerken in het werk van b.v. Mondriaan en Sluyters, de grootste opschudding in de beeldende kunst in Nederland. De omslag naar een lineaire, sterk door het symbolisme bepaalde, schilderwijze, heeft zeer plotseling omstreeks 1911 plaats.

In het werk van Van Rees is de periode 1907 tot 1910 eveneens een overgangperiode, die in het begin vooral gekenmerkt wordt door een bijna Nabis-achtig kleurgebruik. In deze tijd schijnen Adya en Otto van Rees zich nogal veel bezig gehouden te hebben met allerlei vormen van toegepaste kunsten. Het maken van affiches e.d. schijnt een groot deel van Van Rees' produktie ingenomen te hebben. Enkele zijn bewaard gebleven, terwijl andere alleen nog van foto's bekend zijn. Het zijn meestal uitbeeldingen van sprookjes en populaire onderwerpen. Uit een brief van Jacob van Rees aan zijn zoon blijkt dat ook Adya, die vanaf 1906 zo goed als niet meer geschilderd heeft, maar zich geheel op het borduren heeft toegelegd, goede aftrek voor haar produkten vindt, en wel voornamelijk bij Amerikaanse verzamelaars. Arthur Jérôme Eddy is ongetwijfeld één van deze verzamelaars geweest. Eddy, een welgesteld advocaat in Chicago, was met John Quinn één van de belangrijkste verzamelaars van moderne kunst in de Verenigde Staten aan het begin van deze eeuw. Hij had zich vooral een naam gemaakt door prominente Europese kunstenaars in de Verenigde Staten te introduceren; zo schreef hij een boek over Whistler en liet zich door deze kunstenaar ten voeten uit portretteren (in 1896; nu in de Art Institute in Chicago). Rodin maakte in deze zelfde tijd dat Eddy in contact kwam met Van Rees, een portretbuste van hem. Uit de naspeuringen van Joost van Rees (New York) naar de samenstelling van de oorspronkelijke verzameling van Eddy, en vooral naar de werken van Van Rees hierin, blijkt dat Eddy bij opeenvolgende bezoeken aan Europa, minstens tien werken van Van Rees moet hebben gekocht. Zeker acht van deze werken moeten, gezien de titels, uit de periode 1906–1910 stammen, terwijl minstens twee werken, die we van afbeeldingen kennen, uit 1912 en 1913 stammen ("Moederschap" en een "Baadster"). Helaas kunnen we ons van het werk dat Adya maakte geen enkele voorstelling maken, omdat alle broderies die bekend zijn van foto's of uit tentoonstellingskatalogi, na 1910 gemaakt zijn.

De schematisering, die in het werk van Van Rees al duidelijk werd in 1907 en 1908, wordt, met een geheel ander doel, weer als uitgangspunt gekozen, in het werk dat Van Rees in de tweede helft van 1909 begint. "Liggende vrouw bij de zee", een vrij populair onderwerp, afkomstig uit het symbolistisch arsenaal, vertoont al in de hoofd- en voetpartijen een doelbewust opnemen van de detaillijnen in een strak lijnenschema. Uit de tekeningen uit deze tijd, die in groter getale bewaard zijn gebleven dan de schilderijen waarvan we er maar enkele hebben kunnen terugvinden, wordt dit proces steeds duidelijker: de hoekige lijnen en de sterke arceringen in de schaduwpartijen verhogen het skulpturale effect. De olieverfschilderijen krijgen een monumentale opzet, terwijl ook de afmetingen van de schilderijen sterk toenemen. In de drie "Adam en Eva" composities ("Adam en Eva in het paradijs", "De zondeval", "Na de zondeval") is de overgang van een decoratieve, archaïserende stijl met een, weliswaar sterk geschematiseerde, maar toch traditionele ruimte-uitbeelding naar een vlakke, steeds minder diepe ruimte, goed te zien; de indeling van het vlak in kleine segmenten, waarvan de contouren gevormd worden



Liggende vrouw bij de zee, 1909 (o/d, 96 x 127); koll. Kuitenbrouwer-van Rees.



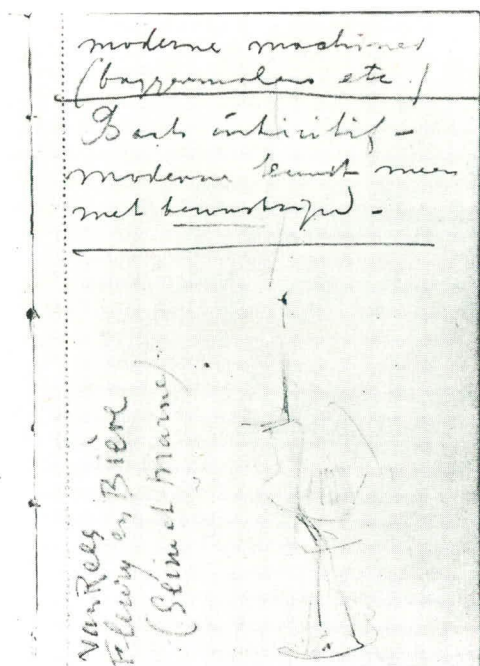
*Studie, 1910/11
potlood, 67 x 44
koll. Centraal Museum, Utrecht*

door de vlakken niet aan elkaar te laten aansluiten, waardoor de onderschildering zichtbaar wordt, wordt bijna autonoom, terwijl de figuratie hieraan ondergeschikt gemaakt wordt. Ook de kleur vereenvoudigt zich steeds meer tot bruin en groen en tussenliggende gradaties. Het vrije spel van lijnen en contouren, zoals in Adam en Eva I en II, is in Adam en Eva III sterk vereenvoudigd.

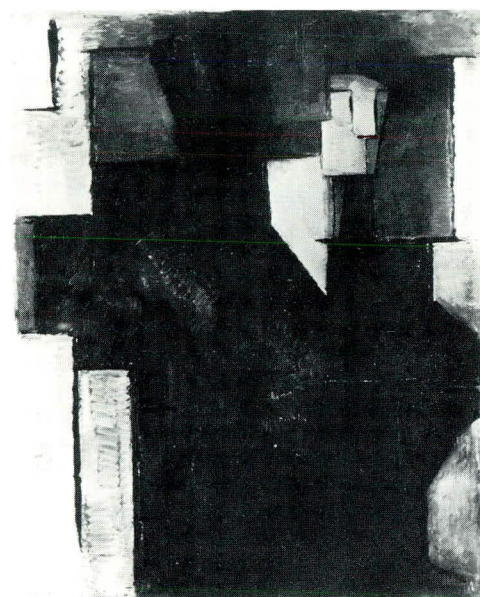
Deze schematisering zal steeds meer het karakter krijgen van abstrahering, die niet beschouwd kan worden als alleen maar een tussenfase naar de abstraktie, maar duidelijk een eigen doel nastreeft, die in de tijd zelf wel met "vergeestelijking" aangeduid werd. Door een gebaar, de houding van een hoofd bijvoorbeeld, wordt geprobeerd, ondersteund door een sterk gevoel voor verzadigde kleuren, een stemming, en daarmee de intentie van het werk weer te geven. Men vermijdt om met behulp van symbolen, zoals in het symbolisme, de betekenis over te brengen. De natuur, een thema, een model is een aanleiding om een innerlijke, psychologische waarde uit te drukken, die enigszins weergegeven kan worden in woorden als liefde, moederschap, kuisheid, tederheid e.d. Er is een enorme stilte en intimiteit in de schilderijen die Van Rees in deze jaren schildert. Uit deze in het atelier opgezette, afgewogen composities blijkt hoe zeker Van Rees was van zijn intenties en uitdrukkingmiddelen. In de werken uit deze rijpe periode zijn reeds kenmerken aanwezig, die in de twintiger jaren de basis voor zijn meer expressieve schilderkunst zullen worden.

Vriendschappen duren bij Van Rees lang. Kollega-kunstenaars die hij eenmaal heeft leren kennen, blijven nog vele jaren daarna een deel vormen van zijn kennissenkring; regelmatig ontmoet hij ze dan weer bij allerlei gelegenheden. Vaak kunnen we maar bij benadering vaststellen wanneer zij elkaar voor het eerst ontmoet hebben; regelmatig duiken ze echter daarna weer op om samen met Van Rees mee te doen aan een tijdschrift, het illustreren van een boek of het samen exposeren op één van de avant-garde tentoonstellingen in Parijs of elders. Otto Freundlich (1878–1943) heeft Van Rees in Parijs leren kennen, alleen weten we niet precies wanneer, maar alleen bij benadering: het moet omstreeks 1909 zijn geweest toen Freundlich, die vooral in het berlijnse en münchense milieu verkeerde, zich in Parijs vestigde en al gauw, waarschijnlijk omdat hij Picasso kende, zoals Van Rees later aan Mevrouw Loosjes in een interview vertelde, een atelier kreeg in het doorgangshuis voor kunstenaars bij uitstek, het Bateau Lavoir. De komende jaren is hij slechts een gedeelte van het jaar in Parijs. De werken waar het contact met de familie Van Rees uit blijkt stammen alle uit 1912. Het gaat om twee broderies, die volgens de vermeldingen in de katalogus van de tentoonstellingen waar ze te zien waren, op ontwerp van Freundlich, door Adya van Rees uitgevoerd waren. De intentie van de composities, voor zover die nog van foto's valt af te lezen, naderen dicht de bedoelingen van Van Rees in deze tijd. Van de vroege werken van Freundlich is zeer weinig bekend; nog maar van enkele bestaan foto's die door G. Aust in zijn monografie over Freundlich gepubliceerd zijn. Enige verwantschap met het werk van Otto van Rees uit deze tijd hebben slechts, voor zover konklusies op grond van foto's zinvol zijn, drie werken, waarvan er één "Komposition mit drei Figuren" een replica is die vele jaren nadien gemaakt is. De andere werken, "Kopf" (1912) en "Der Kranke" (1912) gebruiken de in de gebogen vlakjes ontlede vorm als een sterk decoratief element die enige schematisering in de vorm geeft, maar niet, vooral niet in de ruimte-uitbeelding, naar een abstrahering voert: de achtergrond wordt bij Freundlich egaal opgezet en de schematisering zet zich niet konsekwent voort vanuit de randen van het schilderij als een autonome wetmatigheid over het hele doek. Juist deze wijze van komponeren, die de harmonie en de autonomie van lijnen, vlakken en kleuren een steeds grotere plaats laat innemen, is het kenmerk van het werk van Van Rees uit deze tijd. De grote vaardigheid in het opzetten van een compositie ontbreekt bij Freundlich geheel; decoratieve elementen spelen dan en vooral in het latere werk van Freundlich de belangrijkste rol. In de latere schilderijen van Freundlich, die vooral van belang is als beeldhouwer, is één opvallend punt dat bij Van Rees al in 1910 voorkomt, namelijk het door middel van de verfstreek aangeven van een richting in elk afzonderlijk vlaksegmentje, waardoor een geheel eigen, ambachtelijke structuur ontstaat die een tegenhanger vormt met de bijna mathematisch opgezette compositie. De vlaksegmenten werken bij Van Rees nog autonoom, doordat zij niet direkt op elkaar aansluiten: de ruimte tussen de vlakjes wordt niet met een contourlijn dichtgeschilderd, waardoor de onderschildering zichtbaar wordt. Ik signaleer dit hier omdat schilders in deze tijd zich zeer sterk bewust zijn van het esthetisch effect van de verfstreek, ook bij zeer abstrakt werkende kunstenaars, zoals b.v. Mondriaan, maar dit nergens zo'n autonome functie krijgt als in het werk van Van Rees uit de periode 1910–1916, en in het latere werk van Freundlich.

Van Rees bevond zich in deze tijd midden in het woelige kunstenaarsmilieu, waar vele theorieën uitkristalliseerden, en waar talloze werken (schilderijen, tekeningen, gedichten, romans en manifesten) al of niet in overeenstemming waren met deze theorieën. Het kubisme had zeer gedicideerd zijn plaats aan de wanden van de Salons en kunstgaleries opgeëist. Het futurisme, dat als niet-frans, veel minder aandacht in Parijs kreeg, werd b.v. door de tentoonstelling in de Moderne Kunstkring in Amsterdam, maar ook door de exposities in Berlijn, een sterke katalysator. Vele nederlandse schilders besluiten in deze tijd om het internationale kunstgebeuren van meer nabij te leren kennen en verplaatsen hun woonstede naar Parijs. Van Rees behoorde tot de kolonie nederlanders die al langere



Eerste bladzijde van het tweede schetsboek van Piet Mondriaan, 1912; koll. H. Holtzman.



P. Mondriaan, Portret Adya, 1912 (o/d, 115 x 88), koll. Haags Gemeentemuseum.

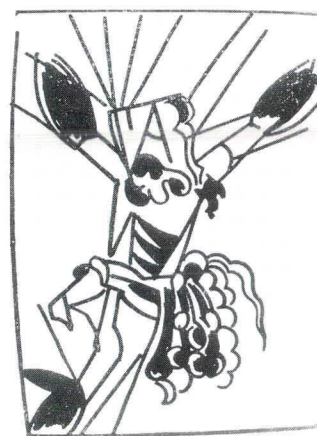
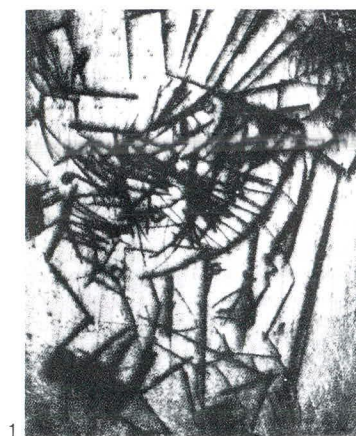
tijd in Parijs waren en zal vele nieuwkomers wegwijis hebben gemaakt. Piet Mondriaan, die begin 1912 naar Parijs was gekomen en enige tijd bij vrienden onderdak had gevonden, schijnt omstreeks mei een woning gehuurd te hebben in de Rue du Départ. Omstreeks deze tijd, of iets later, in de zomer van 1912, schijnen Mondriaan en Van Rees elkaar nader te hebben leren kennen. In het schetsboek dat Welsh en Joosten onlangs in facsimile uitgaven, komen de naam en het adres van Van Rees voor, meteen aan het begin van het tweede schetsboek: Van Rees, Fleury-en-Bière. Van Rees woonde alleen de zomermaanden, zolang het weer en de grond het toestonden, in Fleury; de winters bracht hij, steeds op verschillende adressen, in Parijs door. Het schetsboekje, waar Mondriaan op dat moment al mee bezig was, was voor hem meteen een notitieboekje toen hij het adres van Van Rees noteerde, met de bedoeling hem daar eens op te zoeken. Mondriaan schijnt zich redelijk thuis te hebben gevoeld bij de familie Van Rees: in ieder geval resulteerde er uit dit kontakt dat Mondriaan een portret van Adya van Rees schilderde, zoals Otto van Rees Mevrouw Loosjes in een interview meedeelde. Het portret van Adya is het schilderij dat nu bekend is onder de titel "Torso". Waarschijnlijk is dat Mondriaan dit portret in Parijs schilderde in de herfst of winter van 1912/13. Dit is tenminste de vroegst mogelijke datering; ook het tweede schetsboek zou op z'n vroegst in de zomer van 1912 begonnen kunnen zijn. Mondriaan en Van Rees bleven vrij goed in kontakt met elkaar; Mondriaan huurde in de eerste wereldoorlog korte tijd het atelier aan de Noolseweg in Blaricum, dat Jacob van Rees had laten aanbouwen als atelier voor zijn zoon Otto, terwijl ze ook in de twintiger jaren regelmatig kontakt behielden.

Mondriaan raakte in deze jaren (1912 en 1913) nog enigszins onder de bekoring van het kubisme dat hij voor het eerst in Amsterdam had gezien; later bestudeerde hij het intensiever in Parijs. Van Rees' werk uit deze tijd vertoont hoegenaamd geen sporen van analytisch vormonderzoek. Dergelijke experimenten zijn trouwens in het hele oeuvre van Van Rees niet aan te wijzen. Kern van zijn esthetiek blijft altijd het opzetten van een kompositie, die geheel afgewogen en harmonisch van vorm en kleur, in zichzelf bestaat. In de jaren voor de eerste wereldoorlog nadert Van Rees in zijn schilderijen, die nu ook composities genoemd worden, de abstraktie. Vaak zijn ze voor ons op het eerste gezicht ook abstrakt. We moeten echter niet vergeten dat de composities niet autonoom, geheel vanuit de vorm en de kleur opgezet worden, maar bijna altijd een uitgangspunt hebben in een naturalistisch motief. Het evenwicht van rechte hoeken en ronde vlaksegmenten — dit zijn de beeldende middelen die in deze jaren het sterkst op de voorgrond treden — bestaan niet uit zichzelf, maar verwijzen naar b.v. een landschap of een interieur. De grote vaardigheid, die Van Rees door het maken van affiches e.d. gekregen had t.o.v. de beeldende mogelijkheden van allerlei soortig materiaal, schijnt omstreeks 1912 al een produktie van kollages tot gevolg te hebben gehad. In de komende jaren zal hij in Zwitserland één van de weinige kunstenaars zijn die in staat is zijn esthetiek en dat wat hij als kunstenaar te zeggen heeft, ook uit te drukken met allerlei soortig materiaal, vooral papier, dat voordien al een andere functie gehad heeft. Dadaïstische materiaalexperimenten zijn Van Rees niet vreemd als hij in de herfst van 1914 naar Nederland moet om soldaat te worden, en zich enkele maanden later, ontslagen uit de dienst, bij zijn gezin in Ascona voegt.

Het dadaïsme is moeilijk duidelijk te karakteriseren. Geografisch kan er een onderscheid gemaakt worden tussen gebeurtenissen, die geheel binnen het Zwitserse kunstklimaat geplaatst kunnen worden, terwijl er aan de andere kant een internationale fase is, die zich enkele jaren na de gebeurtenissen in Zwitserland ontwikkelt en die, o.a. door de sterke invloed die deze zowel in Duitsland, Frankrijk, als b.v. Nederland kon uitoefenen, de meeste aandacht gekregen heeft. De typisch Zwitserse fase speelt zich voornamelijk in Zürich af, terwijl het milieu in Ascona als een voorfase en een voedingsbron beschouwd kan worden. Vele intellectuelen, dichters, schrijvers, filosofen, kunstenaars kwamen al jaren naar Ascona vóór de eerste wereldoorlog uitbrak. Daar vonden zij een intellectueel klimaat dat bijzonder gunstig was voor het ontwikkelen van hun eigen ideeën en om in samenspraak te komen met hun kollega's. Zo zien we vele kunstenaars en intellectuelen, die voor "de grote oorlog" sporadisch of regelmatig in Ascona kwamen, na het uitbreken van de oorlog daar hun toevlucht zoeken. Ascona wordt een verzamelpunt, een trefpunt van kunstenaars uit diverse milieus, zowel uit Parijs, die hun inbreng hebben van wat het kunstgebeuren daar te zien heeft gegeven, als kunstenaars uit München en Berlijn, een kunstklimaat dat bekender in Zwitserland was door de activiteiten van de groep rond de Blaue Reiter. Zo trekt de familie Van Rees ook naar Ascona; Zürich krijgt dan de functie die Parijs in de wintermaanden voor hen had: overwinteringsoord.

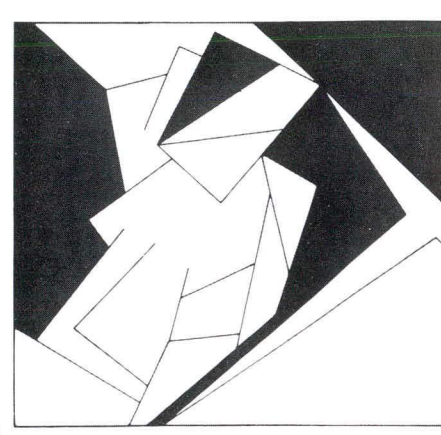
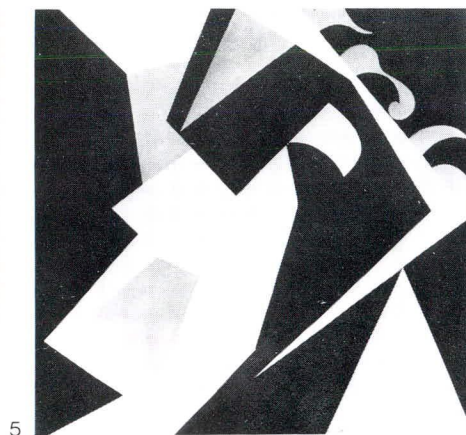
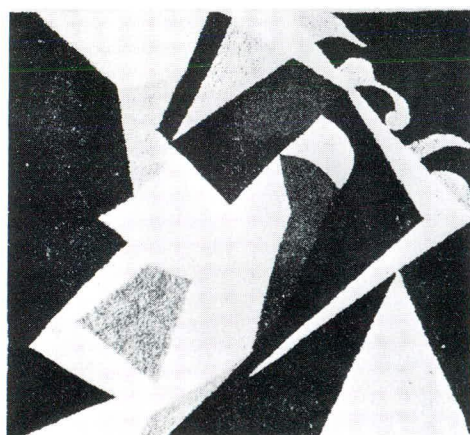
Het gaan en komen tussen Ascona en Zürich is nauwelijks bij te houden. Aan de hand van het dagboek van Hugo Ball, die zelf, na zich de eerste maanden met het Cabaret Voltaire te hebben beziggehouden, ook naar Ascona trekt om enkele maanden later zich weer in de dadaïstische kringen in Zürich te begeven, kan men dit reizen en trekken bijvoorbeeld goed volgen. In Ascona, dat zo langzamerhand als internationaal ontmoetingspunt van nieuwe ideeën niet voor Parijs behoefde onder te doen, ontmoette Hans Arp waarschijnlijk voor het eerst het gezin van Van Rees. Uit de vriendschap, die hier aan het begin van het jaar 1915 ontstaan is, resulteert een nauwe samenwerking bij het uitvoeren van de fresco's voor de Pestalozzi-Schule in Zürich in de herfst van dat jaar, en de

Zes werken van Hans Arp, die steeds in verschillende techniek, hetzelfde thema uitbeelden: "Crucifix". De eerste, een ets (Mus. of Modern Art, New York) geeft een eerste aanzet van het thema, dat in de tweede, een tekening, een duidelijke kompositie heeft gekregen en welke uitgangspunt is voor de volgende werken. De derde, een pentekening op de omslag van de catalogus van Galerie Tanner geplakt, geeft de eerste belangrijke schematisering, die in het wandtapijt in wol dat Adya uitvoerde (no. 4), enigszins gevarieerd wordt. Het vijfde werk, een olieverfschilderij, lijkt een replica (uit de vijftiger jaren?) van het wandtapijt. Het zesde werk is een pentekening; de basis-kompositie is hier nauwelijks nog terug te vinden; deze kompositie sluit het nauwst aan bij de derde kompositie. Alle werken zijn in 1914/15 gemaakt.



1

2

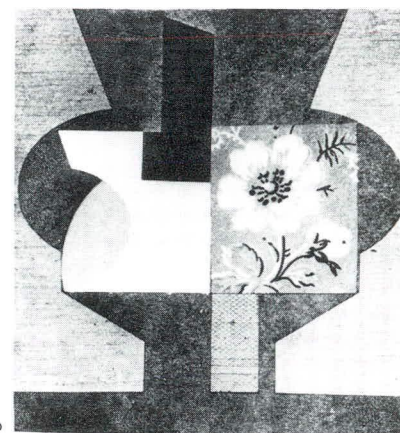
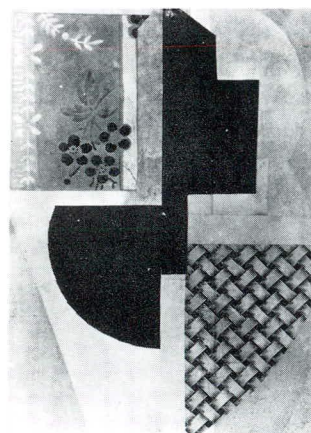


4

5

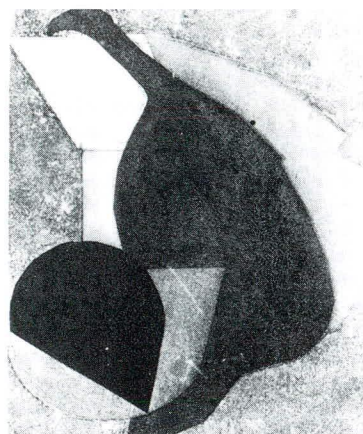
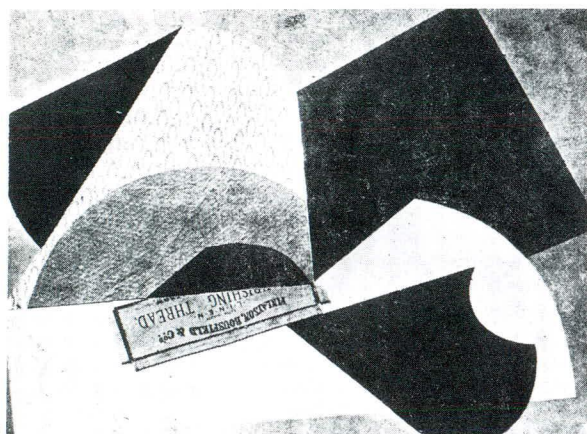
6

Dit zijn de vijf kollages die Arp in juli 1916 op de eerste dada-avond voor het publiek van een uitleg voorziet; zij behoren zowel wat kompositie als materiaaltoepassing bij elkaar; in andere kollages van later datum wordt nergens meer overvloedig gewerkt met gebruikte materialen; de eerste drie kollages zijn nog sterk associatief: een vaas met bloemen is het uitgangspunt geweest; de laatste twee zijn sterk verwant door beperkte toepassing van reeds gebruikt materiaal en door het aksent in de kompositie op de tegenstelling van ronde lijnen en scherpe hoeken; het oorspronkelijke, figuratieve uitgangspunt is niet meer terug te vinden: het komponeren van abstrakte elementen, ronde en elkaar met een scherpe hoek snijdende lijnen, is hoofdzak geworden. Alle vijf kollages zijn in de winter 1915/16 gemaakt.



1

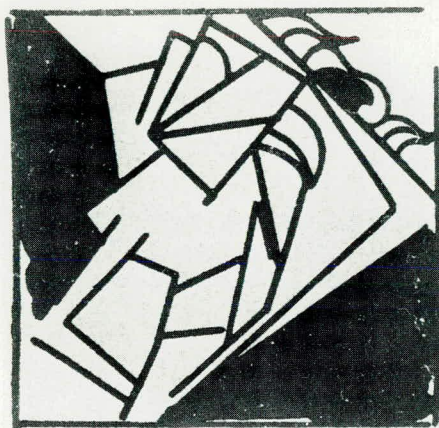
2



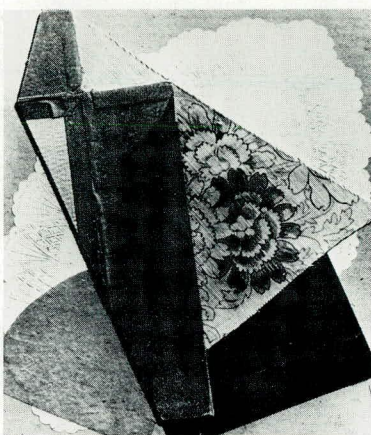
4

5

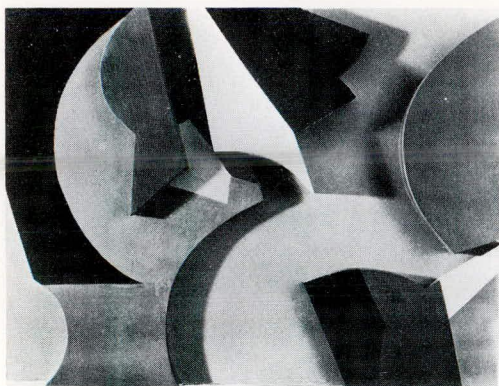
3



3



tentoonstelling die zij samen hebben bij de Galerie Tanner in november en december van 1915. Beide gebeurtenissen worden vaak als uitgangspunt genomen bij het ontstaan van het dadaïsme. Voor de ontwikkeling van Arp's creativiteit echter heeft deze periode in Ascona, vóór het ontstaan van het dadaïsme in februari 1916, zeer grote betekenis. In de herinneringen, die Arp vooral na de tweede wereldoorlog publiceert, neemt hij zelf steeds het jaar 1915 als het beginpunt en uitgangspunt van zijn creatieve ontwikkeling als kunstenaar. Dit is opmerkelijk omdat Arp al sinds 1907 schilderde. Het begin van het dadaïsme beschouwde Arp als de geboorte van zijn kunstenaarschap. Overzien we de werken die nog bewaard zijn uit de periode voor 1930, dan valt meteen op dat de grote scheiding in het werk van Arp inderdaad rond het jaar 1915 ligt. Arp, die in 1911 met de Zwitserse kunstenaars W. Gimmi, O. Lüthy en Walter Helbig — kunstenaars die ook op de dada-exposities werk laten zien — de Moderne Bund sticht, is door zijn medewerking aan de Blaue Reiter, vlak voor het uitbreken van de eerste wereldoorlog nog in Parijs in contact gekomen met de avant-garde kunstenaars en schrijvers. Het werk uit deze tijd, voor zover dat nog bewaard is gebleven — uit de herinneringen van verschillende tijdgenoten blijkt dat Arp tijdens de uitvoering van de decoraties in de Aubette in Strassburg (1928) veel oud werk gebruikte om de potkachel in de winter enige warmte te laten afstralen — vertoont nog geen enkele neiging naar abstrahering of abstraktie of een autonoom gebruik van de beeldende middelen. Abstrahering is het belangrijkste kenmerk van het werk dat Arp in 1915 maakt. Het proces van abstrahering naar abstraktie verloopt bij Arp, evenals bij vele kunstenaars voor hem, van een schematisering van de voorstelling tot het opzetten van composities vanuit de gegevens die in het schematiseringsproces naar voren zijn gekomen, waarbij de oorspronkelijke figuratie nauwelijks nog te vermoeden is. Een tragsgewijs proces dat het best geïllustreerd kan worden met de werken die Arp onder de titel "Kruisiging" eind 1914 tot eind 1915 gemaakt heeft. Arp moet in de loop van 1915 meer van dergelijke, sterk geabstraheerde series — meestal pentekeningen — gemaakt hebben. De catalogus van de tentoonstelling bij Galerie Tanner (november 1915) vermeldt onder de nos. 25–29 en 30–39 "Gestaltungen". Uit een recensie (Neue Zürcher Zeitung, 19.11.1915) blijkt dat in ieder geval een deel van deze tekeningen abstrakt geweest is, d.w.z. de oorspronkelijke figuratie was niet meer terug te vinden. Het werk van Otto van Rees, dat hij in 1915 maakte, bestond waarschijnlijk voor een groot deel uit kollages. Uit de enkele die nog bewaard zijn gebleven en van foto's bekend zijn, blijkt dat Van Rees met een groot gemak de mogelijkheden van de kollagetechniek hanteert: verschillende materialen (bedrukt en onbedrukt papier, sigarettenwikkels, met de hand geschreven notities e.d.) worden met een trefzeker gevoel voor vorm en kleur gekombineerd. Zelfs wordt de kollagetechniek toegepast op het olieverfschilderij. Enkele ervan exposeert hij bij Tanner en worden dan ook juist door het verschillend materiaalgebruik als experiment door de kritiek afgewezen. Arp exposeert zijn eerste kollages, die hij eind 1915 en in de eerste helft van 1916 gemaakt heeft, voor het eerst op de eerste tentoonstelling van het Cabaret Voltaire, 14 juli 1916. De vijf kollages die nog bekend zijn uit deze tijd, en heel goed op deze tentoonstelling gehangen kunnen hebben, hebben vele overeenkomstige kenmerken: de sterk geometrische compositie en de concentratie in de compositie op de combinatie van gebogen en rechte lijnen, terwijl een suggestie van een naturalistisch motief steeds aanwezig is. Deze vijf kollages zijn uniek in het oeuvre van Arp, omdat dit de enige kollages zijn waar Arp bestaand materiaal, zoals met patronen bedrukt papier, gebruikt. Alle kollages die Arp later maakt, onderscheiden zich van deze vijf omdat Arp dan geen materiaal gebruikt dat voor een andere functie was bestemd of al gebruikt, zoals een krant of behang, maar nieuw, nog niet bewerkt materiaal als uitgangspunt neemt. Met patronen bedrukt papier gebruikt hij dan niet meer als contrast met egaal, onbedrukt papier. Deze vijf kollages kunnen door de grote homogeniteit in zeer korte tijd na elkaar ontstaan zijn; de titel van één daarvan, "Avant ma naissance", is typerend voor de tijd dat Arp zijn herinneringen aan deze tijd schreef, en met deze titel het belang wilde aangeven die de tijd onmiddellijk voorafgaande aan het dadaïsme, voor de ontwikkeling van zijn kunstenaarschap heeft gehad. Het "toeval", zoals dat later wordt geformuleerd door het surrealisme als een onbewust automatisme, is in deze tijd in het werk van Arp als een bewuste esthetiek nauwelijks denkbaar. De kollages die in de verschillende Dada-tijdschriften worden afgebeeld, hebben ook steeds de titel "Papierbild"; pas later, vooral na de tweede wereldoorlog, krijgen deze kollages het bijchrift "selon les lois du hasard". De behoedzame, intuïtieve manier waarop Arp zeer geleidelijk overtuigd raakt van de zeggingskracht van autonome beeldende middelen, en de werking daarvan, kan bijzonder goed geïllustreerd worden aan de hand van een serie composities, die je stapelcomposities kunt noemen, en die begin 1916 gedeeltelijk onder de inspirerende invloed van Sophie Taeuber ontstaan zijn. Dezelfde ingrediënten, rechthoekige vlakjes, worden steeds op andere, lossere wijze naast en over elkaar gekomponneerd. In de loop van 1916 wordt Arp's vrijheid in het spelen met deze elementaire beeldende middelen steeds groter; de autonomie van elk onderdeel van de compositie wordt steeds meer versterkt. Evenals in het contact met Freundlich, voert Adya enige wandkleden en broderies uit, nu op ontwerp van Hans Arp. Ze zijn helaas alleen nog bekend van foto's. Uit recensies, het dagboek van Hugo Ball en een beschouwing van een mysterieuze meneer Partens in de Dada-Almanach wordt duidelijk dat werk van Arp steeds gekarakteriseerd wordt als geometrisch en sterk op de



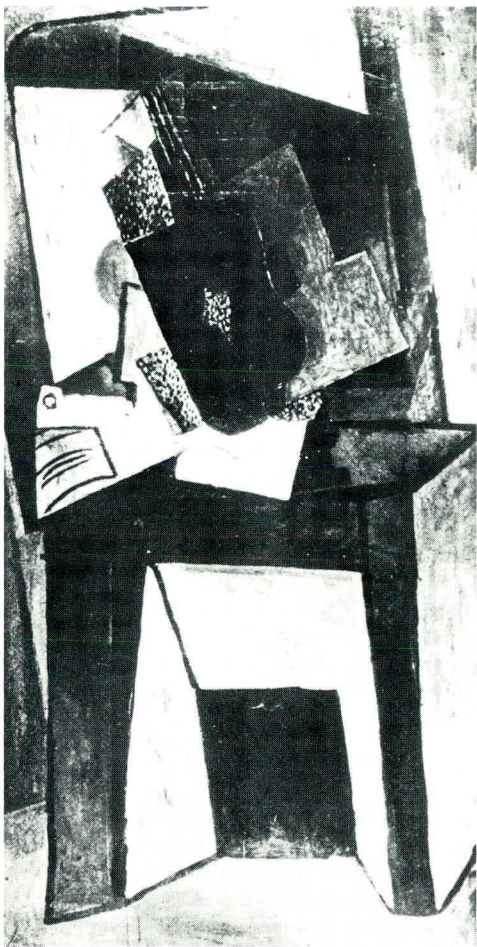
H. Arp, Houtrelief, koll. F. Arp, Parijs; lijkt een replica in hout van de zijdebroderie die Adya van Rees in 1915 op ontwerp van Arp maakte. De broderie werd bij Tanner geëxposeerd maar is in de loop der tijd volledig vergaan; opvallend is de overeenkomst in geometrische kompositie-elementen met de kollages van Van Rees.

rechte hoek gekoncentreerd. Dit nu blijkt juist het aspect te zijn waarin Otto van Rees en Hans Arp de meeste overeenkomst hebben in doelstelling en uitwerking. In het werk van Otto en Adya van Rees blijkt zich deze tendens, die al enkele jaren in hun werk te bespeuren was, verder uitgekristalliseerd te hebben. Het kunstenaarschap van Hans Arp blijkt zich in deze tijd in een incubatieperiode te bevinden die later door hem als voorspel voor de dadaïstische tijd, waarin zijn creativiteit volledig tot uitbarsting komt, zeer belangrijk werd gevonden. Het contact met Otto en Adya van Rees krijgt in deze kontekst een zeer bijzondere betekenis.

Het bijzondere van het Cabaret Voltaire, het begin van het dadaïsme, is dat er vele kunstuitingen bijeenkomen: literatuur, beeldende kunst, dans, muziek en theater. Daarin onderscheidt het zich ook het duidelijkst van de talloze groepjes literatoren, die in Zürich hun toevlucht hadden gezocht. Voor een groot gedeelte valt het dadaïsme dan ook eerder onder de literatuur dan onder de beeldende kunst. Vooral als de instigator en motor van het Cabaret Voltaire, na zich ruim een jaar zeer intensief met de uitwerking van zijn ideeën te hebben beziggehouden, zich geheel terugtrekt, wordt het duidelijk dat zijn inbreng vooral deze verschillende kunstuitingen bijeengehouden heeft. Na zijn vertrek wordt het accent aan de ene kant meer gelegd op de zelfstandige functie van de beeldende kunst — er worden aparte tentoonstellingen gehouden, zelfs met rondleidingen — terwijl ook het literaire aspect meer geïsoleerd wordt. Walter Serner die in 1915 nog enkele nummers van "Sirius" had laten verschijnen, waar ook Van Rees een houtsnede voor gemaakt heeft, krijgt dan meer invloed. Ook in politiek opzicht nemen het Cabaret Voltaire en het eerste dadaïsme een andere positie in dan een jaar later, wanneer Ball vertrokken is. De duitse immigrantenblaadjes zijn politiek gezien zeer fel anti-oorlog en laten dit in geschrifte ook blijken. In de dada-tijdschriftjes komt, in vergelijking met deze blaadjes, betrekkelijk weinig anti-oorlog geschrijf voor. Hoewel alle deelnemers aan de soirées en de andere manifestaties hun afkeer van de oorlog niet onder stoelen of banken staken, kan men niet zeggen dat dit een kernpunt van de bedoelingen van de eerste dadaïsten was. Kort gezegd komt het erop neer dat Ball voor de esthetiek kiest en de literatoren voor de moraal.

Als we de eerste tentoonstelling van het Cabaret Voltaire bekijken valt op, dat het eigenlijk een samenraapsel is dat karakteristiek kan heten voor alle dada-tentoonstellingen daarna. Hans Arp, O. van Rees, Max Oppenheimer, Arthur Segall, M. Kissling en Slodki kenden elkaar al uit Ascona; het werk van Modigliani werd ingebracht door Hans Arp; het werk van de italiaanse futuristen (Buzzi, Cangiullo, Govoni en Marinetti) werd door H. Ball ingebracht, die deze werken, voornamelijk typografie (Parole in Libertà) in juli 1915 toegestuurd had gekregen van Marinetti die hij nog uit Berlijn kende (H. Ball: "Es sind die reinen Buchstabenplakate; man kann so ein Gedicht aufrollen wie eine Landkarte."); en enkele etsen van Picasso. Op de latere tentoonstellingen versterkt zich nog het aandeel van de zwitserse kunstenaars; alle leden van de Moderne Bund (Klee, Helbig, Lüthy, Gimmi) exposeren er, terwijl het internationale aspect zich evenredig uitbreidt, zonder dat er een voorkeur uit blijkt voor deze of gene kunstrichting. Door het contact met en later de overname van de galerie van Han Coray, wordt de inbreng van H. Walden en de werken die Der Sturm in voorraad heeft, groter. Dit was precies de bedoeling van Ball, die in de eerste plaats een overzicht wenste te geven van wat er op dat ogenblik aan meest vooruitstrevende kunst was, zodat dit het vertrekpunt kon zijn voor nieuwe experimenten. Ook op het gebied van de dans had Hugo Ball de medewerking van dansers die op dat ogenblik met nieuwe interpretaties van hun kunst bezig waren: de dansers van Laban en Charlotte Bara. Wat Hugo Ball in de soirées van het Cabaret Voltaire weet te bereiken is een enorme concentratie van creativiteit, die acteurs en publiek elke keer weer tot het uiterste van hun mogelijkheden laat gaan.

Deze opvoeringen putten Ball zelf dermate uit dat hij zich zelf menigmaal op de rand van het zegbare en de instorting voelt balanceren. Hugo Ball, die in zijn studietijd een proefschrift voorbereidde over Nietzsche, en vooral Nietzsche's destructie van de religie had verwelkomd als een nieuwe mogelijkheid voor de individuele ontplooiing van de mens, probeert juist in deze soirées de dionysische destructie tot het uiterste vorm te geven. Voor de meeste deelnemers aan de soirées betekent dit het kunnen toepassen en verwerekelijken van de nieuw gevonden vrijheid: vrijheid om taal, gebaren, geluiden op hun laatste mogelijkheden uit te proberen; voor Arp betekent dit vrijheid om alle mogelijke, voor hem nieuwe beeldende middelen toe te passen; vrijheid om in de dans vrije bewegingen van het lichaam en emoties uit te drukken; vrijheid ook om het individuele kunstenaarschap achter zich te laten en doelbewust te streven naar een plaats van de kunstenaar in de maatschappij die niet meer élitair en geïsoleerd is. Voor vele kunstenaars die bij het dadaïsme in Zürich betrokken waren heeft dit geleid tot een sterke politisering; bij anderen (Arp, Janco, Van Rees, Segall b.v.) uitte zich dit door het zich aansluiten bij kunstenaars met dezelfde ideeën en pogingen kunst op allerlei manieren meer te integreren in het dagelijks leven (d.m.v. fresco's b.v.). Veelvuldig zijn in discussies en manifesten gemeenschapskunst en de integratie van de kunsten het kernpunt. Adya en Otto van Rees zijn zeer direkt betrokken geweest bij dit soort discussies, zoals ook uit verschillende werken uit deze tijd blijkt. In de zomer van 1916 trekken de belangrijkste dadaïsten, waaronder Ball, Arp en de familie Van Rees weer naar Ascona, waar verschillende dadaïstische soirées gehouden worden.



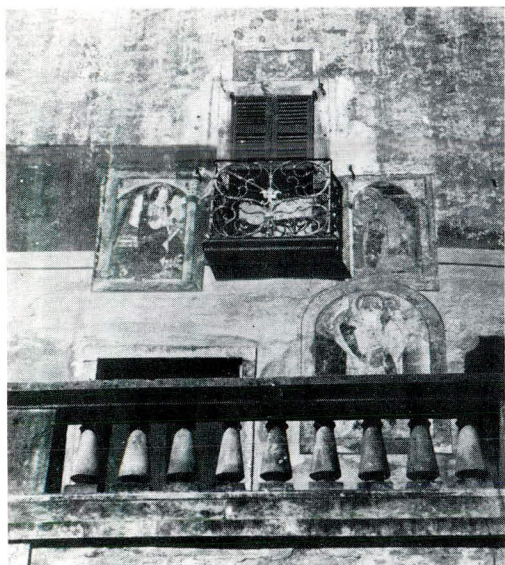
P. Picasso, *Schoorsteenmantel*, 1919.

Nog in Ascona, dat hij eind 1916 begin 1917 weer inruilt voor Parijs, begint Van Rees een serie stillevens, waarin voor het eerst duidelijk wordt dat zijn esthetiek zich geheel volgens dezelfde principes ontwikkelt als die van enkele van zijn kollega-kunstenaars. Het analytisch kubisme van Picasso en Braque had al voor het begin van de eerste wereldoorlog, ook doordat het in zijn uiterste mogelijkheden weinig navolging had gevonden, geen aanknopingspunten voor een verdere ontwikkeling gegeven. Het werk van Picasso en Braque zelf ontwikkelt zich steeds meer in een richting waarin de beeldende verworvenheden van het eerste kubisme zo volledig mogelijk vastgehouden worden zonder dat de eenheid van het schilderij opgeofferd wordt; de louter esthetische doeleinden worden meer vermengd met literaire, vertellende elementen. De reactie, zoals die omstreeks 1914 bij een groot aantal schilders in Parijs plaats had, kan dan ook gekarakteriseerd worden als een terug-naar-de-schildersezels. De nieuwe weg zoals b.v. Hans Arp die gevonden had in het zo goed als verwaarlozen van het schilderij ten gunste van een ontplooiing van de gehele creativiteit, ongeacht het gebruikte materiaal (het *métier*), en die zich in de twintiger en dertiger jaren in het werk van vele kunstenaars als een autonome, legale weg zou handhaven, wordt in het naoorlogse parijse avant-garde milieu verworpen. De roep om een "*retour au classicisme*" is dan ook rond 1920 in Parijs luid hoorbaar. Pas de introductie van het dadaïsme en het ontstaan van het surrealisme aan het begin van de twintiger jaren, scheppen de voorwaarden voor het opnemen en verder ontwikkelen van mogelijkheden die vooral in de eerste wereldoorlog buiten Frankrijk tot ontwikkeling gekomen waren.

Van Rees streefde steeds in zijn werk na 1910 een zo volledig mogelijke autonomie van de beeldende middelen na, zonder dat het uitgangspunt voor hem verschoven was van de natuur naar een of ander metafysisch ideaal of het betrekken van het schilderij in een volstrekte object wereld, die alleen bestaansrecht op zichzelf heeft. De acht stillevens die alle ongeveer dezelfde maat hebben, betekenen dan ook geen nieuw startpunt voor een nieuwe ontwikkeling in het werk van Van Rees, maar vormen eerder een samenvatting van verworvenheden en op sommige punten het aanzetten tot het verder uitbouwen van in hoofdzaak zijn benadering van de objecten (voorwerpen) en hun ruimtelijke en associatieve relaties. De ruimte-suggestie wordt bereikt door parallel aan het beeldvlak verlopende vlakken, die vooral tot stand komen door een sterk overheersen van de rechte en gebogen lijn, terwijl de herhaling van deze elementaire middelen voor de opbouw van een kompositie de vaste konstruktie van het schilderij verzekert. Het detail, vormdetail, is ondergeschikt aan de totale ruimtelijke opbouw van de kompositie. Nieuw is in deze komposities de concentratie op naturalistische detailvormen, die door hun herhaling niet neigen naar monumentaliteit, maar juist de intimiteit versterken. Belangrijkste kenmerk van het werk in de twintiger jaren is dan ook het naar voren komen van het eenvoudige object, waarvan de vorm als een signaal door de hele kompositie klinkt.

Na het treinongeluk, dat zijn gezin en hemzelf overkwam aan het eind van 1919, is Van Rees voor meer dan een jaar uitgeschakeld en schildert hij zo goed als niet. Gedwongen door de omstandigheden vestigt hij zich voor langere tijd in Nederland. Vooral in het werk dat hij in Deurne maakt, wordt de bovenbeschreven lijn voortgezet. Zoals ook in het werk van Picasso en Braque van de vroege jaren twintig, de spanning in de kompositie afwisselend gericht is op de ruimte-suggestie, anderzijds op het reduceren van de vormen tot hun meest elementaire verschijningsvorm, zo komen we dezelfde benadering, vaak zelfs aan de hand van hetzelfde onderwerp, zoals b.v. de "*Schoorsteenmantel*", ook bij Van Rees tegen. Het verschil van Van Rees' "*Schoorsteenmantel*" met die van Picasso en Braque ligt vooral daarin dat Van Rees zijn vaardigheid in het opzetten van een grote kompositie volledig kan uitleven, maar zijn doel niet louter en alleen het nastreven van monumentaliteit is maar het oog van de toeschouwer over al die vormen en voorwerpen wil laten gaan om de overgang, relatie en verwantschap van het ene voorwerp en het andere volledig in het bewustzijn te laten opnemen. Het "*Stillevens met papierrol*" is in dit opzicht nog opmerkelijker, ook door zijn verrassende ruimtelijke opzet.

Door het gedwongen verblijf voor langere tijd in Nederland, zoekt en krijgt Van Rees meer aansluiting bij het nederlandse kunstgebeuren, zoals o.a. blijkt uit de groepstentoonstellingen waar hij vanaf 1921 regelmatig voor inzendt. Dit verhindert hem echter niet, zijn traditioneel reisprogramma tussen Parijs, Fleury en Ascona nauwelijks te veranderen. Vooral in Ascona ontmoet Van Rees vele oude vrienden en bekenden. Walter Helbig, een van de prominenten van de jongere zwitserse schilderkunst, was een zeer actief man en voortdurend bezig gelijkgezinde kunstenaars bijeen te brengen, om in tentoonstellingen samen naar buiten te treden. Voornamelijk op zijn initiatief werd in 1911 de Moderne Bund opgericht (leden: Hans Arp, W. Gimmi, O. Lüthy), waarvan de leden enkele jaren later ook regelmatig op de dada-tentoonstellingen zouden exposeren. In 1924 neemt W. Helbig weer het initiatief tot het vormen van zo'n kunstenaarsgroep, welke door het aantal leden dat de groep telt, "*Der grosse Bär*" gedoopt wordt. Leden van de groep zijn de Amerikaanse schilder Gordon McCouch, Marianne von Werefkin, die allebei reeds op de dada-tentoonstellingen werk hadden laten zien; Richard Seewald, Ernst Frick, A. Kohler, O. van Rees en W. Helbig. De groep had geen vast artistiek programma. Het doel van de groep, waarvan de leden allen langere tijd in Ascona verbleven, is om, nu Ascona steeds meer in de belangstelling kwam te staan, vooral doordat de "*Monte Verità*" een naam kreeg als hotel en Kurort en steeds meer toeristen trok, als schilder regelmatig



De façade van een huis met fresco's beschilderd in Locarno.

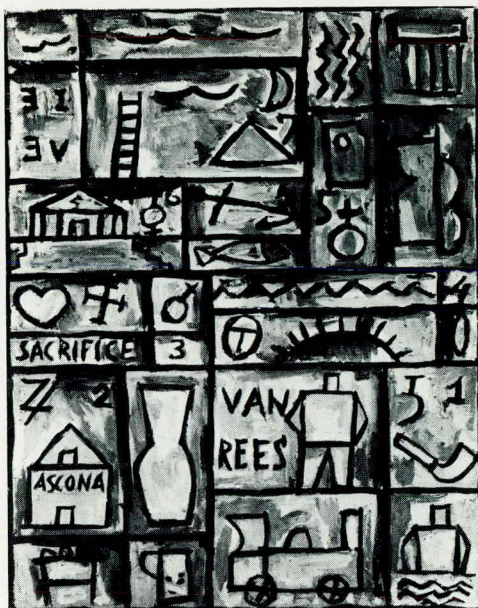


Portret van Foujita, omstr. 1921; koll. Kuitenbrouwer-van Rees.

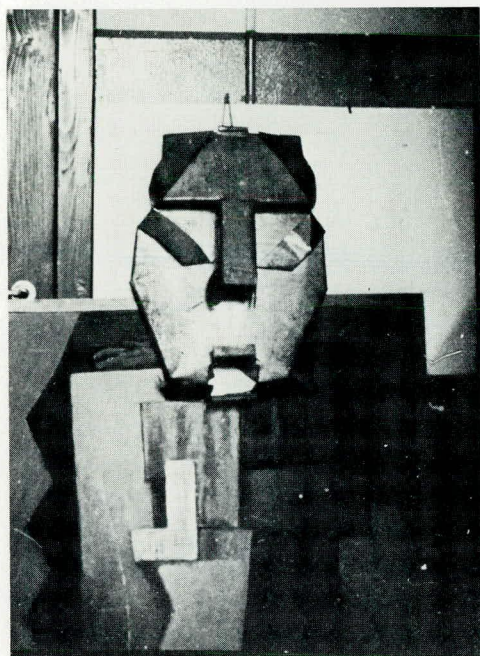
naar buiten te treden. De groep blijft tot de tweede wereldoorlog bestaan, terwijl er jaarlijks tentoonstellingen werden gehouden, niet alleen in Ascona, maar ook in andere steden van Zwitserland en zelfs van Duitsland (o.a. in Berlijn). Van Rees die verschillende affiches voor de tentoonstellingen maakte, bleef tot diep in de dertiger jaren mee-exponeren. Het is, door het bijna geheel ontbreken van enige documentatie over de groep, niet meer na te gaan, of er ook katalogi werden uitgegeven en wanneer en waar de groep geëxposeerd heeft. Een van de aantrekkelijke dingen voor Van Rees van Ascona en het omliggende landschap was, dat de sporen van artistieke activiteit van eeuwen her, geheel natuurlijk in stad en landschap waren geïntegreerd. Vooral de fresco's die op alle mogelijke en onverwachte plaatsen op muren en gevels toen zijn aangebracht gaven Van Rees de indruk dat hier een integratie van de kunst in het dagelijks leven had bestaan die in navolgende eeuwen geheel verloren was gegaan. Reeds omstreeks 1909 blijkt Van Rees een meer dan voorbijgaande belangstelling te hebben gekregen voor deze fresco's die in de Ticino en Noord-Italië nog veelvuldig te zien zijn op buitenmuren van huizen en kerken.

Ook het werk van Van Rees zelf vertoont na 1910, vooral in de techniek en de matte kleuren, een sterke verwantschap met het schilderen van fresco's. Behalve de fresco's aan de muren van de Pestalozzi-Schule in Zürich (1915), heeft Van Rees tot de twintiger jaren geen gelegenheid gekregen deze voorkeur verder in de praktijk te brengen. Severini, die zich in de twintiger jaren geheel toelegt op het decoreren (fresco's, gebrandschilderde ramen, meubilair e.d.) van kerken en kapellen, Arthur Segall, die ook in Ascona fresco's aanbrengt aan verschillende buitengevels van kerken, en A. Cingria, betrekken Van Rees al vanaf het begin van de twintiger jaren als adviseur en jurylid bij het decoreren van vooral kerken in het kanton Wallis. De school van Beuron en de opvattingen en adviezen van Maurice Denis vinden bij deze groep veel navolging. Ook het schilderen van werken met religieuze onderwerpen dat bij Van Rees na 1920 veelvuldiger voorkomt, moet in deze kontekst geplaatst worden. De integratie van de kunst in het dagelijks leven gaat daarbij voorop. Met hetzelfde gemak waarmee Van Rees zich omstreeks 1908 gaat bezighouden met het ontwerpen van affiches e.d., stort hij zich aan het begin van de twintiger jaren ook in het maken van illustraties. Door Pieter van der Meer de Walcheren die zich na 1920 als redakteur van "De nieuwe Eeuw" in het nederlandse letterkundige leven gestort had, en de familie Van Rees een grote dienst had bewezen door hen, na het treinongeluk in 1919, in Nederland op te vangen, kwam Van Rees in 1924 in contact met een groepje jonge schrijvers en dichters, die bezig waren plannen te maken voor de uitgave van een nieuw tijdschrift dat zich ten doel stelde een vernieuwing, voornamelijk in de katholieke letterkunde, tot stand te brengen. In de zomer van 1924 brachten A. Kuyle (ps. voor L. Kuitenbrouwer) en Albert Helman (ps. voor Lou Lichtveld) een bezoek aan het Klein Kasteel in Deurne, waar de familie Van Rees toen woonde. Niet alleen bloeide hier een langdurige liefde op tussen de dochter van de schilder, Magda en A. Kuyle, de contacten zouden in wederzijds voordeel en genoegen het aandeel van de beeldende kunstenaars aan het tijdschrift in oprichting versterken. Het eerste nummer van "De Gemeenschap" verscheen in 1925. Niet alleen werden in de loop der vele jaargangen vele illustraties geleverd door Otto van Rees en zijn vrouw, ook was het mogelijk door de vele contacten die de familie Van Rees had, vele internationaal bekende schrijvers, dichters en kunstenaars voor het blad te interesseren. Zo werden er in de loop der jaren bijdragen en illustraties in het tijdschrift opgenomen van Bl. Cendrars, M. Jacob, L. Bloy, C.A. Cingria, J. Cocteau, P. Reverdy, Foujita, M. Kogan, A. Kohler, Ortiz de Zarate, O. Zadkine en J. Maritain. Het bijzondere van het tijdschrift ligt voornamelijk in het typografisch bijzonder goed verzorgde uiterlijk, maar ook door de grote aandacht die er aan de beeldende kunsten werd geschonken, wat voor een tijdschrift waarvan de redactie voornamelijk uit literatoren bestond, opmerkelijk genoemd kan worden. Jan Engelman zorgde door zijn artikelen over beeldende kunst, beeldhouwkunst en architectuur ervoor dat een groot publiek kennis kon nemen van de recente kunstontwikkelingen. Zijn kritiek — Nederland heeft maar weinig dergelijk begaafde kunstcritici gehad — was er grotendeels op gericht de vorm- en stijlprincipes van een kunstwerk, of dit nu een schilderij, beeldhouwwerk of een gebouw was, duidelijk te formuleren. Vele uiteenlopende kunstenaars hebben in de loop der tijd omslagen en illustraties voor "De Gemeenschap" gemaakt. Het hele eigentijdse kunstpanorama trekt bij het doorbladeren van de afleveringen aan ons voorbij: zowel de fotomontage en de konstruktivistische kunst, als de meer traditionele illustratiekunst. De kring van literatoren en beeldende kunstenaars die de familie Van Rees in Deurne om zich heen verzamelde, heeft geen geringe uitstraling gehad. Parijse en zwitserse kunstenaars kwamen in Deurne en zo in contact met hun nederlandse kollega's. De arts Hendrik Wiegersma liep zo tegen zijn fatum aan en werd kunstenaar. Ook de populariteit van Zadkine in Nederland is in niet geringe mate te danken aan het feit dat Otto en Adya nederlanders voor zijn werk enthousiast maakten en hen aanspoorden in Parijs zijn atelier te bezoeken.

Het portret komt als thema bij Van Rees voor 1934 niet zó veelvuldig voor als daarna, toen hij min of meer gedwongen was door het portrettschilderen in zijn levensonderhoud te voorzien. Kwalitatief nemen de portretten een zeer belangrijke plaats in het oeuvre voor 1930 in. Al heel vroeg (1903/04) komen er zelfportretten voor, terwijl Otto en Adya elkaar in deze tijd regelmatig schilderden. Aan de hand van de portretten die Otto



J. Torres-García, *Hommage à van Rees*, (o/d), 1931.



Op een foto uit 1930 worden een masker van Cueto en een schilderij van Van Rees met elkaar gekombineerd; de beeldende componenten van een schilderij zijn niet uniek maar kunnen zich voortzetten in werken, die in andere technieken zijn uitgevoerd en evengoed figuratief als abstrakt kunnen zijn; de geïsoleerde plaats van het schilderij verdwijnt. Op enkele maskers na (koll. Kuitenbrouwer-van Rees) zijn alle maskers van Cueto verloren gegaan.

van 1904 tot 1930 schildert, is al duidelijk te merken hoe zijn artistieke bedoelingen verschuiven. Steeds valt op hoe juist in de portretten de nagestreefde stijl optimaal wordt verwezenlijkt. Zo wordt aan de portretten van 1904/05 duidelijk hoe zeer Van Rees zich met zonlicht en lichteffecten bezighoudt; in het portret van "Aditya met poppen" de verzadiging van de kleuren en het fresco-achtig kleurgebruik; in het dubbelportret van Aditya en Magda (1917) de indeling van het vlak in vlakken met rechte en ronde segmenten, terwijl de karakterisering van de geportretteerden opvallend genoeg nauwelijks aangetaast wordt; in de twintiger jaren verschuift Van Rees' artistieke intentie naar het zichtbaar maken van intimiteit en innerlijkheid, wat bij de portretten betekent dat het hoofd vaak lichtgebogen is en de ogen groot worden weergegeven, terwijl de blikrichting nooit recht op de beschouwer afkomt, maar altijd schuin uit het beeld wegloopt, zoals b.v. bij "De Automaat", het portret van Raïssa Maritain (1921) of het portret van Magda (1921).

Lyrisch zijn de landschappen die Van Rees omstreeks 1925 maakt van het landschap rondom het Lago Maggiore. In een vrije penseelvoering zoals hij nog niet heeft laten zien in zijn schilderijen, bouwt hij met vaak sterk gereduceerde vormen een ruimtekonstruktie op, waarin de kleur het meest fungeert als de gevoelsdrager. De Tessinese stadsgezichten en landschappen zijn bijna alle gemaakt met een werkelijke ervaring en observatie van het motief als uitgangspunt. Toch wordt in de sterke reductie van de objecten tot hun meest essentiële herkenbare vormen al duidelijk dat Van Rees voornamelijk gepreoccupeerd is met de grenzen van de herkenbaarheid en de zeggingskracht van de objecten. Aan het eind van de jaren twintig komt dit probleem in een serie, zelden geëxposeerde werken, steeds weer terug. De over het algemeen composities betitelde werken verraden daardoor al dat de bedoelingen van de schilder vooral uitgaan naar vormkonstrukties, terwijl het naturalistisch uitgangspunt, dat in elk schilderij wel degelijk als vertrekpunt voor het opzetten van de compositie aanwezig blijft, naar de achtergrond geschoven wordt, zó zelfs dat deze werken op het eerste gezicht geheel abstrakt aandoen. De voorwerpen waarvan uitgegaan wordt, worden ontleed op die vormen waardoor het voorwerp in zijn essentie herkenbaar is; hieraan worden vervolgens een aantal vormmotieven ontleend, die al dan niet door herhaling van deze vormen vrij gekonstrueerd worden in het vlak, echter zó dat essentiële gegevens in de communicatie tussen schilderij en beschouwer bewaard blijven zoals onder-boven, links-rechts, horizontaal-vertikaal. Door associatie van de vormen ontstaat een idee van schoonheid, die niet in het voorwerp zelf berust, maar in de "Construction" zichtbaar is gemaakt.

In de groep kunstenaars waar Van Rees sinds 1928 aansluiting bij vindt en die zich twee jaar later op initiatief van Michel Seuphor en J. Torres-García, aaneensluiten onder de naam "Cercle et Carré", is het woord "construction" het sleutelwoord. Het samenbindende van deze groep is, hoewel vele leden er eigen uitgewerkte theorieën op nahouden, daarin samen te vatten dat er een brug geslagen moet worden, enerzijds tussen de zichtbare en onzichtbare werkelijkheid, anderzijds tussen de wereld van de objecten en het individu. Het ontmoetingspunt van beide werelden is het kunstwerk dat zowel terug moet verwijzen naar de herkenbare objecten als naar de grenzen en mogelijkheden van de creatieve schepping zelf, waarbij de dialoog en de verstaanbaarheid tussen deze twee componenten uitgangspunt is. Torres-García, waarmee Van Rees zeer bevriend is en die ook langere tijd in Ascona bij de familie Van Rees verblijft, is er vooral op uit een vormenwereld te scheppen die voor iedereen verstaanbaar is. Zo komt hij tot een soort beeldtaal die af en toe sterk op een rebus lijkt, maar waarvan de delen niet afzonderlijk gelezen moeten worden, maar alleen door het geheel de intentie van de kunstenaar weergeven. Van Rees realiseert zelf, later in Nederland, een soort beeldopbouw die hier sterk aan verwant is; hij plaatst dan de meestal herkenbare voorwerpen los naast elkaar over het vlak, terwijl de ruimtelijke relaties van de voorwerpen tot elkaar tot een minimum beperkt worden. In de serie schilderijen die Van Rees rond 1930 realiseert wordt de kleur meer beperkt; vaak hebben deze werken een ruimtelijk sculpturaal effect, wat niet zo verwonderlijk is als men bedenkt dat hij veel samenwerkte met de uruquese beeldhouwer Cueto die omstreeks 1932 naar Uruguay terugkeerde en waar bijzonder weinig over bekend is. Deze Cueto maakte maskers en metaalkonstrukties die door het konstruktieve karakter sterk aansluiten bij de schilderijen van Van Rees. De "Cercle et Carré"-groep, waarin voor het laatst vele oude bekenden uit Zwitserland en Zürich bij elkaar komen en die ook in de opzet van de soirées veel overeenkomst vertoont met de eerste dada-avonden in Zürich, betekent voor Van Rees ook een soort afsluiting; aan de enkele jaren daarna gestichte groep "Abstraction-Creation" doet hij niet meer mee, terwijl zijn activiteiten zich steeds meer, ook wat tentoonstellingen betreft, op Nederland richten. In het midden van de dertiger jaren probeert hij geheel en al, d.m.v. het maken van fresco's, gebrandschilderde ramen en portretten e.d. een vaste markt in Nederland te krijgen, waardoor hij steeds meer afgesloten raakt van het internationale kunstgebeuren. Hij is dan de vijftig gepasseerd.

Herbert Henkels



Adya bordurend, 1910
o/board, 39 x 32
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



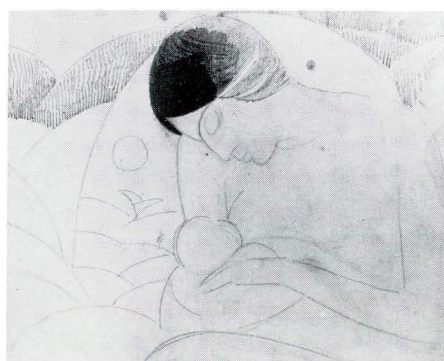
Moeder en kind, 1910
potlood, 12,6 x 10,3
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Moeder en kind, 1910/11
potlood, 31,5 x 27
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Moederschap, 1910/11, afgeb. in Eddy,
Cubists and Neo-impressionism, 1914
Verblijfplaats onbekend



Moeder en kind, 1910
potlood, 19 x 23,3
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Schetsblad Moeder en kind, 1910/11
potlood, 45 x 28
koll. Kuitenbrouwer-van Rees

Werk Otto van Rees
1910-1920



Adam en Eva I, 1910
o/d, 151 x 164
koll. Centraal Museum, Utrecht



Adam en Eva II, 1910
Verblijfplaats onbekend



Moeder en kind, 1911
o/d, 98 x 108
koll. Centraal Museum, Utrecht



Adam en Eva III, 1910
ges. en gedat. m.o.
Verblijfplaats onbekend



Bordurende vrouw, 1912/13
o/d, 27 x 35, ges. 2 x l.b.
part. kollektie, Oisterwijk



Baadster, 1911
Verblijfplaats onbekend



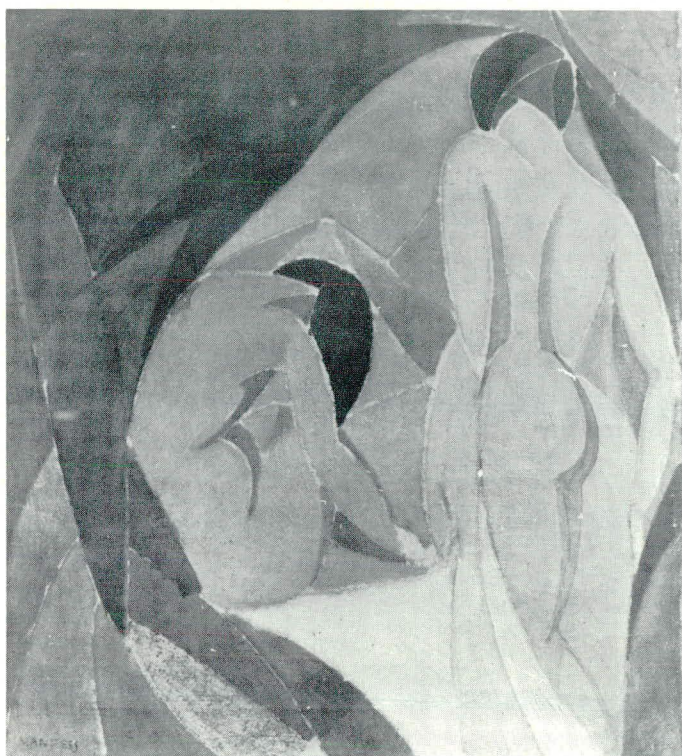
Vrouwenkop, 1911
potlood, 18 x 14,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Vrouwenkop, 1910/11
potlood, 15,5 x 10,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



De omhelzing, 1911/12
o/d, 98 x 64
koll. Odufré, Baarn



Baadsters, 1911
o/d, 63 x 53, ges. l.o.
part. kollektie Cadempino



Baadster, 1911
o/d, 89,5 x 160
koll. Centraal Museum, Utrecht



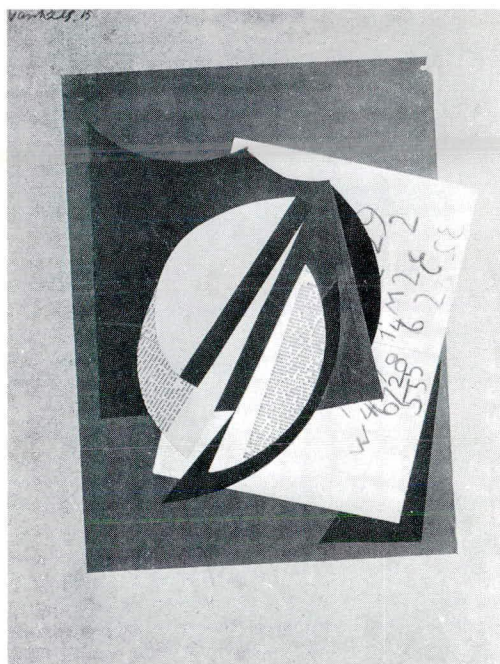
Studieblad peinzende vrouw, 1911
potlood, 25 x 16
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Peinzende vrouw, 1911
Verblijfplaats onbekend



Vrouwenkop, 1911/12
Verblijfplaats onbekend



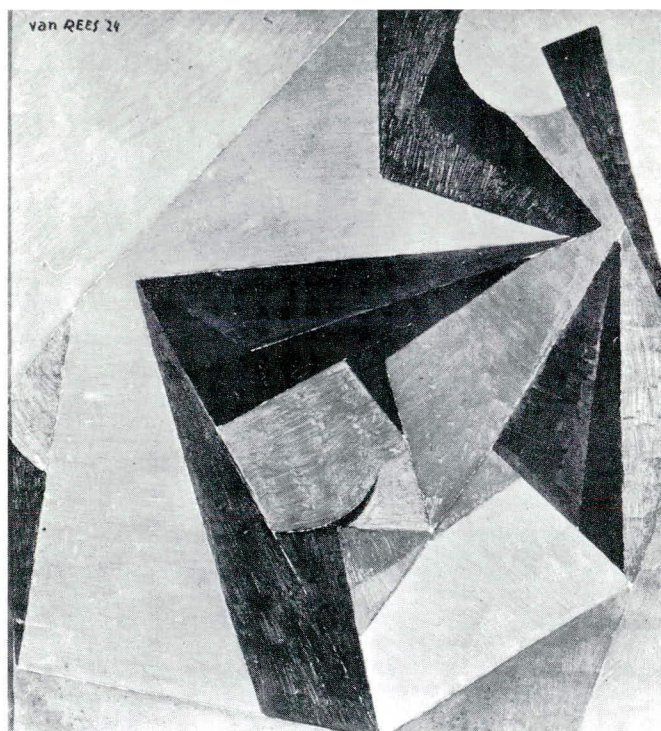
Portret Adya, 1915
kollage, ges. en gedat. l.b.
Afgeb. in kataloog Galerie Tanner
Verblijfplaats onbekend



Landschap, 1912
o/d, 60 x 49
koll. Hannema-de Stuers, Heino



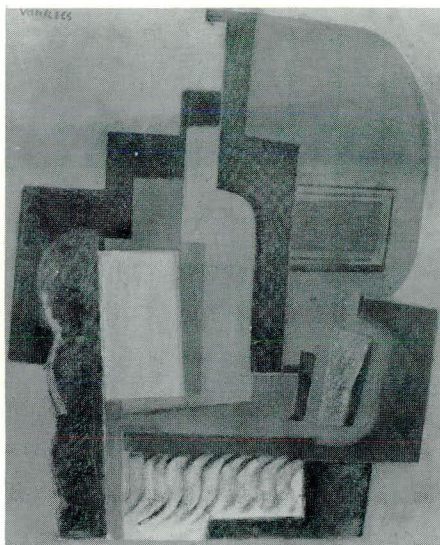
Affiche Galerie Tanner, 1915
kollage, 74 x 54
koll. Centraal Museum, Utrecht



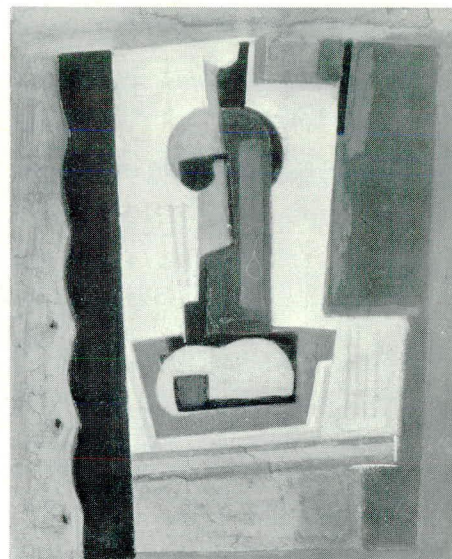
Kompositie, 1913
o/d, 63 x 53,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



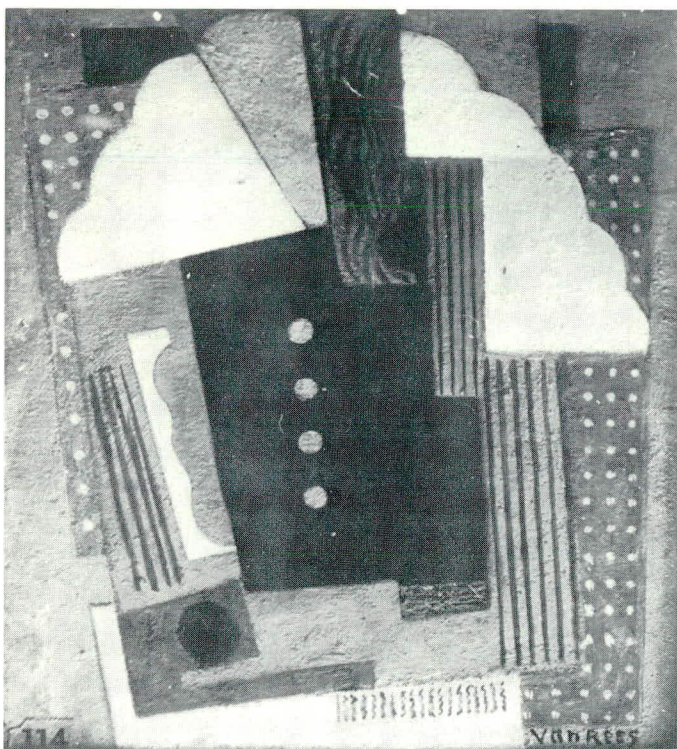
Kompositie, 1915
kollage, 26,5 x 16,5
part. kollektie, Den Haag



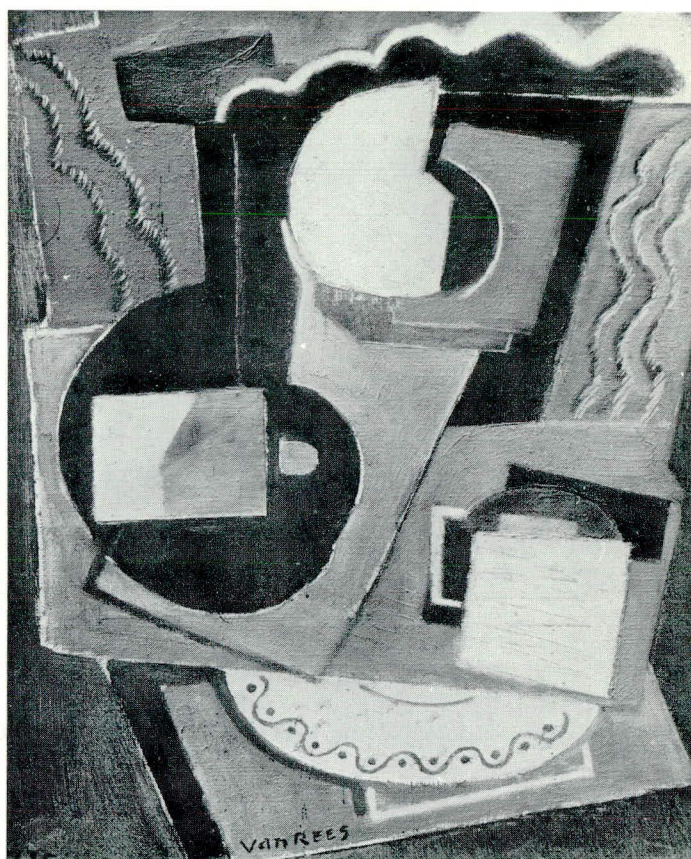
Stilleven, 1916/17
o/d, 34,5 x 27
koll. Centraal Museum, Utrecht



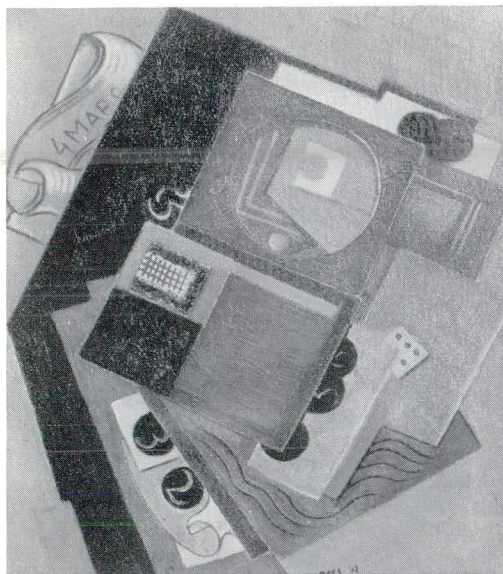
Stilleven, 1916/17
o/krijt op karton, 43 x 32,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



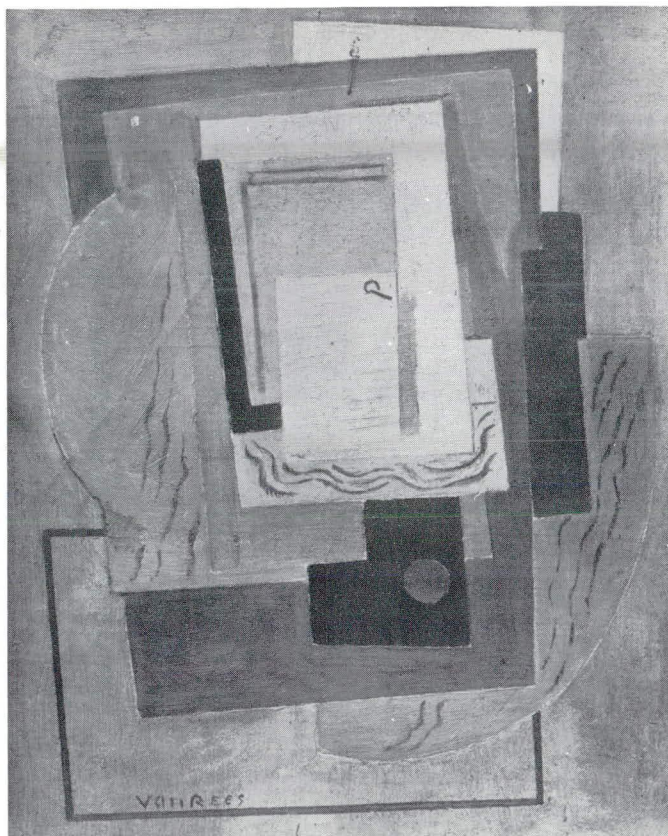
Stilleven, 1916/17
Verblijfplaats onbekend



Stilleven, 1916/17
o/doek, 34,5 x 27
part. kollektie, Haren



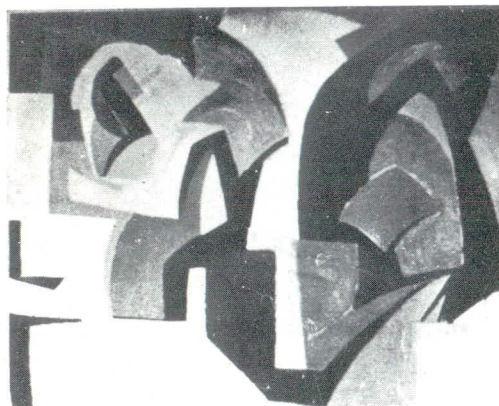
Stilleven, 1916/17
o/d, 44,5 x 36,5
koll. Ter Braake, Meppel



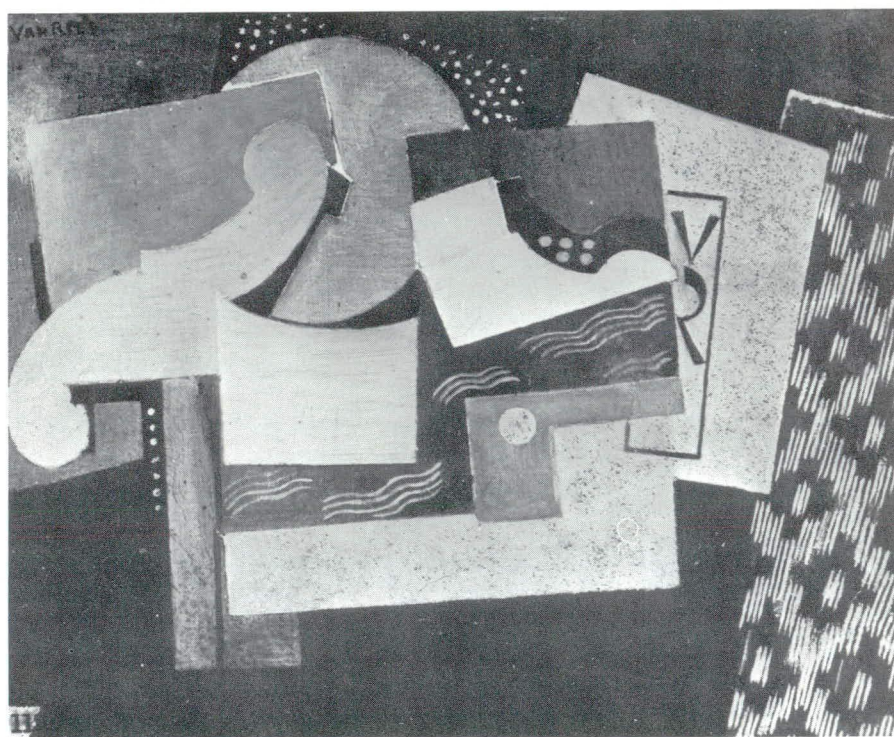
Stilleven, 1916/17
o/d, 34,5 x 27
part. kollektie, Haren



Stilleven, 1916/17
o/d, 34,5 x 27
part. kollektie, Haren

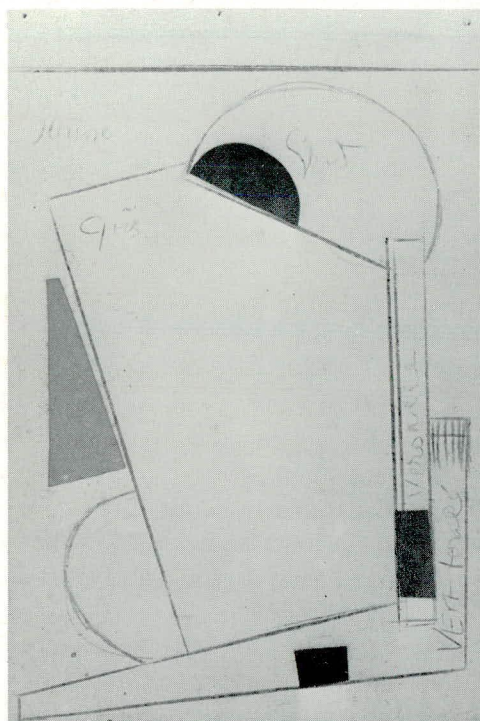
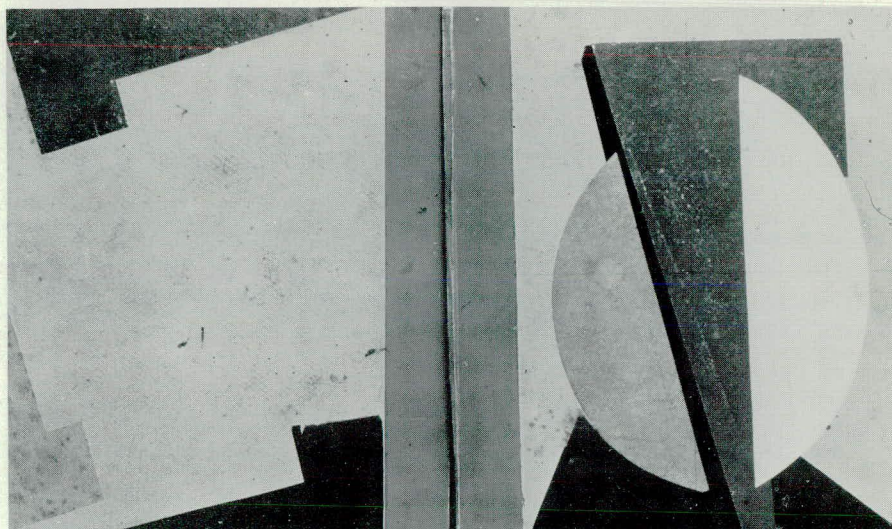


Landschap, 1913
Verblijfplaats onbekend



Stilleven, 1916/17
o/d, 38 x 46
Musée de l'art moderne, Parijs

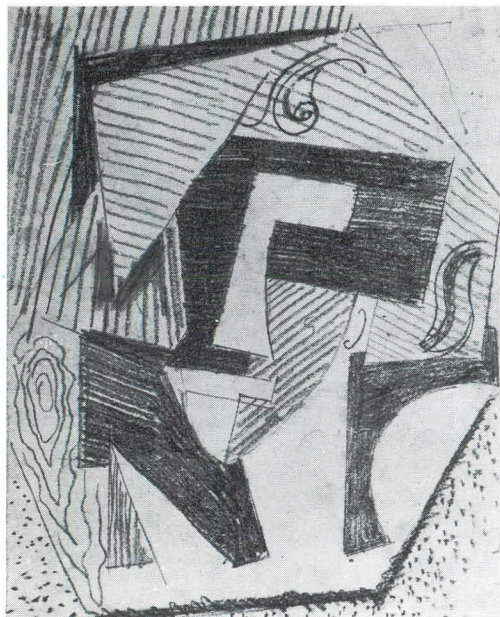
Skizzenmappe, 1915, 24 dec.
 kollage, 27 x 23, ges. op verzo
 Van Rees maakte deze map als een geschenk
 voor Hans Arp.
 koll. Kunstmuseum Basel,
 Sammlung Arp-Hagenbach



Kompositie, onvoltooid, 1915
 potl./papier, 22,7 x 14,5
 koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Kompositie, omstr. 1912
 o/d, 63,4 x 53,5
 koll. Haags Gemeentemuseum



*Kop, 1916/17
potlood, 23 x 18
koll. G. Stigter, Amsterdam*



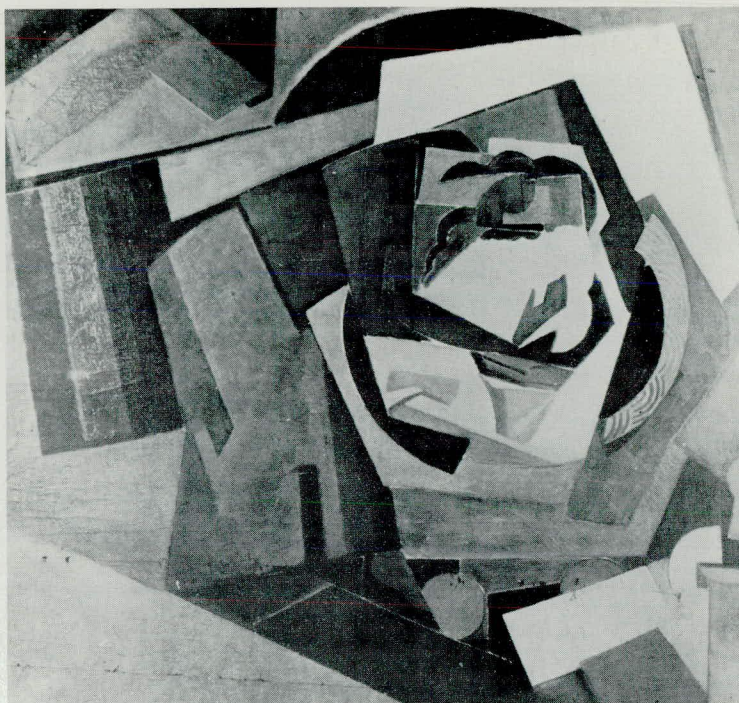
*Panfluitspeler, omstr. 1916/17
o/d, 40 x 40
part. kollektie*



*Dubbelportret, Aditya en Magda, 1917
o/d, 64,5 x 54
koll. Kuitenbrouwer-van Rees*



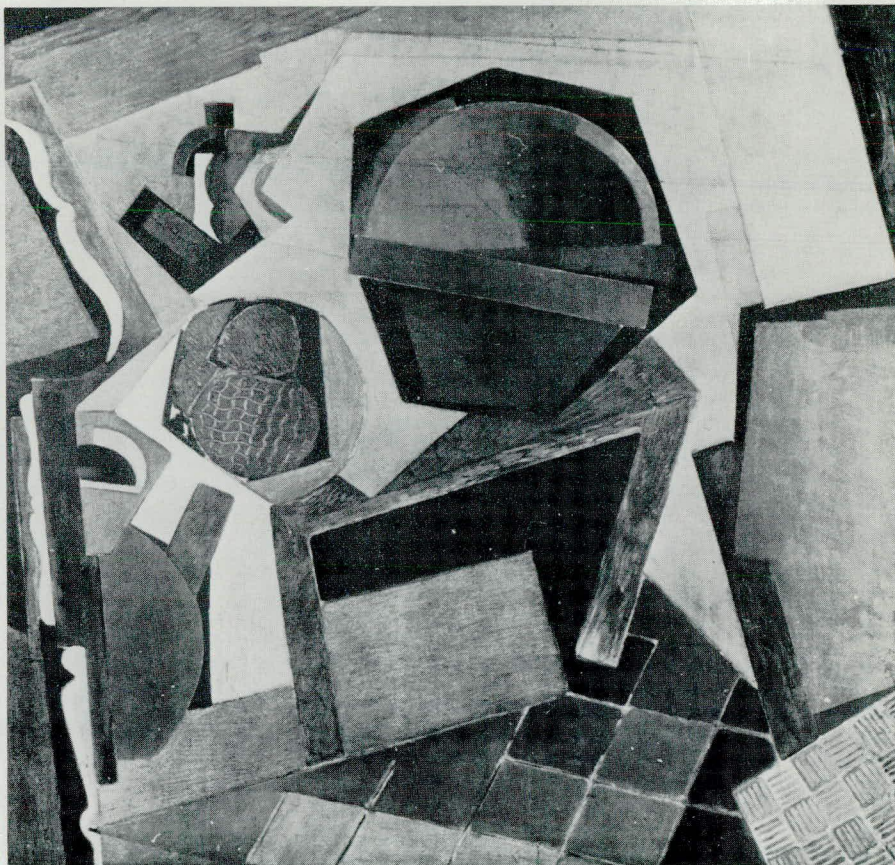
St. Benoit Labre, 1918
o/d, 65 x 54, ges. en gedat. r.o.
Museum voor Nieuwe Religieuze Kunst,
Utrecht



Vrouw bij wieg, 1917
o/d, 92,5 x 94,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



St. Benoit Labre, 1917
o/d
Verblijfplaats onbekend



Stilleven met waskom, 1917
o/d, 91,5 x 95,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees

Michel Seuphor: Otto van Rees

Le 22 octobre 1956, à onze heures du matin, dit le carnet de ma femme, nous avons reçu la visite inattendue d'un motocycliste hollandais et du voyageur qui l'accompagnait: Otto van Rees. Ils ne disposaient que de peu de minutes. Mais Van Rees avait tenu à me revoir — après tant d'années — juste pour me dire bonjour. Je ne sais plus du tout quels propos ont été échangés. L'homme était triste, sans doute las du voyage inconfortable, vieux. C'était fugace et sans pesanteur. Il me semble que cette visite est un peu l'image de sa vie même: une présence qui se veut transparente, aussi proche que possible de l'absence, de la légèreté de l'air.

C'est en 1928, au début de l'année, si mon souvenir est bon, que j'ai connu les Van Rees, probablement par Georges Vantongerloo, qui habitait l'étage au-dessus d'eux, rue Lacretelle, tout près de la Porte de Versailles.

Je me suis tout de suite attaché à ces gens calmes et pacifiques. Otto était particulièrement silencieux et effacé. Son extrême modestie rendait très difficile le dialogue sur son oeuvre. C'est par Arp que je devais apprendre qu'il avait été un des premiers artistes à pratiquer le collage abstrait. Celà dès 1912. Arp ne tarissait pas d'éloges sur l'exposition qu'il avait faite à Zürich, en 1915, avec Adya et Otto. Mais presque toutes les oeuvres de cette époque avaient été détruites. Je ne réussis à obtenir qu'une seule photo d'un collage de 1915, celle qui se trouve reproduite dans le premier numéro de "Cercle et Carré", en 1930.

Adya, plus expansive, suppléait heureusement son mari taciturne. La présence d'un jeune garçon animait la famille qui m'apparaissait comme quelque chose d'achevé, d'exemplaire. J'y allais volontiers pour respirer. Comme je respirais en présence de Mondrian, de Sophie Täuber, de Fernand Léger. Mon esprit un peu introverti trouvait chez ces personnes son climat d'élection et quelque chose comme l'ouverture sur un monde meilleur.

Car il y avait l'autre pôle, beaucoup plus présent au monde. Je veux dire la mesquinerie hargneuse de Vantongerloo, l'esprit querelleur de Van Doesburg, la grandiloquence de Delaunay, la hauteur méprisante de Tzara, les idées fixes impératives d'Ozenfant ... Pour simplifier: les pacifiques et les guerriers. Peut-être ont-ils besoin les uns des autres. Il est certain que Van Doesburg a rendu d'immenses services à Mondrian. Lui a-t-il été réellement indispensable, tout compte fait?

Peintres et poètes créateurs, quels que soient leur caractère et leur humeur, sont tous égaux devant les problèmes de l'oeuvre à faire, avec ses risques et ses options. La seule différence est peut-être que les uns ont besoin de remuer plus d'air que les autres. Vont-ils plus vite pour cela? vont-ils plus loin?

Même le très hésitant Otto van Rees, le plus démuné des hommes pour affronter les forts, voit l'heure venir où ses chants de couleur reçoivent un juste écho dans ce monde ingrat et cruel.

Volgens het notitieboekje van mijn vrouw ontvingen wij op 22 oktober 1956, 's morgens om elf uur, het onverwachte bezoek van een hollands motorrijder en iemand die hem begeleidde: Otto van Rees. Ze hadden maar een paar minuten. Maar, na vele jaren, stond Otto van Rees er op mij terug te zien, alleen om me goeiedag te zeggen. Ik weet niet meer waarover we gepraat hebben. De man was treurig, zonder twijfel moe van de oncomfortabele reis, hij was oud. Het was haastig en zonder zwaarwichtigheid. Zijn bezoek kwam bij mij een beetje over als het beeld van zijn leven: een aanwezigheid die iets had van het transparante, zo dicht mogelijk bij de afwezigheid, van een lichtheid van lucht.

Als ik me goed herinner was het begin 1928 dat ik de Van Reesen leerde kennen, waarschijnlijk door Georges Vantongerloo die de étage boven hen bewoonde in de rue Lacretelle, dichtbij de Porte de Versailles.

Onmiddellijk voelde ik een genegenheid voor deze rustige en vredelievende mensen. Vooral Otto was zwijgzaam en teruggetrokken. Zijn extreme bescheidenheid maakte de dialoog over zijn werk zeer moeilijk. Van Arp moest ik horen dat hij een van de eerste kunstenaars was geweest die abstracte kollages maakte. En dat vanaf 1912. Arp hield niet op de loftrampet te steken over de tentoonstelling die hij in 1915 met Adya en Otto te Zürich gemaakt had. Maar ongeveer alle werken uit deze periode zijn vernietigd. Ik slaagde er slechts in één foto van een collage uit 1915 te krijgen, n.l. degene die afgebeeld is in het eerste nummer van "Cercle et Carré" in 1930.

De veel mededeelzamer Adya vulde gelukkig haar zwijgzame man aan. De aanwezigheid van een zoon animeerde de familie die me als volmaakt en exemplarisch voorkwam. Ik ging er graag heen om even uit te blazen, op dezelfde wijze als bij Mondriaan, Sophie Täuber, Fernand Léger. Mijn wat introverte geest vond bij deze mensen de gewenste sfeer en iets als een uitzicht op een betere wereld.

Er was trouwens een andere pool die veel aardser gericht was. Ik bedoel de twistzieke kleingeestigheid van Vantongerloo, de querulante geest van Van Doesburg, de hoogdravendheid van Delaunay, de minachtende hoogheid van Tzara, de gebiedende dwangvoorstellingen van Ozenfant ... Eenvoudig uitgedrukt: de vredelievenden en de strijdlustigen. Misschien hebben de enen de anderen nodig. Zeker is dat Van Doesburg enorme diensten heeft bewezen aan Mondriaan. Maar was hij per slot van rekening werkelijk onmisbaar?

Schilders en scheppende dichters, wat ook hun aard en humeur is, zijn allen gelijk wanneer ze voor de problemen staan bij het maken van hun werk, met zijn risico's en opties. Misschien is het enige verschil dat de enen nodig hebben het drukker te doen dan de anderen. Gaan ze daarom sneller en verder?

Zelfs de zeer weifelende Otto van Rees, van allen de meest verstokkene om de sterken te trotseren, ziet de tijd komen waarop zijn kleurgezang een juiste weerklink vindt in een ondankbare en wrede wereld.

Herinneringen aan Otto van Rees



Mevr. Campigli, pentekening omstr. 1954

Als de dag van gisteren herinner ik mij het ogenblik dat ik voor de eerste maal oog in oog stond met de schilder Otto van Rees. Het was het ogenblik waarop hij, nadat ik de klopper een paar maal met het geluid van een geweerschot op de deur van het perceel Bouwstraat 45 te Utrecht waar hij toen woonde, had laten neerkomen, in de deuropening verscheen: een betrekkelijk kleine, tengerere man in grijze broek en bruin lumberjack.

Die sportieve kleding voor een man van ver boven de middelbare leeftijd die hij ook in veel later jaren trouw bleef bepaalde echter niet de eerste indruk. Het was zijn uitgesproken on-nederlandse, door heel fijn vol en golvend haar omvlokke Romaanse kop, die mij onmiddellijk in zijn ban sloeg en zeker ook het feit dat daar een sneeuwwitte Indische duif op zat alsof hij er thuis hoorde. Zoals hij daar op de drempel van zijn woning stond, volkomen argeloos, zich helemaal niet bewust van de merkwaardige indruk die een man met een vogel op zijn hoofd op een vreemde bezoeker maken moet, met talloze rimpeltjes om de ogen mij vriendelijk, geamuseerd, maar niet zonder kritische zin opnemend en luisterend naar de reden van mijn bezoek, leek hij mij de inkarnatie van een moderne, sportieve Sint Franciscus.

Dat beeld bevestigde zich toen ik na zijn hartelijke uitnodiging binnen te komen achter hem de steile trap opklom en het eerste van zijn beide grote ateliers, de ruimten van een voormalig sigarenfabriekje, betrad. In dit eerste atelier, dat als woonvertrek diende, stond een grote kooi met witte en beige Indische duiven. Van Rees opende het deurtje ervan, boog zijn hoofd in de opening om de ene duif, die gedurende de hele tocht trap-af, trap-op stil, soms licht balancerend met de vleugels, zijn plaats op het zijde-achtige haar was blijven innemen, weer bij zijn soortgenoten te voegen. Er waren nog meer dieren aanwezig in die heldere lichte ruimte: uit stro gevlochten beesten uit Noorwegen, koeien en hanen, die in een groengeschilderd kastje met reissouvenirs opvielen door hun formaat; op enkele van de kleine ruitjes waaruit de ramen bestonden gloeide in het binnenvallende licht een herkenbare duif of een fantasievogel op, die er met voorzichtige, liefdevolle hand op gepenseeld was door Van Rees' levensgezellin uit die tijd, de bloemen- en dierenschilderes Micha Landt. In dit ruime, met smaak en zwierige bohemienshand ingerichte, vertrek weerspiegelde zich de blijde harmonie tussen een oudere man en een jonge vrouw die het goed met elkaar hebben en in die harmonie gedijde Otto van Rees — zoals zich achteraf ook door vergelijking van zijn werk uit deze met dat van latere perioden laat vaststellen — het best. Harmonie, rust, verstillend waren zijn element, beheersten vanaf de jaren van zijn rijpheid tot zijn dood zijn geestelijke wereld die hij op de beschouwer van zijn werk wist over te brengen. Ondanks het kontemplatieve, statische karakter van zijn werk bezat Van Rees zelf, naast een sterke uitstraling van man-van-de-wereld, die veel gezien en beleefd had, een aristokratische allure, die niets met uiterlijk vertoon te maken had, maar die hem in het bloed zat en die voor de goede waarnemer in kleine gebaren, manieren en reacties naar buiten kwam. Hij was een aristokraat, niet alleen naar de letter van het stamboek van het Nederlands patriciaat, maar vooral naar het innerlijk en ook dat kwam duidelijk uit in de voornaamheid en de distinktie van de vormen en kleuren in zijn oeuvre.

Al dadelijk bij die eerste ontmoeting kwamen Van Rees en ik elkaar nader in onze liefde voor de mediterrane wereld. Wij spraken over Italië, over het kanton Tessin in Zwitserland, over plaatsen waar hij gewoond had. Van die eerste kennismaking, die van een voorgenomen kort bezoek organisch uitgroeide tot een bijna middernachtelijk samenzijn, herinner ik mij ook nog dat het gesprek zich op een gegeven ogenblik als vanzelf concentreerde op de potkachel waaromheen wij geschaard zaten. Ik zei, dat ik die kachel allang kende nog voor ik hem hier in werkelijkheid zag, namelijk van het schilderij van mijn gastheer, dat mij helaas alleen uit overigens tamelijk veelvuldige reproducties vertrouwd was. Die opmerking was voor Van Rees reden mij meteen uit te nodigen naar zijn, nóg een steile trap hoger gelegen, eigenlijke werkplaats. Het was een typische schilderschaos, waarin alleen de bezitter de weg wist. Ondanks deze overvloed van voorwerpen was De Kachel snel gevonden. Nog meer dan de reproducties konden doen vermoeden was in het originele schilderij gerealiseerd wat ik de uitbeelding van de idee kachel zou willen noemen: in deze ene speciale kachel werden alle kachels, of, als men wil, werd de eeuwige kachel beeld. Dank zij een prachtige vlakverdeling, een rake compositie, een eigen pure visie en een kleurbehandeling, die in haar sobere verfijning aan dry sherry of aan clavecimbelmuziek doet denken.

— Ik ben me al werkend natuurlijk niet bewust geweest van dat waarop het volgens jou neerkomt en wat denkt me juist is, reageerde Van Rees, — maar ik heb wel het gevoel dat ik hier iets bereikt heb. Een schilderij van deze kwaliteit schilder je, geloof ik, maar een paar keer in je leven."

Ik merkte op dat het schilderij ondenkbaar was zonder zijn kubistisch verleden, maar dat alle kubistische orthodoxie er vreemd aan was. Van Rees vond het ook heel juist dat dit zo was. — Geen van alle vroegere Parijse bentgenoten heeft zich aan het kubisme van het eerste uur gehouden, zei hij, denk eens aan Braque, Juan Gris, ze zijn allemaal, behalve misschien Picasso, tot de meer gewone, minder vertekende werkelijkheid teruggekeerd. Dat heb ik op mijn manier ook gedaan. Was je op de zelfde weg verder gegaan, dan zou alles op de duur steriel en dood geworden zijn, te konstruktief en te uitgeknipt en dat bevredigt niet, dat is ook niet in overeenstemming met het leven."

Hoevele gesprekken zijn er nog op dit eerste gevolgd! Want van dat ogenblik af waren en bleven Otto van Rees en ik vrienden tot aan zijn dood toe. Toen ik eenmaal getrouwd

was, kwam hij jarenlang vrijwel ieder weekend te gast in het oude Vechthuis in Maarssen waar wij toen woonden.

In die eerste jaren na de oorlog reden mijn vrouw en ik bromfiets om ons gemakkelijker in onze naaste omgeving te kunnen verplaatsen. Al spoedig was Otto door een dergelijk gemotoriseerd voertuig gefascineerd en schafte zich door mijn bemiddeling een Mosquito aan, die hem enkele jaren veel plezier bezorgde. Getweeën of gedrieën maakten wij op mooie dagen kleine tochten door het Utrechtse land, met voorliefde naar de Loosdrechtse Plassen waar het hotel Het Witte Huis gewoonlijk onze ankerplaats was. Met het uitzicht op het water waar tientallen bootjes met hun witte zeilen evenzovele driehoekjes uit de blauwe hemel sneden, zaten we na een roeitocht te mijmeren of te praten, de zon en het licht te genieten en te kijken naar wat er zich voor feestelijks aan de blik voordeed. Otto ging daar met heel zijn wezen in op. Die eigenschap: ten volle het ogenblik te kunnen genieten heb ik altijd aan hem bewonderd en dit eens te meer omdat zijn dagelijks leven vol familiale zorgen, voortdurende geldnood en moeilijkheden met opdrachten en opdrachtgevers, er wel het allerminst naar ingericht scheen dit ook maar ooit te kunnen doen.

Ik herinner mij dat wij op dat terras van Het Witte Huis, naar aanleiding van wat wij vóór ons zagen, eens spraken over kleuren in het algemeen. Ik vroeg Otto van welke van alle schilders, wier werk hij kende, hij vond dat hij de mooiste kleuren had. Het was een soort testvraag die hij prompt beantwoordde: — Piero delle Francesca, zei hij. Ik zag de zachte kleuren van diens, als uit het water der stilte omhooggehaalde, figuren voor me en wist hoe oprecht zijn antwoord moest zijn.

Op dat terras of in mijn werkkamer werd zeker ook het plan geboren eens samen naar Parijs te gaan en er de plaatsen te bezoeken waar hij in zijn jonge jaren gewoond en gewerkt had, en mogelijk deze of gene oude vriend van hem te ontmoeten. Nadat een door mij uitgedachte, ingenieuze methode om Otto voor enkele weken aan reispeld te helpen succesvol bleek te hebben gewerkt, togen wij per trein op weg. Geheel à l'improviste, zij het dat ik van het toen nog bestaande dagblad Het Vrije Volk, waaraan ik in Utrecht als kunstkritikus verbonden was en voor enkele weekbladen waaraan ik vrij medewerkte, de opdracht had over onze indrukken te schrijven en dat Otto deze artikelen met tekeningen zou illustreren.

Die eerste keer in Parijs streken wij, na een hotelletje te hebben besproken, 's avonds neer in het Café du Dôme; veel later kwamen wij ook terecht in de Deux Magots, beide toen centra van de existentialistische jongeren. Otto vond er niet wat hij er misschien verwacht had; de sfeer die hij van vroeger kende was verdwenen. Hij had er avonden doorgebracht met Picasso, Braque, Gris, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Max Jacob, André Salmon, Guillaume Apollinaire, maar geen van allen kwam daar natuurlijk meer binnen-vallen, want ze waren ofwel beroemd en naar alle windrichtingen vertrokken, of dood. Het ontbreken van die oude atmosfeer, die hij vaag rondkijkend nog overal trachtte te ontdekken, stemde hem aanvankelijk wel wat melancholisch, maar tenslotte nam de gezelligheid van ons samenzijn, de verwachting van wat ons op deze reis nog te wachten stond, toch de overhand en op mijn vragen riep Otto gaandeweg zijn vroegere "copains" uit de herinnering voor ons op.

Velen daarvan had hij naar zijn gevoel te oppervlakkig meegemaakt om een goed beeld van hen te kunnen geven. Maar Jean Cocteau stond hem duidelijk voor de geest als een wat fatterige jongeman met altijd glacé-handschoenen aan, die hem niet zo lag. Wel had hij bewondering voor Cocteau's tekeningen en het persoonlijke handschrift daarvan. Het gesprek kwam ook op de jeugdvriend Jean oftewel Hans Arp. — Hij was van een bijna spreekwoordelijke onhandigheid, vertelde Otto, met de grootste moeite heb ik geprobeerd hem bij te brengen hoe hij zijn palet juist moest vasthouden. Ook na zoveel aanwijzingen stond hij nog te schutten en de door ons samen ontworpen wandschildering in Zürich heb ik dan ook voor het grootste deel moeten uitvoeren."

Met Picasso en Braque woonde en werkte hij lang samen in het beroemde, intussen gesloopte atelierhuis Le bateau Lavoir.

De volgende dag trokken wij naar de Place Ravignan om dit voor Otto's persoonlijk leven en de historie van de moderne schilderkunst zo belangrijke gebouw te bezichtigen. Zodra je er binnenkwam kreeg je inderdaad de indruk je op een schip te bevinden, de krakende vloeren van brede ruwhouten planken, de dito deuren riepen voorstellingen op van het interieur van een oude piratenschuit. Otto zocht naar zijn vroegere atelier en had dit al gauw gevonden; hij wist ook nog feilloos de deuren aan te wijzen die eenmaal toegang gaven tot de behuizingen van Picasso en Braque.

Intussen had hij het op de eerste niet bijzonder begrepen. De jonge Pablo stond hem voor de geest als een altijd wat patserige Spanjaard, die prat ging op zijn body, die hij zelf voor heel geslaagd hield, op zijn successen bij de meisjes en niet minder op zijn eigen werk. Een man van een ontzagwekkende vindingsrijkheid en een groot talent, dat wel, maar als schilder-kameraad niet bijster geslaagd; voortdurend bedacht op eigen voordeel, er niet voor terugschrikkend, als het hem uitkwam, zijn ellebogen te gebruiken, — kortom een keiharde, egoïstische persoonlijkheid. Voor zijn werk had Otto zeker waardering, maar hij hield er niet echt van en in dat oordeel stemde hij overeen met Braque, die zich in zijn persoonlijke geschriften eens in dezelfde zin over Picasso uitliet. — We waren in die tijd allemaal zo arm als kerkratten, vertelde Otto, ieder was blij als



Place Ravignan, pentekening, omstr. 1954

hij van de armoede van de ander eens wat lenen kon, hetzij een paar francs, hetzij materiaal, een doek of een penseel. De enige die altijd leende en nooit terug gaf was Picasso." Daarmee was dat kapittel voor Otto afgesloten.

Heel anders was zijn mening over Braque, die hij kenschetste als — stil en introvert, maar kameraadschappelijk en hulpvaardig; net als Picasso een harde werker, maar waar de laatste het in snelheid zocht, muntte Braque uit door zijn langzaam tempo en zijn bedachtzaamheid. Voor Braque had Otto de grootste waardering, voor de kunstenaar en de mens; hij voelde zich en was qua karakter, aanleg en visie zeker ook diep verwant met hem.

Of hij zich nu door Picasso of meer misschien nog door Braque beïnvloed voelde? vroeg ik Otto. Hij dacht na en zei toen ietwat aarzelend: — Nee, dat geloof ik eigenlijk niet, want ofschoon we in het zelfde huis deur aan deur woonden en werkten, ieder was toch met zijn eigen zaken bezig. We liepen wel eens bij elkaar binnen en spraken over het werk. Dat ademde wel de zelfde geest en de zelfde schilderkunstige overtuiging, maar ieder ging toch zijn eigen gang. Wel herinner ik me dat Braque en ik eens op een middag zaten te praten over een schilderij van George dat bijna af was. Op een bepaalde plek van de kompositie was een leegte, iets dat Braque niet voldeed. Ik voelde dat hij dat zuiver zag en probeerde te bedenken welke vorm, welk teken daar zou kunnen thuishoren. Daarbij viel mijn blik toevallig op een krant op de grond waarin ik een groot vetgedrukt cijfer zag. Opeens had ik het dunkt me gevonden, ik scheurde het cijfer uit en hield het op de bewuste plek. Braque was enthousiast en zette het er in. Van dat ogenblik af heb ik ook in eigen werk cijfers toegepast en Braque ook."

Wat ik op het ogenblik dat Otto mij dit vertelde nog niet wist, weet ik eerst sedert zeer kort, toen een Duitse kollega mij uit de persoonlijke geschriften van Braque een passage citeerde waarin deze opsomt wat hij allemaal voor het eerst in de schilderkunst heeft toegepast. Een van die dingen was het gebruik van cijfers en getallen. Het werd mij toen onmiddellijk duidelijk dat Braque's geheugen hem op dit punt in de steek had gelaten, want ik heb niet de minste reden aan de waarheid van Otto's, als terloops en zonder enige pretentie vertelde, voorbeeld van een "vondst" te twijfelen.

Zo valt er voor mij evenmin te twijfelen aan de waarheid van zijn ontkenning van een direkte beïnvloeding door de een of de ander; heel duidelijk blijkt uit zijn jongste ons bekende werk uit die tijd dat hij eigenlijk veel abstrakter en lyrischer bezig was dan zijn medekubisten. Afgezien daarvan lag het toch niet in het karakter van Otto van Rees zich in zijn werk diepgaand te laten beïnvloeden, ofschoon hij in de ogen van oppervlakkige waarnemers de schijn dikwijls tegen zich gehad moet hebben. In vele dingen van het dagelijks leven leek hij een riet in de wind, wankelmoedig en licht beïnvloedbaar omdat hij mensen die hem dwingend raad gaven, berispten of betuttelden *in verbis* altijd toegaf. Voor mij was het dan altijd weer een wonder te beleven dat Otto, zodra hij weer in eigen omgeving was teruggekeerd of tot zichzelf gekomen, ongestoord zijn eigen gang ging en zich gedroeg als had er niets bewogen. Ook wat zijn werk betreft hoorde ik hem dikwijls mensen om hun oordeel vragen, hij stond open voor kritiek, d.w.z. hij hoorde die aan en zei dan: — Ja, misschien hebt u wel gelijk! , maar tenzij hij werkelijk artistiek vertrouwen had in de mens, die kritisch gefundeerd over zijn werk sprak, heb ik hem nooit op andermans instigatie ook maar één stip of streep in een doek zien veranderen. De waarheid is dan ook dat Otto van Rees een mens en een kunstenaar was, die geheel in zichzelf rustte, binnen zijn psychisch konsept met zichzelf in harmonie was en derhalve in wezen een uitgesproken sterke persoonlijkheid bezat, die trouwens duidelijk genoeg tot ons overkomt, niet alleen uit zijn schilderijen en fresco's, maar ook uit zijn kleinste krabbels en schetsen die men in hun vermenging van een bijna naïef handschrift en een gedistingeerde, geraffineerde kleur onmiddellijk als van hem en van hem alleen herkent. En datzelfde geldt zelfs voor zijn als zware en moeilijke opdrachten ervaren en vaak om den brode uitgevoerde werken van religieuze aard.

Gedurende dat eerste gezamenlijke verblijf in Parijs bezochten wij Ossip Zadkine in zijn atelier in de Rue d'Assas. Het was een hartelijk weerzien na jaren tussen Otto en de kleine beweeglijke man met de wuivende helmbos van zilverwit haar en het roodverbrande gezicht. Hij had duizend woorden van welkom gereed en het duurde niet lang of hij toonde ons een serie nieuwe tekeningen. Voor die tekeningen had Otto alle lof, Zadkine's laatste plastieken met hun getortureerde moderne barok spraken hem veel minder aan en ik zag hem in het grote atelier dan ook met meer waardering staan kijken naar vroegere meer kubistische werken van strakker vormgeving. Later waren wij nog eens bij Zadkine en zijn vrouw, de te weinig bekende, maar uitstekende schilderes Valentine Prax, te gast op een van de open-atelier-zondagmiddagen die de beeldhouwer eenmaal per maand placht te geven. Tussen de andere gasten dook daar vrij laat en onverwacht een kleine zware man op met een stroef gezicht dat opeens blij en stralend werd toen hij oog in oog stond met Otto. Het was de schilder Massimo Campigli, ook één van Van Rees' oude Parijse vrienden en een der weinige schilders onder zijn tijdgenoten over wiens werk hij zich vaak met onverholen sympathie, ja bewondering, uitliet. Nooit heb ik Otto over enige tentoonstelling zo enthousiast en verheugd gezien als over de grote overzichts-expositie van Campigli in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Campigli nodigde ons voor een paar dagen later uit in de atelierwoning op Montmartre die hij deelde met zijn jonge vrouw, de beeldhouwster Giuditta Scalini. Reeds op weg er heen toonde Otto zich



Ossip Zadkine, pentekening, omstr. 1954

verheugd, hij sprak van zijn nieuwsgierigheid naar Campigli's nieuwe werk en inderdaad, er heerste die middag een warme stille atmosfeer van vriendschap en genegenheid, die elke teleurstelling uitsloot. En de nieuwe doeken die Campigli liet zien, — talloze variaties op een stil Pompejaans vrouwtje — brachten ons beiden in verrukking door hun eenvoud, hun soms onverholen humor en de wijze waarop de materie verf hier in spiritualiteit leek omgezet. Otto ging er bij staan, bukte zich er telkens bewonderend naar en kon de kleine werkjes niet genoeg op de hand bekijken. Geen wonder dat deze beide schilders van de stilte — Van Rees die van het stille leven der dingen, Campigli die van de stille mens, verpersoonlijkt in dat ene Pompejaanse vrouwtje — en van de mikrokosmos die de makrokosmos weerspiegelt, elkaar als mens en kollega diep waardeerden.

Op zeker ogenblik vroeg mevrouw Campigli waarom Otto eigenlijk Parijs zo vroeg voorgoed verlaten had. Of het voor zijn carrière niet beter was geweest te blijven? Waarop Campigli, die zich in zijn laatste levensjaren met recht veronachtzaamd voelde antwoordde: — Wat doet het er toe of je onvoldoende gewaardeerd bent in Holland of onvoldoende gewaardeerd in Parijs en in Frankrijk zoals ik? — Och, zei Otto, we moeten maar gewoon doorgaan met te doen wat we niet laten kunnen! en meteen haalde hij uit zijn tekenmap een schets tevoorschijn die hij tijdens de eerste ontmoeting op Zadkine's atelier van Campigli gemaakt had.

— Dat ben ik werkelijk! reageerde Campigli, dat ben ik helemaal in een paar lijnen! En toen hij het blad terugreikte vroeg hij dringend om een afdruk ervan in de krant, die wij hem later ook stuurden en waarop hij in een brief met dezelfde dankbaarheid reageerde.

Otto op reis zien tekenen was een gebeurtenis die ik altijd als een avontuur meeleefde. Zag hij een motief dat hem boeide, dan begon hij namelijk steeds tegen elke verwachte logische opbouw van het geheel in, soms in het midden, soms aan de kant of op driekwart van het blad. Als ik hem zo bezig zag, dacht ik vaak: hoe moet dit verder? Komt hij eruit? maar het eindresultaat was altijd een feilloos raak in het vlak gezet geheel.

Een paar jaar later maakten wij nog eens een pelgrimstocht naar Parijs, dit maal met de zware Zündapp-motor met zijspan, die ik toen bereed. Het was in het najaar en Otto, over de zeventig, zat even welgemoed en goedverpakt in het schuitje als de een half leven jongere op het daverende ros.

We reden naar Barbizon en zagen dat beroemde dorp en de omgeving ervan onder de sneeuw van een vroeg-invallende winter, wij slenterden door herfstelijk Parijs, kijkend en tekenend, gingen galleries en tentoonstellingen binnen, maar bezochten natuurlijk ook weer oude vrienden van Otto.

Blaise Cendrars, de van oorsprong Zwitserse Franse dichter en schrijver van *Le Prose du Transsibérien* en de roman *L'Or*, een der grondleggers van de moderne Franse poëzie, liet de eeuwige cigaret die aan zijn onderlip kleefde van verbazing vallen toen hij bij het openen van zijn voordeur Otto zag staan. Hij had het uiterlijk van de zwerver over de wereld, die hij zijn hele leven geweest was. Hoewel klein en gezet, werkte hij imposant door de ene arm die wereldoorlog I hem had laten behouden en de geweldige neus in een verveerd gezicht — een neus die herinneringen opriep aan die van de Oude Man met Kleinkind van Ghirlandajo. Zijn ene overontwikkelde arm sloeg hij om de tengere schouders van Otto en zo haalde hij ons binnen.

Otto had mij dikwijls over Cendrars verteld als over een van de fideelste kameraden uit zijn vroege Parijse tijd. Cendrars woonde toen in een heel klein kamertje waarin het zo overvol was van boeken, paperassen en manuskripten dat de schrijver een ingenieus systeem had bedacht om bepaalde meubelstukken die op het moment minder noodzakelijk waren, zoals een tafel of een paar stoelen, via katrol en touw tot aan de zoldering op te takelen. Op die manier schiep hij tijdelijk ruimte in de kleine mansarde waar men hem, volgens Otto, onder een lage hemel van meubilair meestal op bed aantrof, lezend in de toen in afleveringen verschijnende "*Avonturen van Gil Blas*". Nu woonde Cendrars, mirabile dictu voor een man en een schrijver van ontembare vrijheidsdrang en ongebondenheid, recht tegenover een gevangenis die zijn zware muur voor zijn voordeur optrok. Binnen zag het eruit als in een gezellige scheepskombuis, een schrijftafel, geïmproviseerd meubilair, souvenirs van zijn zwerftochten door alle werelddelen, aan de wand schilderijen van zijn vriend Fernand Léger. Die laatste pasten bij de harde mannelijke wereld van de he-man Cendrars en Otto hield er niet van, hij vond ze als uit blik gesneden. Uit het gesprek bleek maar al te duidelijk hoezeer de geweldenaar Cendrars Otto's ascetische, ingetogen werk waardeerde.

— En jij, vroeg hij Otto, — ben jij de fijne lyricus gebleven die je altijd was? En hij beschreef uit zijn herinnering een paar doeken die Otto zelf zich nauwelijks meer voor de geest kon halen en toonde daarmee zijn gevoel en bewondering voor het verfijnde en tedere. Otto voelde zich, hoewel wat onwennig en bescheiden, zichtbaar verrast en gevleid door de gefundeerde loftuigen van deze gulle en hartelijke gastheer, die zelf zo'n groot geestelijk formaat had. — Het was zo aardig, zei hij op de terugweg naar ons hotel, — dat hij zich nog zo duidelijk *werk* van mij herinnerde!

Een der volgende dagen kwamen wij terecht in Meudon en hoorden daar van de aanwezigheid van Gino Severini, eveneens een oude vriend die Otto altijd zeer had gewaardeerd. Severini woonde op dat ogenblik in het huis van het filosofen-echtpaar Jacques en Raïssa Maritain, die gedurende enkele maanden in Amerika verbleven. Ook hier een hartelijk weerzien van oude vrienden en Severini, die net als de Italiaanse

metselaars bij het mozaïekleggen ook in huis altijd een uit krantenpapier gevouwen muts droeg, was kennelijk verheugd zijn laatste werk te kunnen laten zien aan een kunstbroeder van gelijk niveau. Het waren een paar doeken op groot formaat die de dans en de danseres tot onderwerp hadden én de grote voorstudies voor zijn wandschilderingen in de kapel van het Capucijnerklooster in Sion, de hoofdstad van het Zwitserse kanton Wallis. Zowel de schilderijen als de studies waren een beetje moeilijk "leesbaar" door een wirwar van door de voorstelling lopende lijnen en diagonalen, die het geheel een sterk mathematisch en cerebraal stempel opdrukten. Hoezeer ook verheugd de mens Severini te hebben weergezien, over diens laatste werk was Otto verre van verrukt. Hij, die zelf in zijn werk het mathematisch element geïncorporeerd had, had er een hekel aan als hij het bij anderen om zichzelf wil en al te opzettelijk aanwezig zag. Voor hem zelf was de kubistische stylering een middel dingen en mensen (in zijn portretten en fresco's) duidelijker, wezenlijker op te roepen, de voorstelling te rythmiseren ook, — zodra hij er een zelfstandig systeem van gemaakt zag, een automatisme of een aparte wereld, dan sprak hij van saaiheid, dorheid, cerebraliteit, gebrek aan leven.

Deze instelling maakte ook dat hij zich geestelijk ver verwijderd voelde van een schilder als Mondriaan. Otto had Piet Mondriaan zelf goed gekend, hij had er ook bewondering voor dat de mens Mondriaan precies zo was als zijn werk; altijd, vertelde hij, als je bij Piet op bezoek was, was deze tijdens het gesprek bezig de voorwerpen op tafel tot composities en mathematische figuren te rangschikken, maar de man zelf vond hij tenslotte droog en saai en zijn werk dor.

Eenzelfde oordeel had hij over het werk van Georges van Tongerloo, met wie wij op diezelfde reis een paar genoeglijke uren doorbrachten, — alleen was hij in dit geval wel gecharmeerd van de levendige en spirituele figuur die Van Tongerloo in het gesprek van mens tot mens was.

Deze afkeer van het mathematische als dominante was waarschijnlijk een gevolg van de eerbied en de schroom die Otto voor dingen en mensen, voor de door de schepping gegeven innerlijke en uiterlijke vormen en structuren had. Ongetwijfeld lag die van de beginne af aan in zijn wezen verankerd, zij werd zeker nog versterkt door de invloed van zijn vader, over wie hij dikwijls bewonderend sprak. De levenshouding van Professor J. van Rees, de volgeling van Tolstoi, diens humanistische opvattingen van vrijheid, zelfstandigheid en idealisme moesten hem tot aan het einde, meer dan het katholieke geloof, geestelijk tot voorbeeld hebben gediend.

Terugdenkend aan Otto van Rees' reacties op bevriende kunstenaars heb ik het gevoel dat voor hem de mens, de kameraad met wie men kon praten, van gedachten wisselen en harmonisch samenzijn, meer telde dan het werk. In enkele gevallen zoals Braque, Campigli, Marc Chagall of de Mexikaanse schilder Colson ging zijn sympathie voor de mens en de kunstenaar hand in hand en dat bezorgde hem dubbele vreugde, voor de rest nam hij graag met de mens alleen genoegen, ook als het werk hem niet lag, zoals dat bijvoorbeeld het geval was met zijn schilderkameraden van "Der grosse Bär" uit Ascona: Walter Helbig, Ernst Frick, Gordon Mac Couch, die wij eveneens op andere reizen bezochten. Dat hun werk zijn zaak niet was duidde hij slechts terloops en zeker zonder geringschattende kritiek aan, maar de mensen, de vrienden daarachter, waardeerde hij om verschillende redenen ten volle.

Zijn zaak was zijn eigen werk dat hij in alle bescheidenheid, bewust van zijn beperkingen en tekortkomingen, alleen in de stilte van zijn atelier verrichtte en waarin men in alle perioden de noblesse van de mens en de kunstenaar geconcentreerd ervaart. Eens in een nacht, dat wij tijdens een grote gemeenschappelijke reis door Griekenland in een hotelkamer op een der Cycladen-eilanden, door muggen geplaagd, wakker lagen en over de problemen van het kunstenaarschap spraken zei Otto: — Ik geloof dat ik van nature veel te stil en te meditatief ben dan dat mijn werk door een breder publiek gewaardeerd zou kunnen worden. — Daar heb je misschien gelijk in voor het ogenblik, antwoordde ik toen uit volle overtuiging, — maar ook jouw tijd komt, hoe en wanneer dan ook.

Daarom is het mij als een der weinige Nederlandse kunstkritici, die het werk van Otto van Rees uit de laatste jaren van zijn leven bestendig publicistisch hebben begeleid, als schrijver van de eerste en enige zelfstandig in boekvorm verschenen kleine monografie over zijn werk en als een vriend, die met zijn dood een onvergetelijke vriend verloor een behoefte deze herinneringen te besluiten met een strikt persoonlijk woord van oprechte dank aan Drs. H. Henkels voor zijn initiatief tot en zijn nauwgezette en liefdevolle voorbereiding van deze tentoonstelling, die eindelijk in breder kring zou kunnen leiden tot het inzicht dat Otto van Rees een Nederlands schilder was van meer dan nationale betekenis.

Willem Enzinck

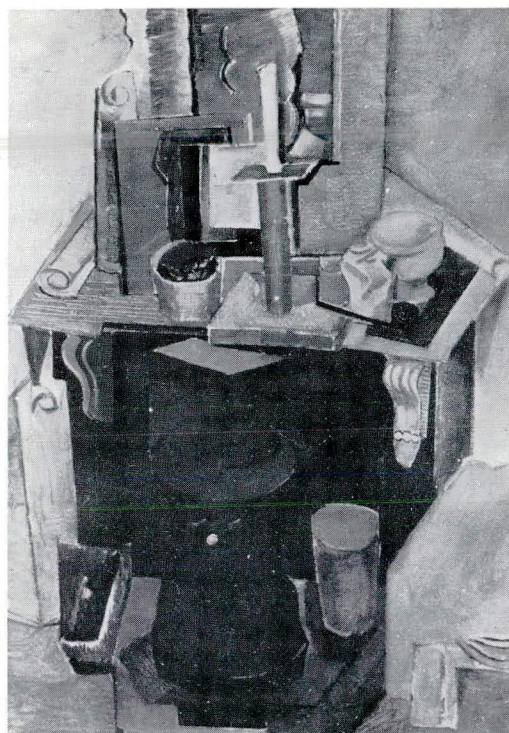


Massimo Campigli, pentekening omstr. 1954

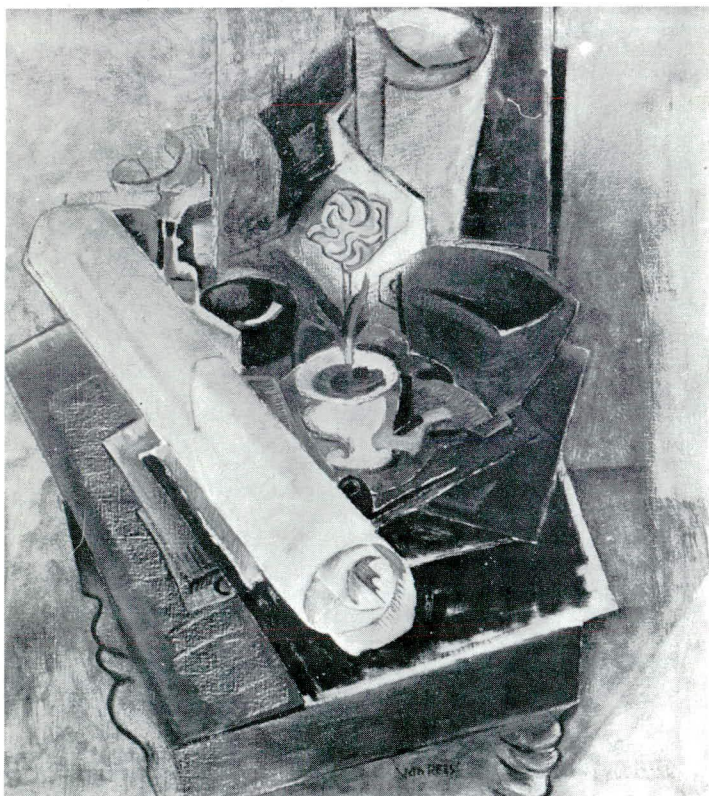
Werk Otto van Rees 1920-1934



De haven van Ascona, 1934
o/d, 50 x 61
part. kollektie, Borculo



De Schoorsteenmantel, 1921
81 x 55
Verblijfplaats onbekend

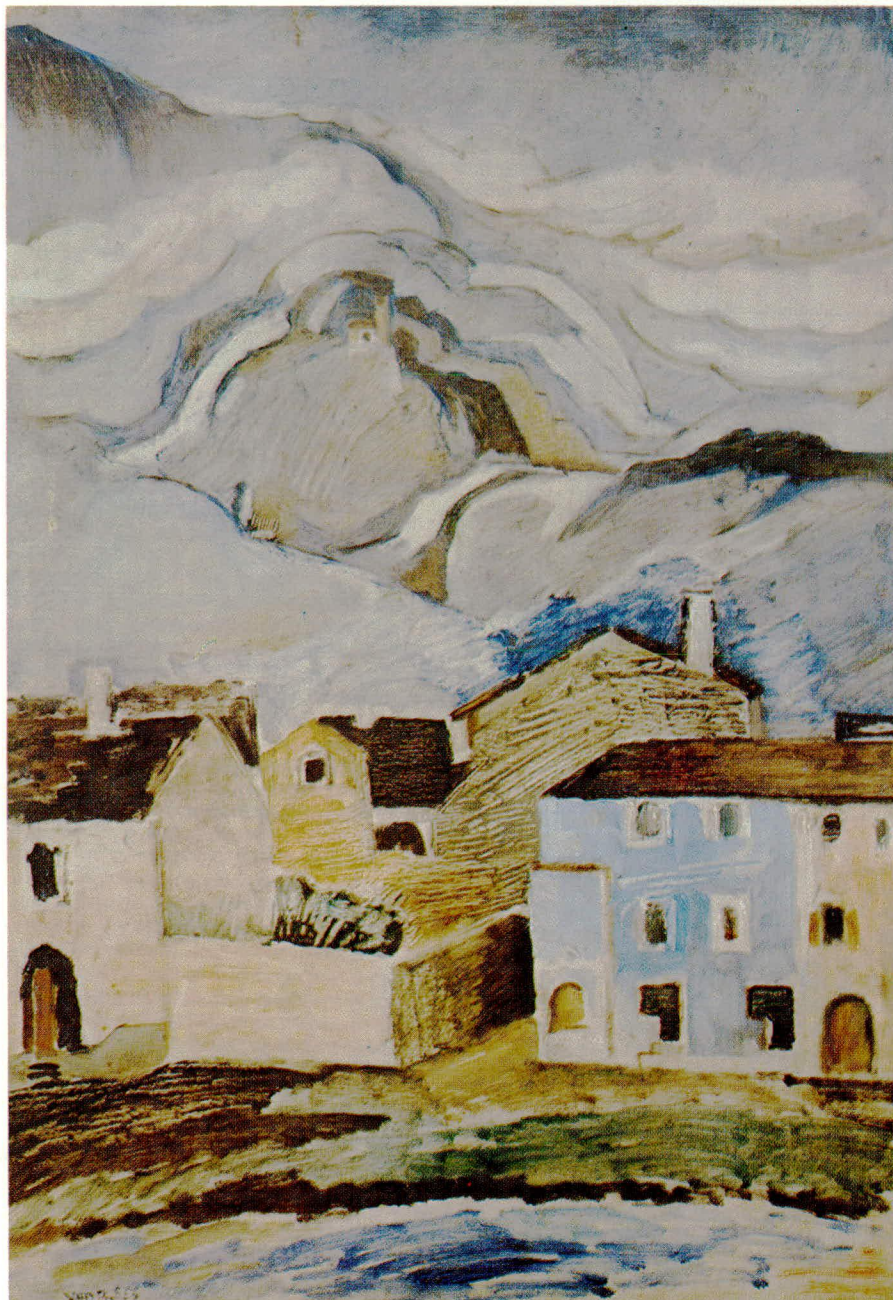


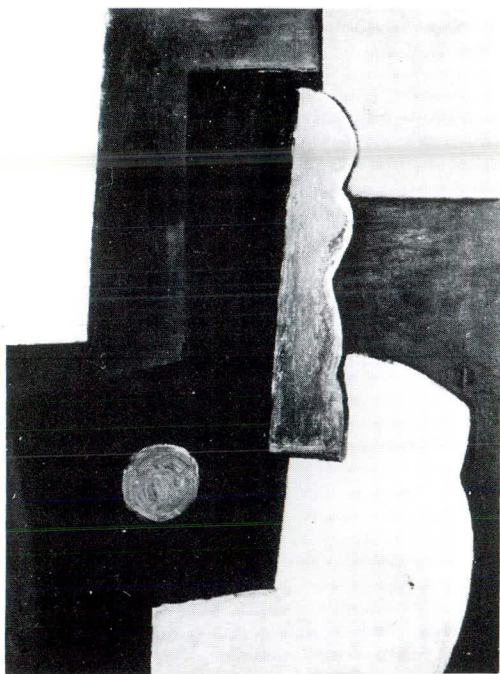
Stilleven met papierrol, omstr. 1922
Verblijfplaats onbekend



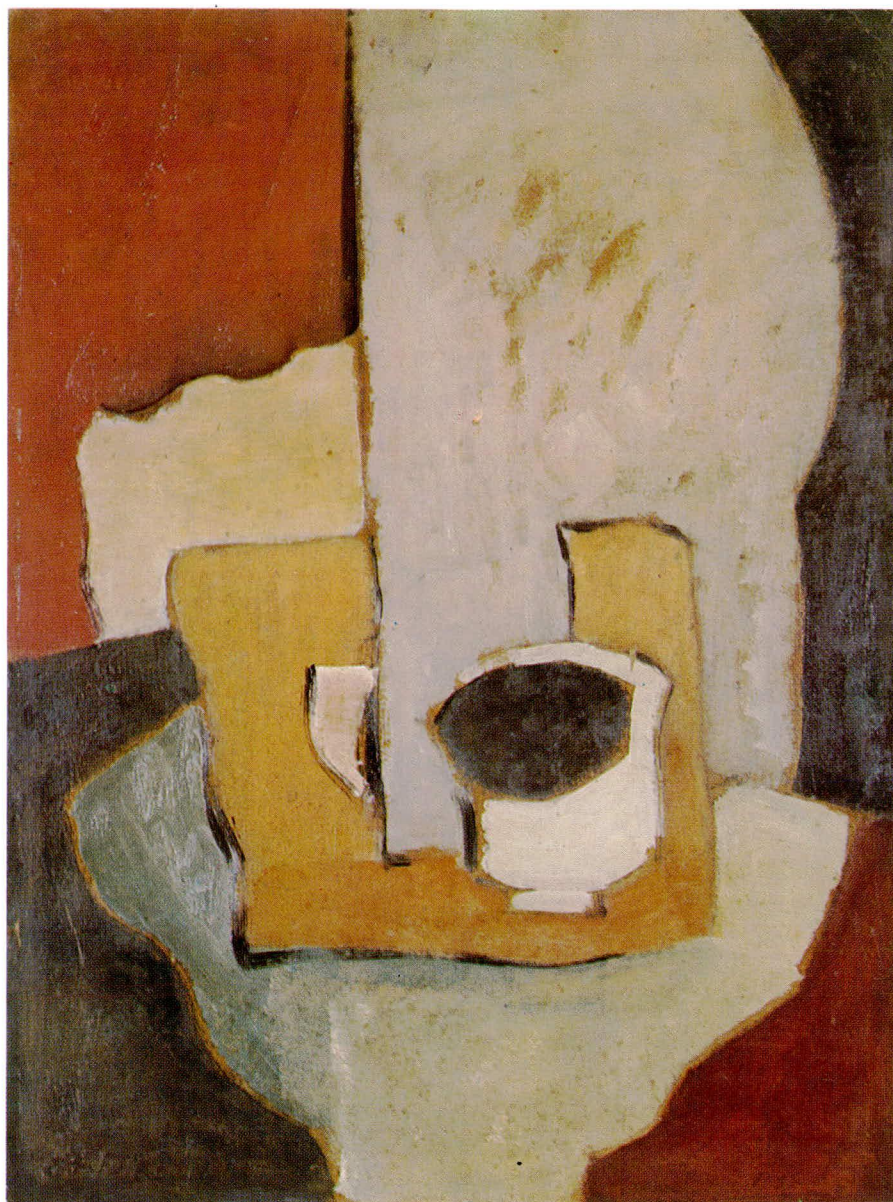
Monte Trinità, 1925
o/d, 100 x 80
Rijksdienst v. Roerende Monumenten, Den Haag

Monte Verità, omstr. 1925
o/board, 80 x 53,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees

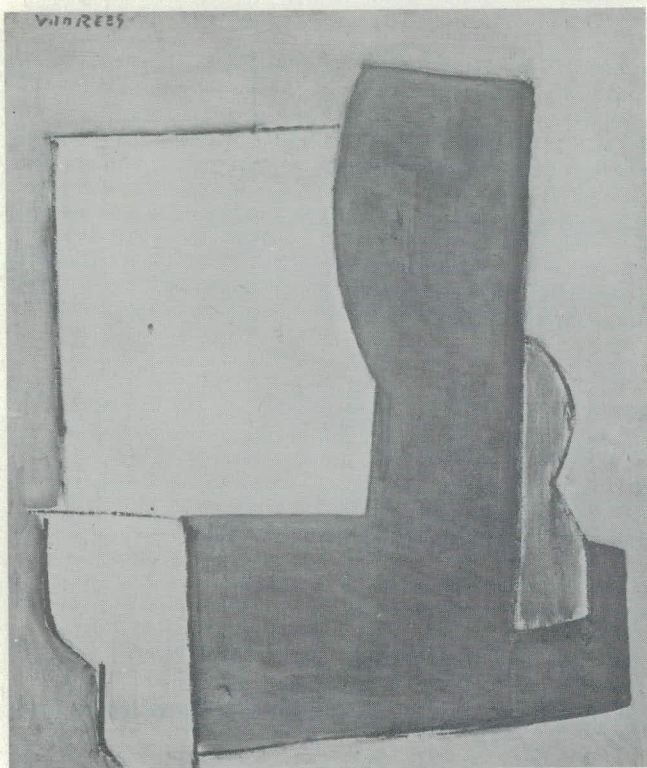




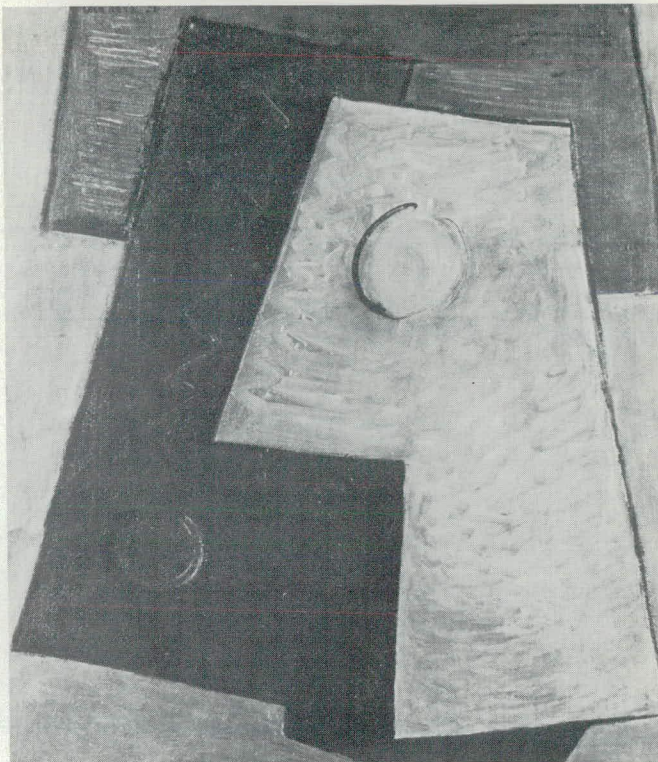
*Kompositie, omstr. 1930
o/d
Verblijfplaats onbekend*



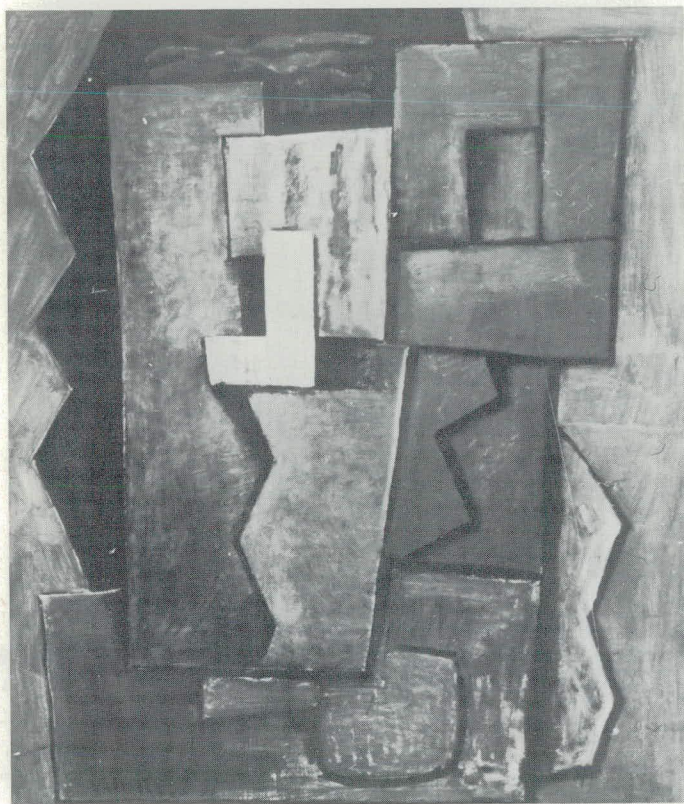
*Kompositie, 1930
o/karton, 35 x 27
koll. Haags Gemeentemuseum*



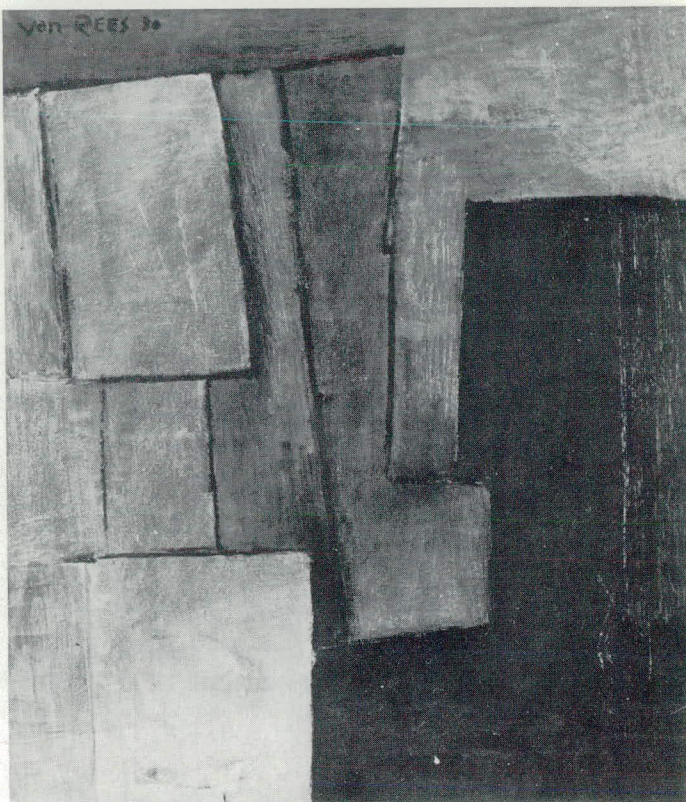
Kompositie, omstr. 1930
o/d, 61 x 50, ges. l.b.
koll. Rinsema, Meppel



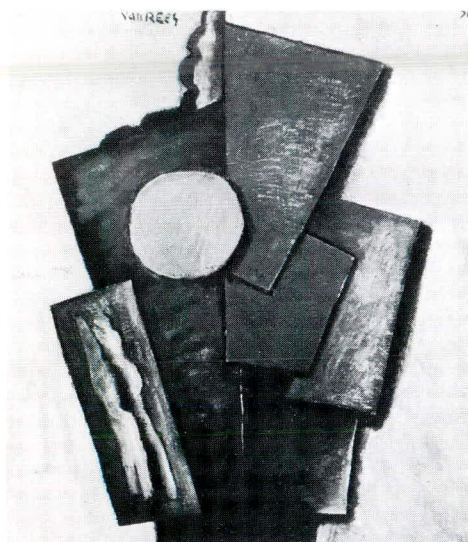
Kompositie, omstr. 1928
o/d, 72 x 59, ges. l.b.
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



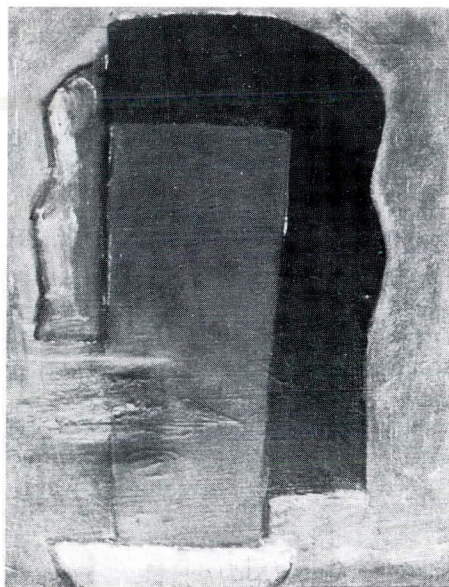
Kompositie, 1931
o/d
Verblijfplaats onbekend



Kompositie, 1930
o/d, 60 x 50, ges. en gedat. l.b.
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Kompositie, 1931
o/d, 100 x 80, ges. en gedat. l. en r.b.
Museum 't Prinsessehof, koll. P. Citroen,
Leeuwarden



Kompositie, omstr. 1930
o/d, 33 x 24
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



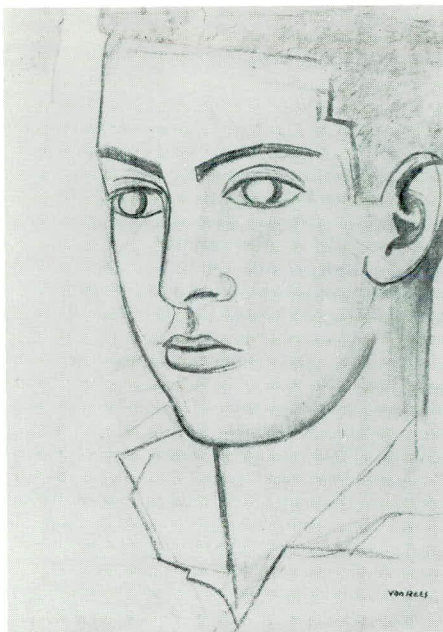
De Kachel, 1924
o/d, 110 x 80, ges. l.o.
Rijksdienst v. Roerende Monumenten,
Den Haag



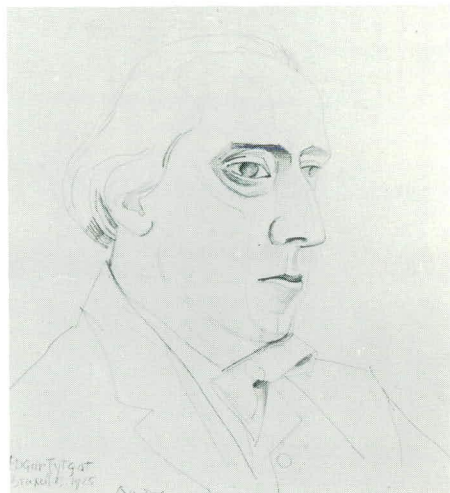
Zelfportret in het atelier in Deurne, 1927
o/d, 164 x 150,5
koll. Centraal Museum, Utrecht



*Portret Guus van Dongen, 1924
pastel, 34 x 38, ges. r.o.
koll. Kuitenbrouwer-van Rees*



*Portret Albert Helman, 1925
potlood, 60 x 41, ges. r.o.
koll. Kuitenbrouwer-van Rees*



*Portret Edgar Tijtgat, 1925
potlood, 26 x 22, ges. en gedat. l.o.
koll. Kuitenbrouwer-van Rees*



*Portret Raïssa Maritain, 1921
o/board, 64,5 x 48,5
koll. Kuitenbrouwer-van Rees*



*Portret Magda, 1921
o/d
koll. Neuburg-Coray, Ascona*

Verslag van een restauratie

Inleiding

Het is niet gebruikelijk, dat de catalogus voor een tentoonstelling ruimte geeft aan een restauratierapport. Restauratoren hebben ook niet de gewoonte veel over hun werk te zeggen. Er zijn nogal wat zwijgers bij, die urenlang stil voor zich uit kunnen poetsen. Dat ligt aan 't vak, maar daaraan niet alleen. Restauratie is lang een zaak geweest van eenlingen met eigen kneepjes, zorgvuldig en in afzondering uitgedacht. Die hadden bescherming nodig, om de bestaanszekerheid en uit een met trots verweven zin voor zelfstandigheid. Bescherming werd uiteraard 't best gediend met de gordijnen dicht en de deur op slot. Geen pottelkijzers. De trots bestaat nog wel. De tijd van terughoudendheid om den brode zou voorbij moeten zijn. Maar wat eens sociaal werd bepaald heeft kennelijk sporen nagelaten. Toch is er reden met de kruimels vrijgeviger te zijn, vooral als 't gaat om de bescherming van cultuurgood, dat immers evenzeer gemeengoed is. Want wat een restaurator doet is bedoeld om een voorwerp van historische en/of kunstzinnige waarde een lang leven te bezorgen, zodat de volgende generaties kunnen zien wat de vorige heeft beziggehouden. En omdat juist hij kan weten dat zijn werk niet voor eeuwig is en dat vroeg of laat een nieuwe restauratie nodig zal kunnen worden is 't van belang, dat ergens genotuleerd staat wat al eerder werd gedaan.

Kijken naar 't werk van een schilder aan de muur is iets anders dan 't zien van dat werk door een microscoop. In 't ene geval ziet men 't werk, in 't andere geval kijkt men naar de manier waarop de materialen zijn gebruikt. Het is een gemeenplaats te stellen, dat 't werk en de materialen van elkaar afhankelijk zijn, maar ze zijn dat inderdaad en dan in een heel eigen zin voor de restaurator, die in de microcosmos van zijn métier wel eens gedachteloos kan denken, dat de materialen er eigenlijk meer toe doen. Misschien is dat beroepsdeformatie, maar 't is ook zo, dat hij van zijn eigen gezichtshoek uit soms dingen ziet, die vervagen en ook veranderen van aard bij beschouwing op afstand. En dan bedoelen we niet, dat wat door 't blote oog wordt gezien als een vlakke streek verf, door de microscoop geobserveerd, kan lijken op een vers geploeegde akker. Nee, we bedoelen, dat wat de museumbezoeker ziet als een voorzichtige schaduw in een flets gekleurd veld voor de restaurator een hard geplaatste en weer abrupt onderbroken penseelstreek kan zijn.

De Benadering

Schilderijen bestaan uit materialen, die niet duurzaam zijn. Als een restaurator wordt geconfronteerd met verval, veroorzaakt door chemische processen of door veranderingen in temperatuur en de vochtigheidsgraad in de lucht, of 't gevolg van aantasting door micro-organismen, waardoor een schilderij een deel van zijn verflaag heeft verloren en onvoldoende binding heeft met een verzwakt schilderslinnen, dan zal hem weinig anders te doen staan dan zijn toevlucht te nemen tot ingrijpende handelingen. Deze kunnen enerzijds bestaan in consolidering en doublering van het linnen en anderzijds in het vullen van ontbrekende partijen in de verflaag en in het retoucheren. Dit vraagt behalve vertrouwdheid met technieken ook oog voor de bedoelingen van de kunstenaar. Vooral in de beoordeling van het laatste handelt de restaurator naar eigen inzicht. Daarbij laat hij zich leiden door de ongeschreven stelregel, dat alles wat hij doet wordt bepaald door de aard en de eigenschappen van het werk, ofwel: door de materialen waaruit dat werk is opgebouwd en door de manier waarop de kunstenaar die materialen heeft gebruikt om aan zijn bedoelingen vorm te geven. Ook als een schilderij ernstig beschadigd is zal de bedoeling meestal wel herkenbaar zijn gebleven. Maar omdat zoiets als een objectieve benadering niet bestaat en de oordeelsvorming van de restaurator mede wordt bepaald door een eigen interpretatie, zal over wat hij uiteindelijk meent te moeten doen altijd verschil van mening mogelijk zijn. Wat vandaag juist wordt geacht kan morgen worden veroordeeld. Zijn werk moet dan ook zo min mogelijk ingreep zijn en moet te allen tijde ongedaan gemaakt kunnen worden.

De materialen

Het voorafgaande legt strenge beperkingen op, vooral aan de restaurator van recent werk. In voorafgaande eeuwen hadden, op de verflaag na, alle materialen waaruit een schilderij bestaat gewoonlijk geen andere functie dan de ondersteuning van de verflaag. Tegen 't einde van de vorige eeuw zijn die materialen vaker een rol gaan spelen in de compositie. In onze eigen tijd wijken veel kunstenaars geheel van 'de regels' af door in hun werk materialen te stoppen, die vroeger nooit in een schilderij gebruikt werden. Deze ontwikkeling heeft gaandeweg geleid tot werkstukken zoals collages, die door hun omvang en omlijsting nog op schilderijen lijken, maar waarin het gebruik van verf bijkomstig is geworden. Sommige kunstenaars hebben met verf als medium helemaal afgedaan en laten ons alleen nog het ingelijste schilderslinnen zien, terwijl enkele puriteinen onder hen ook dat nog te veel vinden en genoeg nemen met slechts de lege lijst. De laatsten geven de restaurator weinig werk en geen problemen, maar met het werk van velen, die ergens midden in deze ontwikkeling een plaats hebben, is 't anders gesteld. Het is niet de taak van de restaurator om de groei van een volgens een traditioneel-functionele formule opgebouwd schilderij naar een uit veelsoortige materialen bestaande collage nader toe te lichten, noch is 't aan hem om de kwaliteit van werkstukken te beoordelen. Het is wel zijn taak om kunstwerken te conserveren. En ieder mag dan voor zichzelf uitmaken of dat de moeite waard was. Veel modern werk, op de schilderijloze lijst na, maakt 't hen evenwel



Portret Aditya, 1911/12
o/d, 45,5 x 36
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Portret Aditya, omstr. 1911; door een sterke lichtbron achter het doek, worden de nauwelijks ingeschilderde delen zichtbaar.

illustratie: zie pagina 32, 8, 35, 87, 89, 94,
104

niet gemakkelijk. Sommige restauratoren hebben gesuggereerd, dat de kunstenaars vooral van collages bij hun werk reserveonderdelen leveren, met daarbij een duidelijke gebruiks-aanwijzing. Anderzijds zijn er ook kunstenaars, die eigen werk zozeer zien als een daad van tijdelijke aard, van dat ene eenzellige moment in een eigen en eigenzinnige tijd, dat zij 't bij hun leven nog aan anderen overlaten om uit te maken of conservering al dan niet zin heeft en de restaurator de vrijheid lijken te geven de zaak helemaal over te doen als hem dat beter uitkomt. Dit om aan te geven, dat wat voor de restaurator van schilderijen begon als een zorgvuldig gedefinieerde, vooral technische aangelegenheid, met gestandaardiseerde oplossingen voor overzichtelijke problemen, gaandeweg is uitgegroeid tot een soms zeer onduidelijk beroep. Het werk van Otto van Rees heeft ons in die zin geen onoverkomelijke problemen gegeven, maar hier en daar heeft zijn materiaalgebruik ons wel op de proef gesteld en de keuze van onze handelingen direkt beïnvloed. Dat begon al bij de doublering en 't eindigde bij de retouche, of de beslissing die hier en daar liever niet dan wel uit te voeren.

De Doublering

Doubleren is het met behulp van een kleefstof aanbrengen van een steunweefsel, doorgaans een fijn linnen, op de achterzijde van een op geprepareerd linnen aangebracht schilderij. Deze handeling is noodzakelijk als het oude schilderslinnen met het verstrijken van tijd en onder invloed van ongunstige klimatologische omstandigheden zodanig is verzwakt, dat het als dragend materiaal voor de verflaag geen dienst meer kan doen. De doublering met een nieuw steunweefsel is dus versterking van het verzwakte schilderslinnen met een nieuw weefsel waarmee beweging in grond- en verflagen verder wordt tegengegaan.

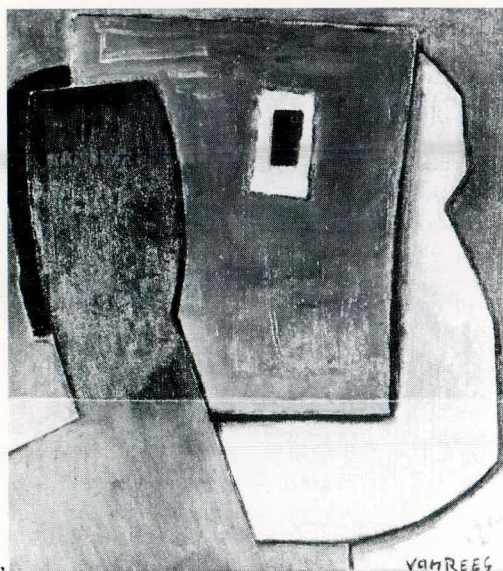
Het doubleren wordt al zo'n twee eeuwen toegepast en is in Nederland tot ontwikkeling gekomen. De materialen, die er voor werden en nog worden gebruikt, vallen in twee categorieën uiteen. Aanvankelijk werd gebruik gemaakt van stijf sel in combinatie met een hennepweefsel, in een latere ontwikkeling werd stijf sel vervangen door een mengsel van bijenwas en natuurlijke harsen, eveneens in combinatie met een plantaardig weefsel. Bij de toepassing van beide methoden is het gebruik van warmte onontbeerlijk. Eerst werd gewerkt met een strijkbout, later met de zogenoemde 'vacuum hot-table', waarmee de restaurator warmte en druk, die voor hechting van het oude schilderslinnen op het nieuwe steunweefsel nodig zijn, beter kan regelen. Behalve bijvoorbeeld in Italië en Oosteuropese landen wordt de stijf sel doublering weinig meer gebruikt, omdat stijf sel na verloop van tijd bros wordt waardoor het schilderij, dat ermee gedoubleerd is, de benodigde graad van flexibiliteit verliest. Bovendien kan het gebruik van stijf sel leiden tot vlekvorming in de verflaag.

Ter vervanging van de stijf sel doublering is de doublering met was-hars al in de vorige eeuw in vele ateliers in gebruik gekomen en inmiddels is deze met behulp van de 'vacuum hot-table' algemeen geworden. Maar door middel van zich steeds wat verfijnende onderzoeksmethoden is intussen aangetoond, dat ook de was-hars doublering niet zonder meer een ei van Columbus kan worden genoemd. Een belangrijk nadeel waarvan men zich in toenemende mate rekenschap geeft is, dat het gebruik van warmte, in deze procedure dus onvermijdelijk, nieuwe structuurveranderingen en verzwakkingen in de grond- en verflagen tot gevolg kan hebben. Een ander niet minder ernstig nadeel is, dat het was-hars mengsel gelegenheid krijgt ook in grond- en verflagen door te dringen om daar als een toegevoegd, of beter nog, ingevoegd vreemd element te blijven zitten. En dit brengt ons direkt terug bij het werk van Otto van Rees.

De doeken van Van Rees, die door ons werden behandeld en hier worden getoond, kunnen worden ondergebracht in drie categorieën:

- Schilderingen met een zware, glanzende verflaag (bijvoorbeeld: "Wiegje in de tuin", "Korenschoven", "Aloes", en "Boerderij in Fleury");
- Doeken met een dunne, matte schildering, waarin de textuur van het schilderslinnen gedeeltelijk of geheel zichtbaar is gehouden (bijvoorbeeld: "Poppen", "Adam en Eva", "Moeder en kind" en "Baadster");
- Dungeschilderde doeken waarin het al of niet geprepareerde linnen gedeeltelijk onbeschilderd is gelaten, doorgaans waar 't ene kleurvlak ophoudt en 't andere begint (bijvoorbeeld: "Dubbelportret", "Portret van Aditya", "Vrouw bij wieg", "Schoorsteenmantel", "Kompositie met vrouw" en "Kompositie").

Een verflaag die dik is opgebracht (zwaar impasto) fungeert bij een doublering als zijn eigen schild. Anders gezegd: de was-hars verbinding zal ergens in de barrière van olie, waarin de pigmentkorrels liggen ingebed, worden gestopt en daarin dan niet verder kunnen doordringen. Een dun geschilderd doek biedt die weerstand uiteraard in mindere mate en een schilderij waarvan sommige delen kennelijk bewust onbeschilderd zijn gelaten, opdat de textuur en toon van de onderliggende grondlaag of het schilderslinnen in de compositie een eigen subtiel spel mee kunnen spelen, is tegen indringing van de was-hars geheel weerloos. Als we uitgaan van het principe, dat van doublering een consolidatie wordt verlangd tussen grond- en verflagen en het schilderslinnen, dan zou de was-hars doublering voor alle op doek geschilderde werken van Van Rees geschikt zijn geweest. Maar dan alleen ter consolidatie. Neveneffecten zouden in een groot aantal van zijn schilderijen inbreuk hebben gemaakt op de bedoeling. Werk met een ongebroken, dikke verflaag ondergaat door een was-hars doublering geen zichtbare verandering. Maar dun geschilderde doeken krijgen door indringing van de was een vette glans en in zulke doeken — en Van Rees



Kompositie, omstr. 1930; het bovengedeelte is sterk gevernist; uit het onderste, schoongemaakte stuk wordt de bedoeling van de schilder duidelijk.

heeft er zo vele geschilderd — wordt de toon zwaarder en worden de contrasten groter. Wij gaan er vanuit, dat Van Rees 't daarmee oneens zou zijn geweest. Want 't lijkt overduidelijk, dat deze schilder in veel van zijn dun of naar flets neigend werk bij de keuze van zijn materialen zeer bewust tempering van contrasten en een matte presentatie heeft nagestreefd. Goede voorbeelden daarvan zijn "Poppen", waarin het wollige karakter van die kinderspeelkameraden in een was-hars doublering ten onder zou zijn gegaan; en "Dubbelportret", een schilderij, dat voor ons gevoel haast lichter en transparanter wil zijn dan een zeepbel.

In dit verband is 't overigens opmerkelijk, dat Van Rees zijn doeken zelf nooit heeft gevernist. Dat kan geen toeval zijn. En wat tenslotte de derde categorie betreft: hierin zou de was-hars doublering een zeer persoonlijke subtiliteit in het materiaalgebruik van Van Rees sterk hebben aangetast. De was zou lichte, neutraal gehouden grenzen tussen kleurvlakken donkerder hebben gemaakt en harde contouren hebben gegeven, wat Van Rees duidelijk niet heeft gewild. Wat was het alternatief?

Een Alternatief

In de afgelopen zes jaar hebben wij ons (als medewerkers van het Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap in Amsterdam) intensief met deze problematiek beziggehouden en gezocht naar een manier van doubleren waarbij 't nieuwe doek op het oude schilderslinnen wordt aangebracht zonder dat gebruik wordt gemaakt van warmte en waarin de kleefstof slechts een dunne film is, die niet in de overige materialen kan doordringen en die, indien de noodzaak zich nog eens zou voordoen, eenvoudig ongedaan gemaakt kan worden, zonder toepassing van oplosmiddelen, die voor het schilderij schadelijk kunnen zijn. Na uitgebreide testprogramma's en veel experimenteel onderzoek (deze staan genoteerd in een rapport uitgegeven door het Centraal Laboratorium en geschreven voor de International Council of Museums, onder de titel "Comparative Study of Conventional Relining Methods and Materials and Research towards their Improvement", Madrid, 1972) menen wij een geschikte oplossing te hebben gevonden in een samenstel van synthetische materialen, die zodanig kunnen worden aangewend, dat de doublering inderdaad meer een voorzichtige ondersteuning is van dan een ingreep in het schilderij.

Als steunweefsel gebruiken wij Polypropyleen, een materiaal, dat chemisch inert is en grote weerstand biedt aan veranderingen in temperatuur en de vochtigheidsgraad van de lucht. Dat wil zeggen, dat het maar zeer weinig vocht kan absorberen en dat 't niet verweert, schimmelt of rot en dat insecten of microörganismen er als voedselbron of broedplaats geen belangstelling voor hebben. Het weefsel heeft ook een zeer laag soortelijk gewicht, zodat het gewicht van het schilderij door doublering weinig toeneemt en de krachten nodig voor herbespanning op het spieraam dus ook weinig groter hoeven te zijn dan vóór doublering het geval was. Als kleefstof kozen wij een acrylische methacrylaat colpolymeer emulsie (Plextol B-500), die in koude staat kan worden gebruikt en goede kleefkracht heeft. De emulsie kan, indien nodig, in droge (gepolymeriseerde) toestand door middel van lichte bevochtiging met isopropyl alcohol, vermengd met heptaan en hectaan (verhouding 1 : 2 : 2), worden gezwollen, waarna het mogelijk is het steunweefsel zonder moeite van het schilderslinnen te verwijderen. Om een indruk te geven van de doubleringsmethode laten we hier puntsgewijs een samenvatting van handelingen volgen:

- 1) Het schilderij wordt van het spieraam verwijderd en met de beschilderde zijde op een werktafel gelegd, die ter bescherming van de verflaag is afgedekt met een polyesterfolie (Melinex);
- 2) De overslag van het schilderslinnen (de kant waarmee 't linnen in zijn spieraam wordt vastgenageld) wordt met gedemineraliseerd water licht bevochtigd en krijgt, door er kleine zakken gevuld met fijn zand op te leggen, gelegenheid zich te strekken zodat de vouw verdwijnt. De vouw kan ook met een strijkbout worden weggestreken;
- 3) De kleefstof wordt aangebracht op de achterzijde van het schilderslinnen en op één kant van het nieuwe steunweefsel. Hierbij gebruiken wij twee methoden. De keuze wordt bepaald door de structuur van het schilderslinnen. Is dat een grof weefsel met een open structuur dan zullen we de gehele oppervlakte met een dunne laag kleefstof bedekken om een maximum aan hechtpunten (daar waar inslagdraden en kettingdraden beurtelings over elkaar heen liggen) te kunnen benutten. Doubleren we een fijn geweven schilderslinnen met een dichte structuur dan zal het aantal hechtpunten relatief groter zijn en kunnen we volstaan met een techniek waarbij de kleefstof wordt aangebracht via een geperforeerde nylon folie. Deze folie wordt op het schilderslinnen gelegd en met kleefstof bestreken. De kleefstof zal door de perforaties heendringen en, als de folie wordt verwijderd, op het schilderslinnen een patroon van puntjes nalaten. Hetzelfde systeem wordt toegepast bij het belijmen van het steunweefsel. Beide methoden zijn dus gericht op het verkrijgen van maximale hechting met een minimaal gebruik van kleefstof. In het eerstgenoemde geval wordt de kleefstof aangewend in een 30 tot 50 procent oplossing in water, in het laatste geval wordt de kleefstof niet verdund. In beide gevallen wordt er 1 tot 2 gewichtsprocenten hydroxyethyl cellulose (Natrosol) aan toegevoegd. Dit is een stof, die de watermoleculen in de emulsie aaneenrijgt en hun bewegingsvrijheid aan banden legt om te voorkomen, dat het vocht te veel een eigen weg gaat en in het schilderslinnen zou kunnen doordringen. Want als in de grond-



Baadster, 1911; gedeeltelijk schoongemaakt.



Baadster, 1911; na voltooiing van de restauratie.

laag tussen het schilderslinnen en verflaag veel organische lijmstof zit verwerkt (zoals onder meer in de grondlaag onder het schilderij "Adam en Eva" van Van Rees), dan zal deze in contact gebracht met vocht gaan zwellen en de verflaag kunnen opdrukken en doen barsten;

- 4) De belijmde weefsels worden op elkaar geplaatst en licht onder druk gezet door middel van een dunne laag zorgvuldig aaneengesloten zandzakken. Om tijdens het drogen (polymerisatie) van de kleefstof krimp tegen te gaan wordt het steunweefsel langs de randen op de werktafel vastgenageld. Verdamping van de kleine hoeveelheid vocht in de emulsie en polymerisatie zullen zich binnen 24 uur hebben voltrokken. Dan worden de zandzakken en de spijkers uit de rand van het steunweefsel verwijderd, het steunweefsel wordt op de maat van het schilderslinnen bijgesneden en het gedoubleerde schilderij kan weer op zijn spieraam worden opgespannen.

De methode zoals hierboven aangegeven is dus alleen gericht op versteviging van het dragend materiaal. Derhalve moet aan het herstel van binding tussen het schilderslinnen en de grond- en verflagen afzonderlijk aandacht worden besteed, en wel voorafgaande aan de doublering. Wij gebruiken daartoe een acrylische copolymeer (Plexisol) verdund in terpentina, een transparante consolidant, die ook inert is en in elke gewenste graad van oplossing kan worden toegepast. De oplossing wordt aan beide zijden van het schilderij met een zachte borstel aangebracht en nestelt zich onzichtbaar tussen de materialen, die van zijn bindkracht moeten profiteren. En nu we toch bezig zijn het relaas van technische handelingen in omgekeerde richting te geven voegen we er op deze plaats aan toe, dat de consolidering met Plexisol uiteraard wordt vooraf gegaan door de verwijdering van oude vernislagen en de reiniging van de verflaag.

De Reiniging

Zoals eerder werd opgemerkt heeft Otto van Rees zijn werk zelf nooit gevernist, hetgeen wordt bevestigd door zijn dochter Magda Kuitenbrouwer—Van Rees en wat door ons in verband wordt gebracht met een sterke voorkeur voor een matte toon, die soms de geest ademt van een muurschildering. Een klein aantal werken is evenwel eerder in restauratie geweest en bij die gelegenheid van een beschermende, hardglanzende vernislagen voorzien. Wij hebben die vernissen verwijderd met oplossingen van iso-octaan en iso-propyl alcohol in verschillende graderingen. Tenslotte (en misschien zou Van Rees wat bezwaar hebben gemaakt) hebben wij gemeend de schilderijen niet geheel onbeschermd te kunnen laten, maar in plaats van de traditioneel samengestelde, glanzende vernissen gebruikten we een oplossing bestaande uit terpentina, microcrystallijn was en ricinus olie, met behulp van een verstuiver zeer dun opgebracht. Deze oplossing, die de schilderlaag als een ragfijne film overdekt, beschermt tegen vervuiling, laat geen glans na en blijft transparant. Voor de reiniging van de verflaag na verwijdering van de vernissen gebruikten wij oplosmiddelen waarmee iedere restaurator van olieverfschilderijen vertrouwd kan zijn: isopropyl alcohol, iso-octaan, di-aceton, terpentina, heptaan en hexaan en combinaties van deze in oplossingen aangepast aan de conditie en samenstelling van elke schildering afzonderlijk. Geheel probleemloos verliep de reiniging overigens niet.

Ieder schilderij staat aan vervuiling bloot en een niet gevernist doek is uiteraard extra kwetsbaar. Het ligt dan ook voor de hand, dat enkele ongeverniste doeken van Van Rees, die opgerold of uitgelegd op een zolder ergens in Parijs, jarenlang van iedere vorm van zorg verstoken zijn gebleven, 't zwaar te verduren hebben gehad. Zo ontbrak in 't doek "Baadster" aan de onderzijde een groot stuk van de onbeschadigde grondlaag en voor 't overige leek dit doek vóór restauratie minder op een schilderij dan op een tafellaken vol vetvlekken. Hier brachten de genoemde oplosmiddelen geen uitkomst en waren wij gedwongen te werken met combinaties van fosfaten en niet-ionische zeepoplossingen, zoals toegepast bij de reiniging van oude weefsels, maar dan hier op grond van experimenteel onderzoek aan ons doel aangepast. Deze oplossingen worden samengesteld op basis van water en derhalve werd ook nu weer hydroxyethyl cellulose toegevoegd, opdat het vocht geen kans zou krijgen in de verflaag door te dringen. Een ander slachtoffer van verwaarlozing was het doek "Moeder en Kind", dat opgerold geruime tijd moet hebben blootgestaan aan inwerking van vocht, als gevolg waarvan aan de linkerzijde een deel van de grond- en verflaag geheel verdwenen is, zodat alleen het naakte schilderslinnen zichtbaar bleef. Een derde voorbeeld is het grootste schilderij in deze collectie, "Adam en Eva", dat aan de linkerkant veel verfverlies toonde en waarvan aan de rechterzijde een groot stuk bleek te zijn weggeknipt. En dat brengt ons dan naar de laatste fase in 't werk — de problematiek van het retoucheren.

De Retouche

Terwijl doublering van het schilderslinnen en consolidering van de grond- en verflaag zijn gericht op de conservering van de materialen, is de retouchering alleen de restauratie van de geschonden verflaag. Aan 't begin van dit verslag hebben we gesteld, dat alle handelingen worden uitgevoerd met voorkennis van technieken en dat de restaurator oog moet hebben voor de bedoelingen van de schilder. We hebben toen in 't midden gelaten wat dat laatste eigenlijk inhoudt. Nu, aan 't einde van dit verhaal gekomen, kunnen we er niet veel duidelijker over zijn. Maar 't heeft direkt te maken met de retouche. Die moet onzichtbaar



*Moeder en kind, 1911; het doek is schoon-
gemaakt, maar nog niet geretoucheerd.*



*Moeder en kind, 1911; na voltooiing van de
restauratie.*

zijn en mag in 't stuk, dat deze bedoelt te completeren, geen eigen leven leiden. Maar ook: de retouche moet herkenbaar blijven, want retouchering gericht op volkomen integratie van een beschadiging met het onbeschadigde neigt naar imitatie en vervalsing en ontnemt 't kunstwerk als historisch object een eigen verleden. Onzichtbaar, maar toch herkenbaar. Een span van tweeslachtige overwegingen, die als dienaren van één heer (de bedoeling van de schilder) bij de conservering onbetwist gelijke rechten hebben en zich soms laten verenigen in een bevredigend compromis, maar die als belijders van verschillend geloof hard op elkaar in kunnen rijden en de restaurator dan een gevoel van machteloosheid kunnen geven.

Dat betekent overigens niet, dat elke retouche op een Solomo's oordeel uitdraait. Er is bijvoorbeeld de kleine lacune, het minieme verfverlies, verspreid over het hele schilderij, dat even in kleur wordt gebracht als daarmee de kalmte wordt bewaard of de storm blijft gehandhaafd, en dat wordt gelaten voor wat 't is als die correctie niet strikt noodzakelijk is. Er is ook het langgerekte spoor van verfverlies, veroorzaakt door een vouw in 't doek, een streep, toevallig ontstaan, maar als vreemd element in 't schilderij zo dwingend aanwezig, dat correctie een noodzaak wordt. Totale retouche? Nee, want de op volmaakte integratie gerichte inschildering van zo'n vouw zal ook in de meest vakkundig uitgevoerde retouchering een eigen leven gaan leiden. Blijft over de interruptie, de plaatselijke retouche, het 'breken' van die vouw als ongewenste lijn, zodat de beschadiging als storend effect minder aandacht trekt. Een compromis. Het compromis werd iets anders bereikt bij de retouche van de "Baadster", een doek, dat in de onderste helft door Van Rees gedeeltelijk onbeschilderd is gelaten. Hij heeft dit stuk of niet afgemaakt, of hij heeft de grijze grondlaag bewust niet ingeschilderd. Hoe 't ook zij: dit is 't eindconcept zoals wij 't kennen en daarvan uitgaande hebben wij de vrij grote lacune in die grondlaag op de linker helft van de onderkant in dezelfde grijze toon ingeschilderd. Geen vaste grondering dus, maar slechts een dun geschilderde tonale integratie met die grondlaag, terwijl de textuur van het onderliggende schilderslinnen zichtbaar blijft. Een derde compromis geldt de retouche van "Moeder en Kind". In dit doek heeft Van Rees geen grondlaag zichtbaar gehouden, de compositie is duidelijk geheel ingeschilderd geweest. Derhalve hebben wij de grote lacune aan de linkerzijde in kleur aangepast aan het aangrenzende onbeschadigde kleurvlak, maar we hebben geen nieuwe grondlaag opgebracht, zodat ook hier de textuur van het onderliggende schilderslinnen onopvallend kan getuigen van herstel. We kunnen de lijst aanmerkelijk uitbreiden, maar we menen, dat de verscheidenheid in de problematiek van het retoucheren met deze voorbeelden voldoende is toegelicht, en we willen besluiten met wat details over het grootste werk en ook het grootste probleem in deze verzameling, "Adam en Eva".



Adam en Eva, 1910; er blijkt niet alleen verf te ontbreken maar hele stukken van het oorspronkelijke linnen.

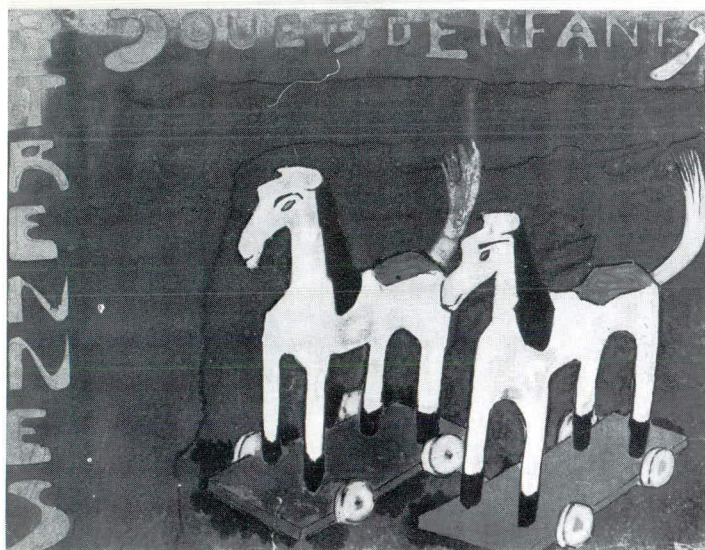


Adam en Eva, 1910; na voltooiing van de restauratie.

Wat te doen met een doek waarvan langs de rechterkant een flink stuk ontbreekt? Er was keuze uit drie mogelijkheden: 1) Het missende deel bij doubleren opvullen met een gelijksoortig schilderslinnen, daarop een gelijksoortige grondlaag aanbrengen en deze inschilderen in een poging tot een geloofwaardige reconstructie te komen; 2) Het ontbrekende stuk opvullen met gelijksoortig schilderslinnen en dit, zonder tussenkomst van een grondlaag zodanig inkleuren, dat zich een illusie van volledigheid kan voordoen terwijl de toevoeging toch duidelijk als reconstructie herkenbaar blijft; 3) Het missende gedeelte met een gelijksoortig doek opvullen en ... het daarbij laten. Wij hebben het laatste als de enig juiste mogelijkheid beschouwd, en wel uit de volgende overwegingen: "Adam en Eva" is een schildering, die aan de beschadigde kant verloopt in een patroon van kleurvlakken. Daarin zijn scheidslijnen goed herkenbaar, maar het is onvoldoende duidelijk hoe 't ontbrekende fragment er precies uit heeft gezien. Derhalve zou een poging tot volledige reconstructie onverantwoord en een vage inkleuring niet meer dan een gissing zijn geweest. Bovendien moet in aanmerking worden genomen, dat de verflaag van dit doek, nooit beschermd geweest door vernis, door veroudering een poreuze structuur heeft gekregen, die zich met geen enkele vorm van retouche bevredigend laat imiteren. Ook hier zou een verse inschildering, vooral waar 't gaat om de retouche van een grote oppervlakte, onvermijdelijk een eigen leven zijn gaan leiden. Alleen een zware, glanzende vernislaag over authentieke schildering en retouche heen, zou, door een gelijke verdeling van de lichtrefractie, het contrast tussen origineel en retouche hebben kunnen verdoezelen. Maar we hebben al opgemerkt, dat Van Rees en vernis in veel gevallen niet samengaan. Dus hebben we het missende stuk in het doek met gelijksoortig schilderslinnen aangevuld en het daarbij gelaten. Een oplossing, die misschien lijkt op een keuze voor de weg van de minste weerstand, maar die in werkelijkheid veel hoofdbrekens heeft gekost. Na alle mogelijkheden zorgvuldig te hebben overwogen konden we alleen maar tot de conclusie komen, dat deze "Adam en Eva" met terughoudendheid het beste was gediend. We hopen daarmee aan de bedoelingen van Van Rees recht te hebben gedaan.

V.R. Mehra
J. Voskuil

Toegepast werk Otto van Rees



Jouets d'enfants, omstr. 1909
gouache
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



L'Absinth, 1909
plakaatv., 35,2 x 26
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Kop van een man, 1911
gips
Verblijfplaats onbekend



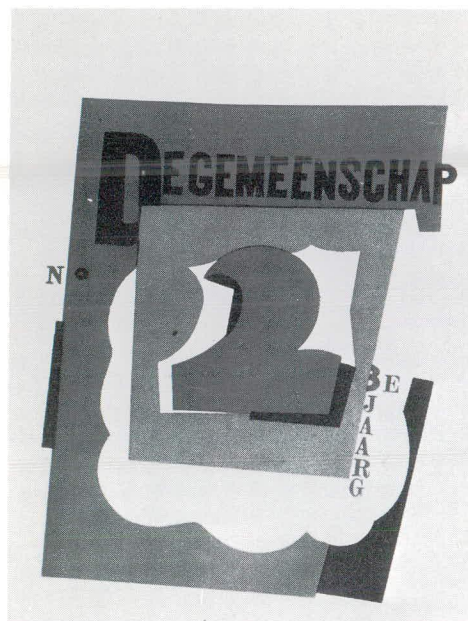
Kop van een vrouw, 1911
gips, h. 36, Ø basis 25, ges. en gedat. achterop
koll. Dutilh-de Kuyper, Rotterdam



A. Kuyle begon aan het eind van 1926 met een roman "Het huis van de schilder", waarvan twee afleveringen verschenen in "De Gemeenschap" (januari en maart 1927). Deze roman was gebaseerd op het leven en werk van de familie Van Rees. Otto van Rees maakte er vele illustraties voor, die omdat het boek nooit werd voltooid, nooit zijn verschenen. Hier worden er vier afgebeeld (27,5 x 21,5; 27,5 x 21,5; 28 x 22,5; 25 x 22; koll. Kuitenbrouwer-van Rees).



L'Onoto, omstr. 1909
plakaatv./potl., 27 x 32
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Omslag De Gemeenschap, 1927



Omslag De Gemeenschap, 1929



Omslag De Nieuwe Gemeenschap, 1934



Affiche pianorecital Lou Lichtveld,
Ascona 1925
Verblijfplaats onbekend



Ontwerp affiche "De nieuwe muziekschool"
Utrecht, 1926
kollage, 39,5 x 27, ges. m.o.
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Tennismatchen Hilversum, ontwerp
omstr. 1924
kollage, 75,5 x 63
koll. G. Stigter, Amsterdam



Zeebad Scheveningen, ontwerp, omstr. 1924
kollage, o. op karton, 78 x 55
koll. T. Mercuur, Franeker



Ontwerp omslag Albert Helman Zuid Zuid
West, omstr. 1927
21,2 x 17
koll. Kuitenbrouwer-van Rees



Milk maid, ontwerp, omstr. 1924
kollage, 78 x 55
koll. T. Mercuur, Franeker

Bibliografie

- A.J. van der Aa, Biografisch Woordenboek der Nederlanden, etc., voortgezet door K.J.R. van Harderwijk, Haarlem z.j.
- G. Apollinaire, *Chroniques d'art* (1902–1918), Paris 1960
- Arntz Bulletin, *Dokumentation der Kunst des 20. Jahrhunderts*, I, 1968, Teil 3 – 7
- H. Arp, *On my way, poetry and essays 1922–1947*, New York 1948
- G. Aust, *Otto Freundlich*, Köln 1960
- H. Ball, *Briefe (1911–1927)*, Einsiedeln 1957, *Die Flucht aus der Zeit*, Luzern 1946
- L. Bloy, *Lettres à ses filleuls*, J. Maritain et P. van der Meer de Walcheren, Paris 1928
- Dr. O. Brattskoven, *Die Maler von Ascona*, *Kunst der Zeit* (Sonderheft Ascona), II. Jahr, hft. 7, 1928
- Ch. Chassé, *Les Nabis et leur temps*, Paris 1960
- L. Chaumeil, *Van Dongen*, Paris 1968
- A. Cingria, *Souvenirs d'un peintre ambulant*, Genève 1933
- Dada Almanach, Berlin 1920, reprint New York 1966
- M. Denis, *Journal*, t. II (1905–1920), Paris 1957
- R. Döhl, *Das literarische Werk Arps 1903–1930*, Stuttgart 1967
- A.J. Eddy, *Cubists and Neo-impressionism*, Chicago 1914
- J. Engelman, *Torso*, Utrecht 1931
- W. Enzinck, *Otto van Rees*, Helmond z.j.
- Drs. J. Freudenthal-Lutter, *Cor Bruyn 1883–1963*, Wegbereider voor de vernieuwing van opvoeding en onderwijs in Nederland, in: *Vernieuwing van opvoeding en onderwijs 1962/63* no. 205
- E. Fry, *Cubism*, London 1966
- C. Giedion-Welcker, *Hans Arp*, Stuttgart 1957
- J. Golding, *Cubism*, London 1965
- A.M. Hammacher, *Stromingen en persoonlijkheden*, Amsterdam 1955; *De levensstijl van A. Der Kinderen*, Rotterdam
- C. Harms Tiepen, *De schilder der Groot-Industrie Herman Heyenbrock*, *Morks Magazine* z.j.
- G. Harmsen, *Blauwe en rode jeugd*, Assen 1961; *Wij zijn jong, de aard'ligt open*, NBAS tussen twee wereldoorlogen, Amsterdam 1969
- F.M. Huebner, *Die neue Malerei in Holland*, Leipzig 1921
- J. Huizinga, *Verzamelde werken*, 6, Haarlem 1950
- R. Hülsenbeck, *Dada, eine literarische Dokumentation*, Hamburg 1964
- M. Janco, in: *DuAtlantis*, september 1966
- J. Joosten, R. Welsh, *Two Mondrian sketchbooks*, Amsterdam 1969
- A. de Jong, *Van Christen tot anarchist, en ander werk van F. Domela Nieuwenhuis*, geselecteerd door A. de Jong, Utrecht 1971
- H. Kapteyns, *De Gemeenschap*, Utrecht z.j.
- E. Kolinsky, *Engagierter Expressionismus*, Stuttgart 1970
- A.M. Kollwijn Nz., *Geschiedenis van de spellingskwestie 1891–1896*, Amsterdam 1896
- R. Landmann, *Ascona – Monte Verità, Auf der Suche nach dem Paradies*, Zürich 1973
- A. Lichtwark, *Reisebriefe*, Hamburg 1923
- A.B. Loosjes-Terpstra, *Moderne Kunst in Nederland 1900–1914*, Utrecht 1959
- G. Marchiori, *Arp*, Milaan 1964
- P. van der Meer de Walcheren, *Mensen en God II*, Utrecht/Brugge z.j.; *Branding*, Amsterdam 1924
- A.H. Melzer, *Dada performance at the Cabaret Voltaire*, Artforum november 1973; *The Dada actor and performance theory*, Artforum december 1973
- R. Meyer u.a., *Dada in Zürich und Berlin 1916–1920*, Kronberg (Skriptor Verlag) 1973
- F. Netscher, *Herman Heyenbrock*, in: *De Hollandsche Revue*, april/mei 1914
- Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek, 1914, III
- Op Steiger, *Otto van Rees*, no. 5, Amsterdam z.j.
- W. Paap, *Literair leven in Utrecht tussen de beide wereldoorlogen*, Utrecht 1970
- Dr. A. Perdeck, *De ramp van Blaricum*, in: *Mededelingen van het F. van Eeden Genootschap* 1937
- G.C. Perkins, *Expressionismus, eine Bibliographie zeitgenössischer Dokumente 1910–1925*, Zürich 1971
- A. Plasschaert, *Korte Geschiedenis der Hollandsche Schilderkunst*, Amsterdam 1923
- P. Raabe, *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus, Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910–1921*, Stuttgart 1964
- P. Raabe hrsg., *Expressionismus, Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen*, Freiburg i.Br. 1965
- H. Read, *Hans Arp*, London 1968
- O. van Rees, *Katalogus Stedelijk Museum*, Amsterdam 1960/61
- H. Richter, *Dada, Art and anti-art*, London 1965; *Begegnungen von Dada bis heute*, Köln 1973
- C. Riess, *Ascona, Geschichte des seltsamsten Dorfes der Welt*, Zürich 1964; *The sacred and profane in symbolist art*, Art Gallery of Toronto 1969
- P. Schifferli hrsg., *Dada in Zürich*, Zürich 1957
- M. Seuphor, *Le style et le cri*, Paris 1965; *Cercle et Carré*, Paris 1971
- K. Schippers, *Holland Dada*, Amsterdam 1974
- Sie und Er, no. 32, 7 augustus 1937
- G.E. Steinke, *The life and work of Hugo Ball*, The Hague 1967
- E. Trier, *Hans Arp, sculptures 1957–1966*, London 1968
- W. Verkauf, *Dada, monograph of a movement*, New York/Zürich 1957

Dr. A.J.C. de Vrankrijker, Onze anarchisten en utopisten rond 1900, Bussum 1972
H. Wescher, Die Kollage, Köln 1968

IISG — Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam — J. van Rees-
archief
R.K.D. — Rijksdienst voor kunsthistorische dokumentatie, Den Haag — O. van Rees-
archief

o/d — olieverf op doek

De maten worden gegeven in centimeters; eerst hoogte, dan breedte.

Colofon

Deze uitgave werd samengesteld ter begeleiding van de tentoonstelling in het Centraal Museum, Utrecht (30 april — 22 juni 1975) en het Haags Gemeentemuseum (12 juli — 24 augustus 1975).

Grafische vormgeving:

Design Studio G, Wijchen; F. Spek, Den Haag

Fotografie:

Studio New Harmony, Nijmegen; E. Klusman, Amsterdam; B. Frequin, Voorburg;
V. ten Holder, Heino; H. Frank, Amsterdam; H. Henkels, Den Haag; Musée de l'art
moderne, Parijs; Kunstmuseum, Basel; Stedelijk Museum, Amsterdam; Centraal Museum,
Utrecht; Gemeentemuseum, Den Haag

Druk:

Drukkerij de Kleijn bv, Wijchen

Inhoud

H. Henkels, Verantwoording,	3
Werk Otto van Rees 1903—1910 (1),	6
H. Henkels, Biografische gegevens,	13
Werk Otto van Rees 1903—1910 (2),	29
Vervolg biografische gegevens,	36
Werk Adya van Rees,	50
H. Frank, De kunsthandelaar van Dada,	60
Kollektie Han Coray,	68
H. Henkels, Enkele opmerkingen over het werk,	75
Werk Otto van Rees 1910—1920,	86
M. Seuphor, Otto van Rees,	96
W. Enzinck, Herinneringen aan Otto van Rees,	97
Werk Otto van Rees 1920—1934,	102
V. Mehra/J.Voskuil, Verslag van een restauratie,	108
Toegepast werk Otto van Rees,	114
Bibliografie en afkortingen,	118

