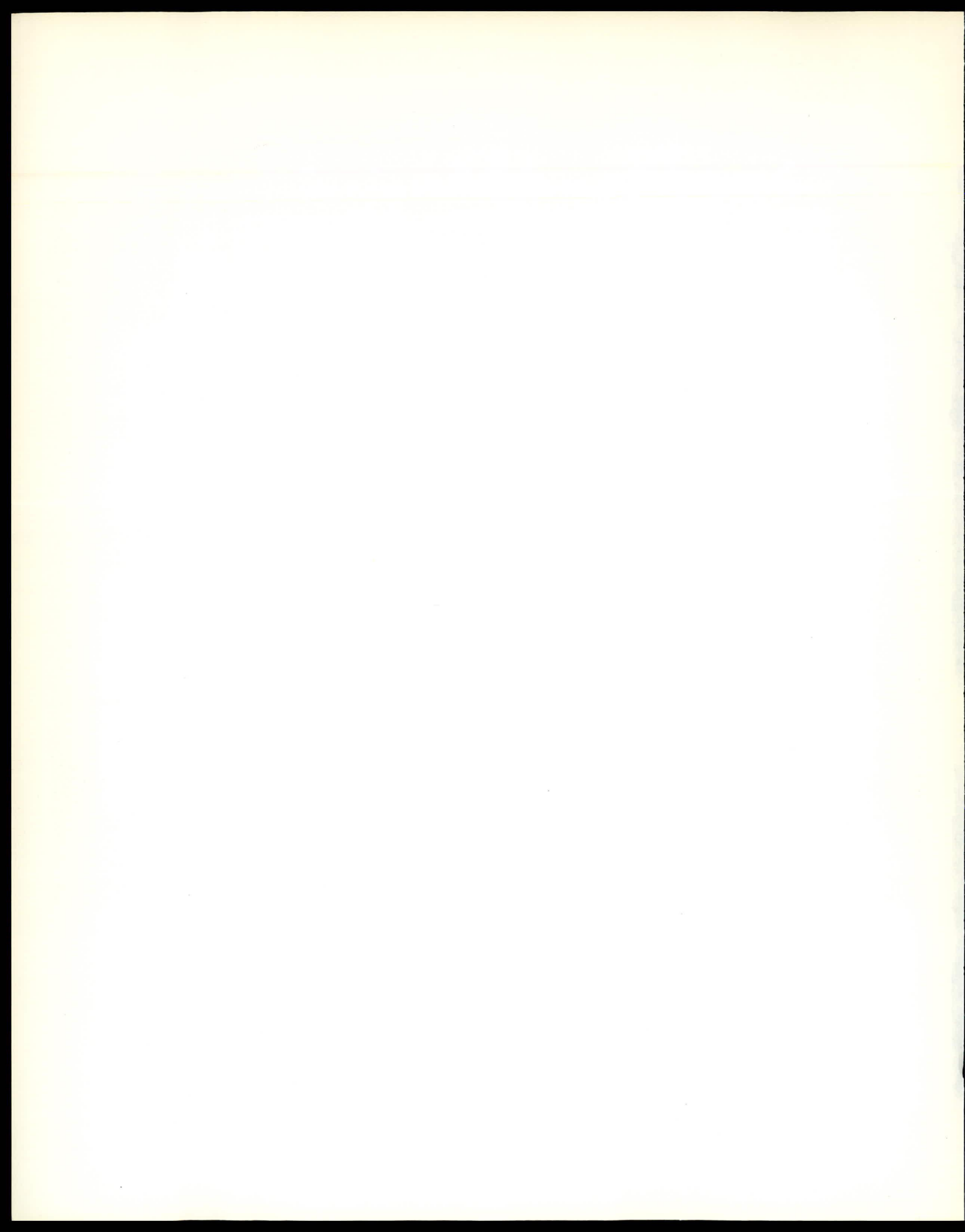




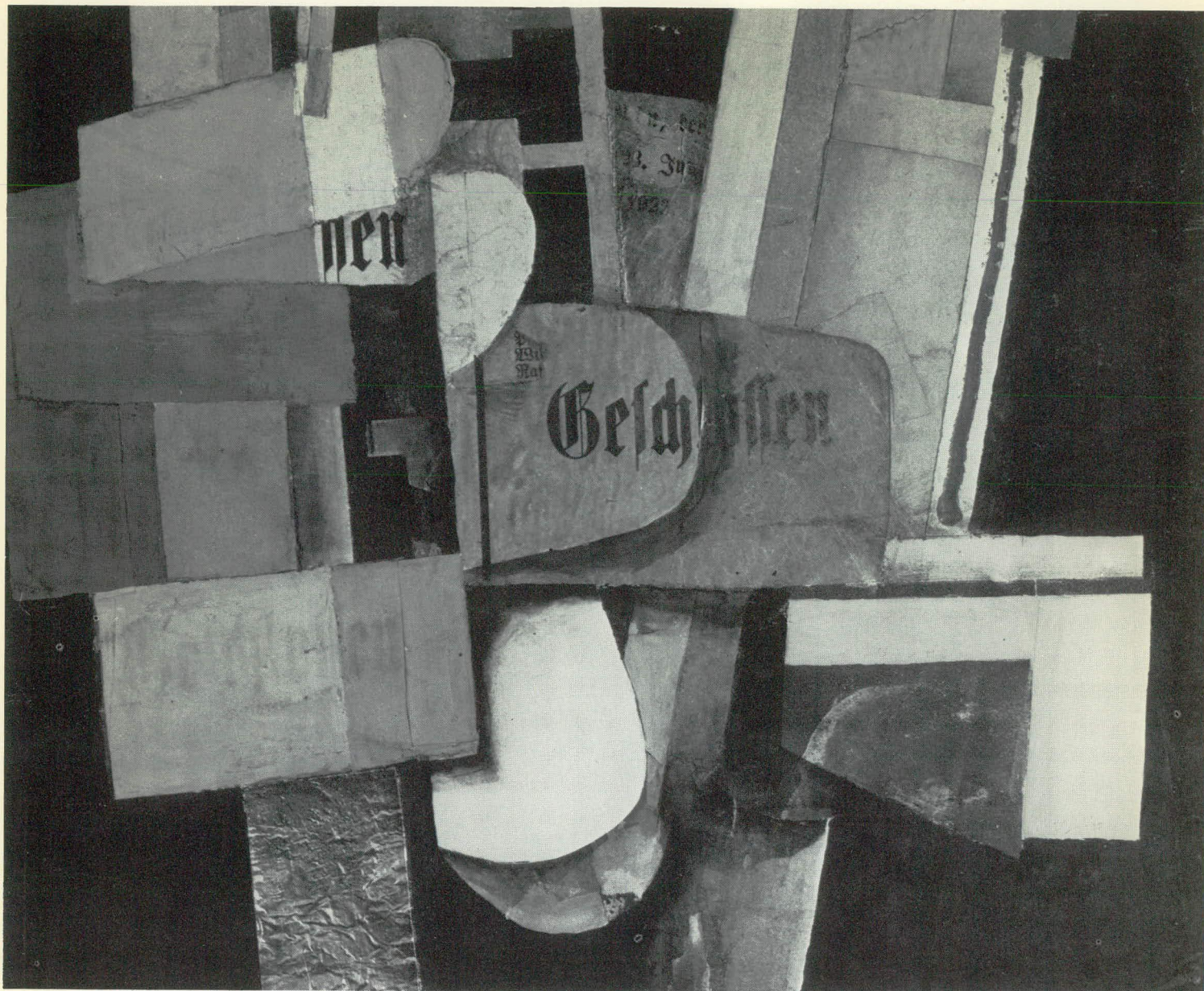
*Omslagafbeelding: omslag van het
tijdschrift Het Overzicht, nr. 20,
januari 1924. Ontwerp A.C. Willink,
verkleinde reproductie van het origineel,
in bezit van de kunstenaar.*

CENTRAAL MUSEUM UTRECHT

**MEDEDELINGEN NR. 23/24
SEPTEMBER 1978**



A.C. WILLINK
TUSSEN 1922 EN NU



*A.C. Willink, Compositie, collage, 1922.
Eigendom van de kunstenaar.
Foto Jan Snoek.*

KUNST EN KRANKZINNIGHEID

Ondertusschen heeft de **voortreffelijke** huisvrouw de ANTI-MAKASSERS ALWEER gewassen.

Ik word niet begrepen, moet ik daarom eenzaam sterven?

Ik word niet begrepen, moet ik daarom chocolade eten?

Intusschen blijft de deur gesloten.

Men toont zich onverschillig.

De deur wordt transcendentaal.

Men scheldt.

De deur wordt gesloten gesloten.

Men dreigt.

De deur wordt zwart.

Men spreekt verstandig.

De deur roept: koekoek!

Men laat de deur gesloten gesloten en schrijft thans in de krant:

Bij mij thuis zijn — den hemel zij gedankt — geen gesloten deuren; die, voor elk klaar drie-dimensionaal-denken den kop, eerlijk gezegd, ook niet bestaan. Zijn de uitingen der zoogenaamde modernen, oprecht gesproken, niet een coquetteeren met krankzinnigheid, tegen een beter weten in? (Natuurlijk dat spreekt). Of men schrijft: De werken der ultra-modernen en die van krankzinnigen zijn schijnbaar a priori gelijk. Waarbij men er met vrij groote zekerheid op speculeeren kan, dat het publiek dit « schijnbaar » weglaat, (met de krant in de hand komt men door het gansche land.) Daarom zien de meeste menschen met hun ooren en hooren met hun neus. Hun oogen zijn slechts de kontaktknoppen van hun geslachtsapparaat. Toch eet de, zich zoo revancheerende, kunsthistoriker graag weeke kadetjes en hebben zijn oogwitten biddende oogen blikken.

WANT

Kan ik het helpen, dat ik eerst WILLEM heet?

Kan ik het helpen, dat ik dan HEKTOR heet?

Kan ik het helpen, dat ik dan HENDRIK heet?

Die heerlijke Lola doet alles wat men zoo goddelijk vindt.

NEEN, VADER, DIE IN DE HEMELEN ZIJT, IK WIL STERK ZIJN!!!

Lola doe het niet?

Lola heeft het gedaan.

(kunstige krankzinnigheid en krankzinnige kunst)

WAT IS NU KUNST?

(de metaphysische knijper valt in het oneindige.)

Wederom zal a. s. Zondag een luxe-salonboot naar het eiland Marken vertrekken. De direktie heeft voor muziek gezorgd en alles in het werk gesteld, om den passagiers een genoegelijk en feestelijk daagje te bereiden. Toen de zon zich als een gloedroode bal ter kimme neigde, verbleef zich de voorzitter van het aanwezige mannenkoor, wees in korte doch veelzeggende woorden op de symboliek der overeenkomst der roode kleur van de standaard en de zon, en noodigde allen uit, staande met het gelaat naar dit verheven natuurschouwspel gewend, het WILHELMUS te zingen. Bij velen sprongen de helle waterlanders in de oogen.

Zoo, en het publiek ziet met zijn ooren. Maar voor hem is hooren begrijpen. En als men hem nu uitlegt, dat de teekeningen van een katatonier in het laatste stadium er precies zoo uitzien als kunstwerken van Paul Klee, dan heeft het begrepen en eigenlijk, het had het al lang begrepen. De authentieke uitspraak van een geleerde versterkt hem nog meer in zijn geloof van alwetendheid n. l. dat het niet zoo erg met Klee is (het is ook niet zoo erg met Klee). Zoo bijv. vertoont de MEDEPASSAGIER

Mevr. Willemse-Kats een sympathieke aanleg voor «begrijpen».

Deze **voortreffelijke** huisvrouw had de ANTI-MAKASSERS ALWEER gewassen. Op grond van wat zij gehoord had, over het kunstwerk «Het almachtige goud» van Sir Peladan, had zij haar dochter verboden, met kunstenaars om te gaan. Zij had «begrepen», dat het samenleven met deze EEN BRON VAN ELLENDE is. (ha, mijnheer Peladan, waarom vergat u toch steeds de ondertitel: of een raadgeving aan bezorgde moeders?) Neen mevrouw, ofschoon bij u geen gesloten deuren in uw woning zijn, blijven de deuren voor u toch altijd gesloten. Maar u kan gerust zijn, uw dochter liep snel van al deze nare schilderijen weg. BENT U NU GEHEEL GERUST? Nee, nietwaar, u heeft nog zorgen, en wel om uw oudste, zorgen, die een MOEDER ALLEEN begrijpt.

— Oh, moeder, waar vindt ik den kunstenaar? Hij heeft mijn ziel geschilderd. Zie, het doek heet Ludmilla's zieltje en ik heet Letje. (de schilder poogt de laatste planken, die hem nog van God scheiden, te verbreken en kamt hierbij zijn HOOFD-HAAR.)

— Oh, moeder, hoe ik deze man liefheb! Ik wil zijn valse morgens met gouden vruchten vullen. Hij moet mijn borsten aanbidden, tot mijn vruchtbaarheid hem verzadigd heeft. (de luisterende schilder verwijderd zich onhoorbaar en ongezien, bedroefd door dit dom gepraat.) Hij verwacht met spanning het oogenblik der verlossing van deze aarde, om onstoffelijke werelden onstoffelijk te scheppen. Hij wil de, met groot lijden, behaalde overwinning op het andere geslacht niet verliezen.

WAT IS NU KUNST?

(de commensaal met de zweetvoeten)

Een merkwaardige aanklacht werd bij het kantongerecht in Praag ingereikt. Ongeveer voor een half jaar geleden, had juffr. R. haar nog vrijstaande appartementen aan een bejaard heer (alleenstaand) verhuurd. Nu had zij, sinds dit oogenblik, twintigmaal van dienstbode gewisseld, daar alle, na een paar dagen geweigerd hadden, de kamer van de commensaal AAN KANT te maken. Er heerschte namelijk in deze vertrekken een onverdragelijke zweetvoetenlucht. En deze lucht was zoo PENE-TRANT, dat zij zelfs tot in de keuken doordrong. Toen het twintigste meisje weg geloopt was, had de dame den moed gevonden, haar commensaal aan te klagen.

Voor het gerecht, bekende de aangeklaagde zweetvoeten te hebben, ontkende echter uitdrukkelijk hieraan schuldig te zijn (wat is nu kunst).

Toen hem voorgehouden werd, dat de juffr. R. elke week een nieuw meisje kon nemen, toonde de aangeklaagde inzicht en beloofde elders zijn intrek te zullen nemen.

WAT IS NU KUNST?

Om nu tot een zuiver afgetrokken begrip hiervan te komen, slaan we de bladzijde om en daar staat:

I				I
I	2	7	3	I
I				I

WILLEM WORDT WAKKER, DE JODEN KOMEN!!!! (in het vertrouwen gezegd, er bestaat geen **begrijpelijk** onderscheid tusschen moderne kunst en idiotie)

Ik kan niet nalaten, hier nog even resoluut op te merken, dat de aanmaak van dier-, jacht- en genrestukken, alsmede van land-, stad- en havengezichten niet het minst met kunst te doen heeft. Deze voorwerpen bonden niet eens de vergelijking met de slechtste idiotenkunst uit. Na deze uitspraak verdween de wegzijlende stoomboot van de horizon en een nietig rookwolkje toonde nog

de plek aan, waar de machtige karkas achter het water verdwenen was (3^{de} schoolbewijs, dat de aarde een kogel is.)

Dit alles werd door een milde zon beschenen.

Om u nu echter toch duidelijk te maken,

KNUTSELT uw zoontje ook zoo graag, Mevrouwtje ?
dat kunst der modernen en kunst van krankzinnigen tot essentieel gescheiden werelden behooren, gaan we eerst naar :

SANATORIUM tot het verplegen van rondedans.

Jimmy en Jazz verhoond. Alleen voor de rijpere jeugd.

En dan vervolgens naar :

WALTERJE DE ZIELENTROOSTER MET HET GOUDEN
HART.

(nee, jij bent nog te klein, jij blijft nog thuis.

JOU, laat Waltertje nog niet in zijn huis)

Maandag en Vrijdag, : Babybal

Zondag : verkleed bal

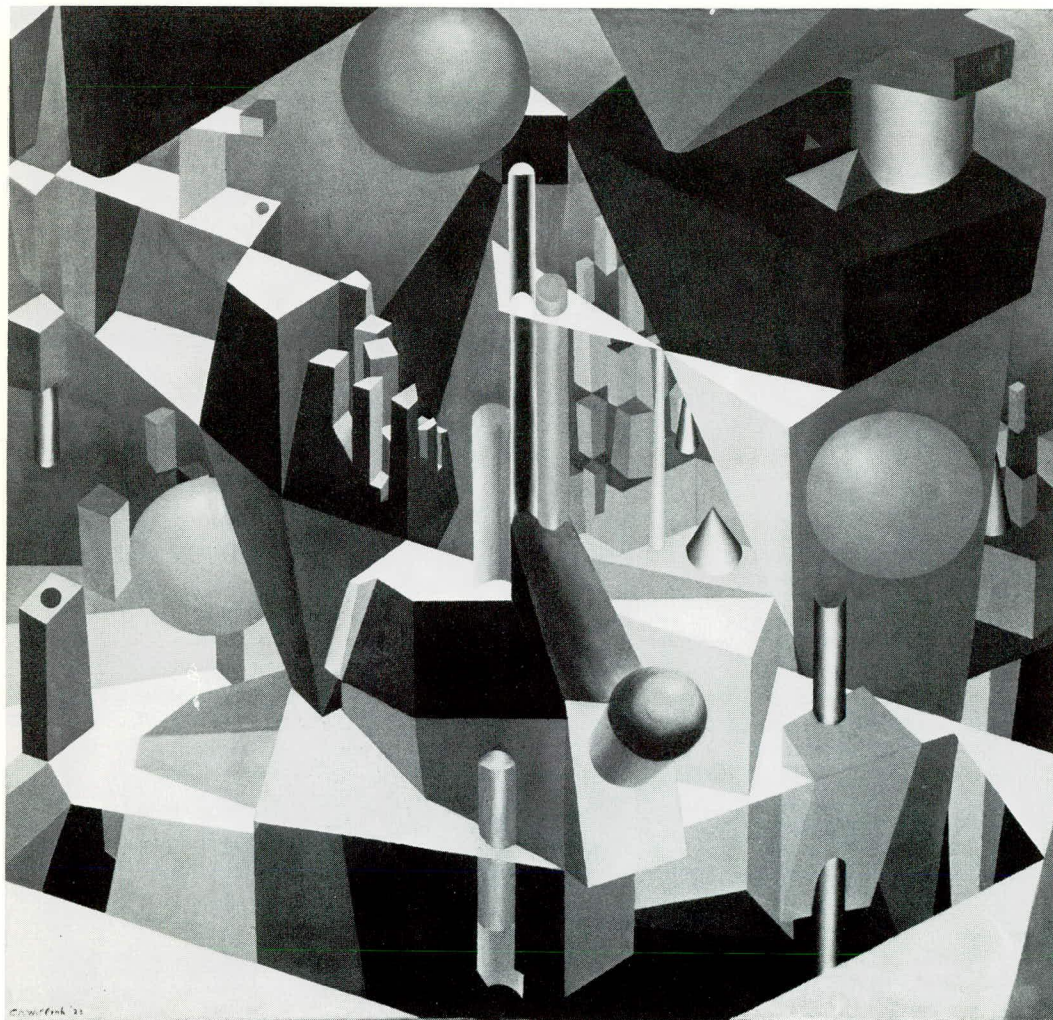
Woens- en Zaterdag : weduwe bal

(Alleen Luisenstr, 23 direct het 4^e lokaal.)

En ben je door dans en gezang verstomd

In de tuin je dan weer op adem komt.

A. C. WILLINK.



A.C. Willink, *Compositie*, 1923.

Coll. Museum Het Prinsessehof, Leeuwarden (bruikleen).

Foto Centraal Museum.

KATALYSE

De kasuïstiek hinkt (hinkt?)

J'aime la plus jolie fille du monde
Et c'est pourquoi je porte le jaquet le plus taillé

Den gevangenen is geslachtelijke omgang met
vrouwen onmogelijk,

De niet-gevangenen lezen voorloopig mijn rijk geil-
lustreerde brochure.

Ik wil vanaf heden moedig zijn
Daarom laat de ladagen komen
Laat de nevelingen okerlief verdwijnen
Ik ben de Heere sterk en vast.

Want waarom de tasten los te laten, als het adagio
nog komen moet?

Waarom zijn de missionairen nog niet wakker, als zij
de theehoofden niet gewaagd zijn?

En een Kavalier gaat en betaalt.

Inderdaad, ik kan zoo slecht loopen, loopt u beter?

Wordt u ook door een idee beheerscht?

(citaten zijn antie-kloriken)

(Ben ik niet een genoeglijk wijfje voor je, mannie?)

Mijn geliefde heeft een hooge wreef.

Mijn geliefde heeft een moedervlek.

Mijn geliefde heet Marie.

Mijn geliefde kent u ook.

Mijn geliefde kent de laatste der Azteken met de
negen halswerfels en de zwarte haarkuif.

Mijn geliefde gelooft aan God.

(Hier had de heer I. het akademisch autochoon met
het praktische inheemsch verward)

Kent u mijn geliefde Marie?

Marie noodigt u vriendelijk uit.

Marie is niet te verwarren met fabrikaten met gelijk-
luidenden naam.

Marie is overal verkrijgbaar

Hij stak zijn kop robust vooruit, gleed uit en viel in
het keldergat.

De gevangene Bruin ~~beklaagt zich bij den~~ directeur
dat hem het verkeer met vrouwen ontzegd is.

Nietwaar, niet?

De kasuïstiek hinkt (hinkt?)

De gevangene Bruin klaagt over het feit, dat hem het
verkeer met vrouwen ontzegd is.

Ik zie u
Ik hoor u
Ik voel u

} slechts door een dunne wand gescheiden

De gevangene Bruin klaagt.

Dat is het was ons droevig maakt.

A. C. Willink.

DE BURGERLIJKE SITUATIE VAN BERLIN. - De wereldstad slaapt niet meer. Als de nieuwe kater weggedronken is, is de nacht reeds gestorven. En de dag, dien een dozijn uitverkorenen baarden, wordt, als een breekbare waarheid, schuw beschermd. Alles beweegt zich in een langen nacht, want het geluk kost veel geld en de moraal is traag en wellustig. De liberaal-socialistische uitkijktorens - in onze jeugd met allen gewetensrust voor ons opgericht - beklimmen wij nog wat graag en nog steeds meenen wij bij het zien van de 'menschelijke ellende' - en dat kunnen we altijd zien, thans meer dan ooit - het hoofd te moeten schudden. Omgekeerd zijn wij ons weer bewust, dat dit hoofdschudden 't gevolg is van onze zelfbehoudinstinkten en hoe graag doen we concessies aan het 'leven'! Dit spelletje is gevaarlijk, omdat het zoo on-gevaarlijk is.

Toen Gogol de gevolgen van zijn satirisch boek: 'De doode zielen' zag, werd hij een vrome broeder en bad vurig, dat God deze gevolgen te niet zou doen. Het geschreven woord bezat toen nog macht. Thans schrijven dienstboden bruikbare filmscenarios en elke vijfde arbeider is een geofend redenaar en wat Gogol alleen moest dragen, dragen allen en merken 't niet. De tragiek is gestorven en met haar de macht van het woord.

De lyrische ontroering der in de natuurwetenschap verliefden verstomde, omdat diezelfde techniek, welke het mechanisch functioneeren der wereldstad en den homunkulus tot een geloofsbekentenis maakte, haar Janus-gezicht toonde en haar eigen apostelen in de lucht deed vliegen of bij duizenden met gassen in den dood jaagde.

De pseudo-expressionist reikte in oranje-roode boeken den deernen van 't Postdamerplatz den koninginnenkroon en den urningen den generaalsstaf. Thans zit hij in een pseudo-expressionistisch uitgevoerd nachtlokaal en lijdt aan den elektrischen daglichtlamp.

En Dada, die verlossing had kunnen brengen, werd door 't leger van 'welwillende' literaten opgevangen, voorgekauwd, gekastreerd, en alles lachte toen opgelucht over dezen goeden mop.

De Berlijner, de mensch der z. g. 'grootte massa', die de mosplanten op de grijze huisfaçaden en de paar kwadraatmeter hemel der binnenplaatsen als 'natuur' bezit en dus geen spanningswisseling met deze heeft, is toch niet geheel 'machine' en is een 'menschelijk wezen' met de groote resultante op z'n rug, het geloof. De bevrediging nu van dit geloof, waaronder ook alle instinktspanningen begrepen zijn, ligt in 't ongevaarlijke wonder, het niet-wonderlijke wonder. Hij zocht het niet in boven beschreven spekulatieve fantasiën, hij schiep zich 't direkt grijpbare wonder: idool met vertoon, later het dagblad, later de danszaal.

De Berlijnsche burger amputeerde zich zelf de beenen, toen hij den keizer verjaagde; de bevrediging bleef uit: 'Unter den Linden' werd een stille dorpstraat.

Nu was askeze nooit een burgerlijke deugd; zich zelve dus den heiligenschijn om te leggen te ongemakkelijk; dien zag men liever om 't hoofd van anderen, en aan den anderen kant viel het hem ook wederom moeilijk de volksvertegenwoordigers in een bovennatuurlijken glans te zien.

Hoe zich de componenten zullen richten? Thans, in 't voorjaar 1923 zijn de lunchrooms bijna onbetaalbaar, en de dans-lokalen deels gesloten; ook het bedriegen der wederhelft met een straatdeerne is een pecuniaire onmogelijkheid geworden. En de kranten? Amerika is bijna leeggegraasd, te opzichtige leugens wekken snel argwaan. Men is geroutineerd en routine werkt belemmerend op 't wonder, dat uit een bepaalde richting moet komen. Men is tegen alle richtingen gewapend; hier speelt het verlangen naar en de afkeer van het wonder een rol. En 't wonder, dat uit onverwachte richting zou komen, werkt als een waterstroom, die neus, oogen en ooren verstopt; eerst wordt vreeselijk gevloekt en de werking is nihil. Beperken wij ons nu echter tot de bestaande wonderleveranciers.

Berlijn bezit drie groote uitgevershuizen, het eerste was het lijfblad des keizers en is na diens vlucht het kindje, zeurend om 't verloren speelgoed, gebleven. Het tweede noemen we in 't midden en daar willen we het laten, maar het laatste; 'de' laatste verschijnt in 6 dagbladen, één geïllustreerd weekblad, één luxe tijdschrift, één vrouwenkrant. 'De' laatste is pervers in opmaking, dus door den halfgeest graag gezien. Haar uitgevershuis zorgt, dat de schrijvende dames en heeren een aangenaam roodlederimitatie bandje voor hun zorgen vinden. Ten slotte een humoristisch (den hemel vergeve dit adjectief) kinderblaadje, dat hoofdzakelijk door volwassenen gelezen wordt - kommentaar overbodig - en last nog least plaatste zij zich een kroon op 't welgevulde hoofd en benoemde Gerhard Hauptmann, de groote Deutsche dichter, tot huispoeet en vond dat Raffke een goede huisnar was, vergetend dat zij zich met Raffke zelve in 't gezicht lachte.

Afwisselend schrijft Gerhard Hauptmann - met of zonder hoed en jas, al naar het seizoen - door de gezamenlijke geïllustreerde bladen of men amuseert zich over den 'andere', Raffke, den O.W.'er, en lacht zich zelve uit.

Men kan over het dichterschap van Hauptmann denken zooals men wil, een onvermijdelijk feit is, dat hij een angstig physiognomische overeenkomst met Goethe vertoont en het voor de nieuwe jeugd niet onbelangrijk is, de uiterst minimale onderscheiden in een 'Raadgever' vast te leggen; men kan dan tegelijk de parallellen en verschillen hunner werken erbij schrijven en 't geheel tot een letterkundige gebeurtenis maken.

De 'laatste' beheerscht den burger en wordt door hem beheerscht. Haar inktvischarmen slingeren zich in de donkerste hoeken en brengen inkt, het vermeende licht. Haar jongleeren met traditioneele begrippen, haar spraaktoovenarij waar 't er op aankomt tegengestelde begrippen te vervlakken - omdat het haar nu past; het afgronden-scheppen tusschen zaken, die in waarheid identisch zijn, ook al omdat haar dit past, dit bewuste doen en laten heeft zijn kern in haar zelfbehoudinstinkt en zij wordt dik. Maar de dikke letters van haar naam boven de filialen zijn van blik en hol.

De danszalen zijn talrijk, maar ontelbaar zijn haar bezoekers.

De wijn en de champagne smaken eigenlijk niet erg, maar men zit afgescheiden van anderen op 'speciale wijnterrassen'.

De burger gelooft aan de voornaamheid van zijn slecht zittend 'inplaats van maat' taille.

Hij gelooft in de houterige elegantie van de smalhoofdige wijnkellner.

Hij gelooft aan de geïmiteerde bontmantel en de geïmiteerde lederhoed van zijn vrouw. En waar anders z'n fantasie bij de eerste hindernis ophoudt, hier leidt zij een zelfstandig leven, als hij met doodelijken ernst, zich in de figuren van de shimmy of fox-trott beweegt. Hier is de nieuwe 'ritus', de ontspanning der spanning.

En men gelooft dat de burgerstand zal verdwijnen? Hij overleeft ons allen.

C. A. W.

A.C. WILLINK, HET WETEN KOMT LANGZAAM, ANTWERPEN, 1925.

(Zie supplement van dit mededelingennummer)

Over deze publicatie schreef Willink op 17 juli 1978 aan onze redactie:

Behalve dat mijn vriend Eddy du Perron in de jaren 25-1926 het Maandschrift 'De Driehoek' uitgaf, samen met Jozef Peeters vanuit Antwerpen, liet hij ook nog een serie kleine boekjes drukken (in oplagen van ca. 300 exemplaren) van diegenen die hij op dat ogenblik bewonderde, zoals o.a. Paul van Ostayen en Roel Houwink. Deze serie noemde hij Cahiers van de Driehoek.

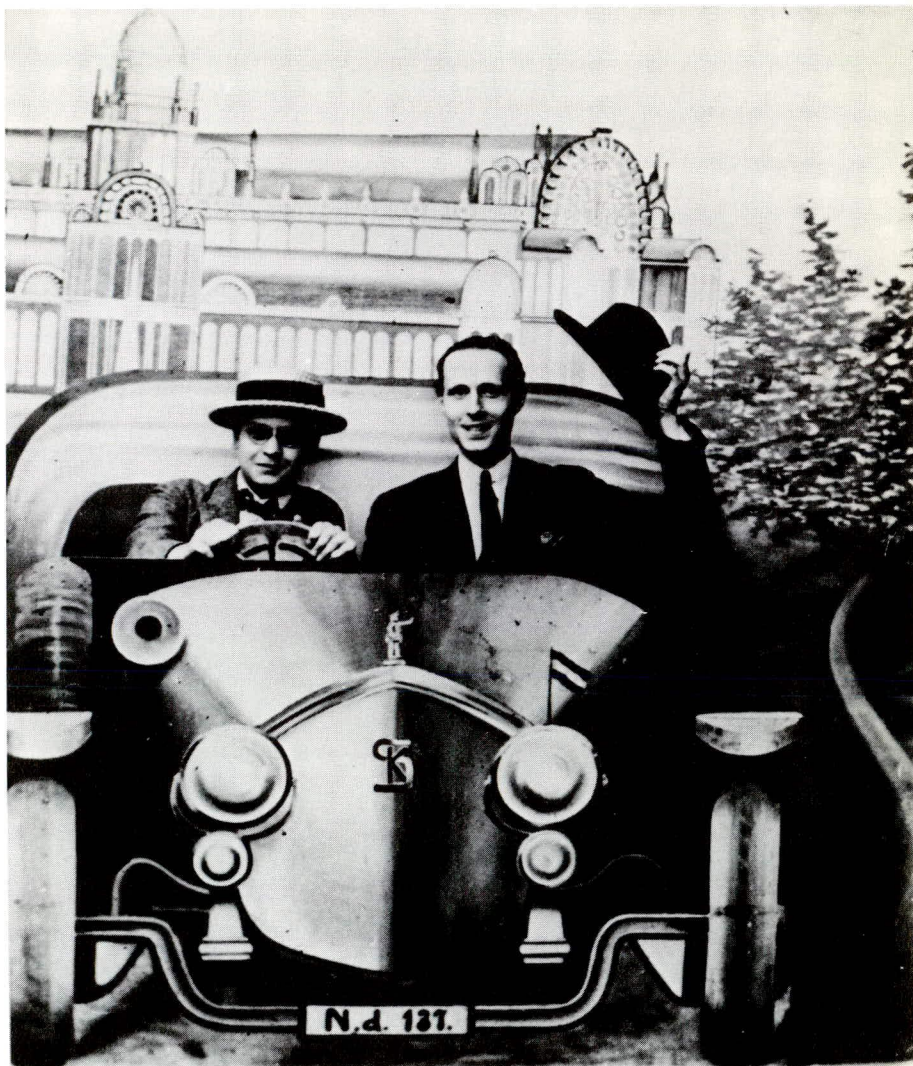
Du Perron meende dat ik ook kon schrijven en zei: 'als je nu eens even uitscheidt met dat schilderen, dan kun je best een boekje schrijven'. Hetgeen ik toen gedaan heb onder de titel Het Weten komt langzaam.

Du Perron was na lezing zeer geamuseerd, zoals dat ook blijkt uit zijn correspondentie. Zijn brieven zijn in 1977 uitgegeven bij van Oorschot.

In mijn Berlijnse tijd van 1920-1923 leerde ik Herbert Behrens Hangeler kennen op de schildersschool van Hans Baluchek. Wij voelden ons verwant, en zijn vrienden gebleven tot nu toe, want hoewel we elkaar voor de oorlog voor 't laatst gezien hebben, houden we schriftelijk nog contact.

Berlijn was toen cultureel nogal avant-gardistisch, met als middelpunt de kunstzalen van Der Sturm, waar Kurt Schwitters lezingen gaf. Duitsland beleefde een tijd van grote armoede, maar merkwaardigerwijs was het ook de tijd van de opkomst van de UFA-film. Wij sloegen geen première over, al waren het er soms drie op één dag. Wij bewonderden Conrad Veidt, Asta Nielsen, Werner Krauss enz.

Wij bezochten ook musea, tentoonstellingen en theaters; o.a. de première van 'Massa Mensch' van Ernst Toller. Hangeler en ik waren lid van de Novembergruppe, waar we mede exposeerden.



A.C. Willink en E. du Perron, Amsterdam, 1926.
Foto Nederlands Letterkundig Museum, Den Haag.

Zwarte Magie

Op de binnenplaats staat Lemens. Lemens brengt juist zijn lichaamsgewicht op het linkerbeen over; hij maakt zodoende van dit been een «Standbein» en van het andere been, het rechterbeen dus, een «Spielbein». Een heester met handvormige bladen groeit rechts van hem. Overigens staat Lemens rustig, hij is onkundig van de ramp die hem morgen zal treffen.

Naast hem staat Helmer. Helmer rust op beide beenen even sterk. Zijn rechtervoet rust op een opgevouwen krant. Het is mij onbekend of deze krant hier met een bedoeling ligt. Op zijn vest hangt van RECHTS naar LINKS een gouden ketting. Tusschen Lemens en Helmer ontsluit de muur zich tot een venster met gesloten blinden. Overigens staat Helmer rustig, ook hij is onkundig van de ramp die hem morgen zal treffen.

Links naast hem, staat zijn vrouw. Zij is geheel rood; roode armen, roode haren onder een roode hoed, roode schoenen, groene armbanden, roode rokken. Voor haar voeten liggen eenige kastanjeblaren. Door haar bemerkt men eerst, dat de binnenplaats met grijze tegels is belegd. Door haar bemerkt men ook, hoe zich de onuitgestreden gedachten van de familie opzamelen, als korrelige conglomeraten. Hun aanblik brengt ons - och, hoe zal ik het u zeggen, hoe zal ik het u toch zeggen - in de omgeving van God. Thans staat Helmer's vrouw vrij rustig, zij is immers nog onkundig van de ramp die haar morgen zal treffen.

Links naast haar zit haar oudste dochter. Wat jammer dat ik niet meer weet of zij zwarte of donkerblauwe oogen had, of haar haren roodbruin of donkerblond waren. Links van haar rijst de eenigste boom van de binnenplaats omhoog. Het is een plataan. Helmer's dochter zit vrij rustig. Ik ben ervan overtuigd, maar als gij het beter weet laat ik dadelijk uw meening voor de mijne gelden, dat zij niet geheel onkundig is van de ramp die morgen de anderen zal treffen. Thans nog, herinner ik mij den glans van haar oog. En gek, veel zeggen doet zij mij niet, neen, heel veel zeggen, doet zij mij niet.

Waarop wachten deze lieden dan?

Een fotograaf is nergens te bespeuren.

Toch breekt de zon door en werpt de silhouetten van daken en schoorsteen op den muur achter hen.

Opeens echter gaat het bovenvermelde venster open en Lemen's vrouw, geheel rose, rose armen, blauwe bellen, rose hoed, rose rozen op haar rose blouse, buigt zich naar buiten.

En nu treedt Picasso, of misschien was het Henri Rousseau of ook ik zou het kunnen zijn, naar buiten, vis-à-vis de binnenplaats en roept uit:

C'est la vraie composition !

C'est la composition parfaite !

Dit is de absolute compositie !

Dit is een compositie !

C'est la composition exquise !

Dit is samengesteld !

Dit is compleet samengesteld !

Dit is volmaakt schoon gecomponeerd !

C. A. WILLINK

HET WOORD

TWEE-MAANDELIJSCH KUNSTTIJDSCHRIFT

BUITENLANDSCHE MEDEWERKERS:

HERWARTH WALDEN, Berlin
LIOUBOMIR MITZITCH, Belgrado
E. DU PERRON, Brussel
e. a.

Onder leiding van
JEAN DEMETS en JAN DE VRIES

Redactie: Katwijkschelaan 10, Kijkduin, 's-Hage

Gedempte Gracht 20, 's-Gravenhage
Uitgave van JACK KRUL

PRIJS:

HOLLAND: per nummer . . . fl. 0.30
per 6 nummers . fl. 1.50
VLAANDEREN: per nummer . . . fr. 2.—
per 6 nummers . fr. 10.—

OPLOSSING.

— Ja, zei oom, die mij door zijn moestuin leidde, deze poren worden niet aan den boom rijp, die moeten eerst nog eenige tijd liggen.

— Ja, zei ik, die moeten nog wat liggen.

— Ja, zei oom, die moeten nog wel 14 dagen liggen.

— Ja, zei ik, die moeten dus nog lang liggen.

Toen kwam tante mij tegemoet, tot den hond, die tegen haar aan sprong roepende, — Caro, ga liggen! — Zij nam mij mede naar het salon. Hier keek ik op mijn horloge en zei: Het is halfdrie, het is tijd om even te filosofeeren.

— Ja, zei tante, begin jij maar.

— Naarmate het ideaal vervaagt, althans zijn immanente manifestaties in het bewuste zieleleven schaarscher worden (praktische hoedenstandaard), vermeerdert de belangrijkheid der stoffelijke processen in die mate, dat zij den gemakzuchtigen het aangenamē martelaarschap opleggen, deze processen nauwgezet te betrachten (materialistisch messianisme).

Zijn de oefeningen aan het trapezium ten slotte melkzuur opwekkend zonder meer; den volhardenden zijn zij echter middel zich omhoog te werken en — kolommen melkzuur ten spijt —, te ontdekken, dat het ideaal, dat men vroeger met de handpalm waarnam, thans op het linker neusgat correspondeert.

— Ja, zei tante, maar je moet meer over de liefde filosofeeren.

— GOED, zei ik, maar u vergeet, dat mijn vader altijd zegt: De soep wordt nooit zoo heet gegeten, als zij op tafel komt.

— Ja, zei tante, laten we over het behang gaan praten.

Nu zijn behangsels altijd een zwak voor mij geweest. Ik kan niet zat worden van de fraaie rozen en margrietten met bonten of uiterst kunstige zwarte strepen er tusschen getrokken. Het patroon kan niet genoeg herhaald worden.

Tante was in zo verre moderner dan ik, dat zij zich met de heldere kleuren voelde aangetrokken, terwijl ik daarentegen meer tot vuil grijze fons met bleek roze bloemen overneigde.

Dit was een pijnlijke klove. Ik keek op mijn horloge, en zei: het is half vier, het is tijd om den zin van den dag te zeggen.

— Ja, zei tante, begin jij maar.

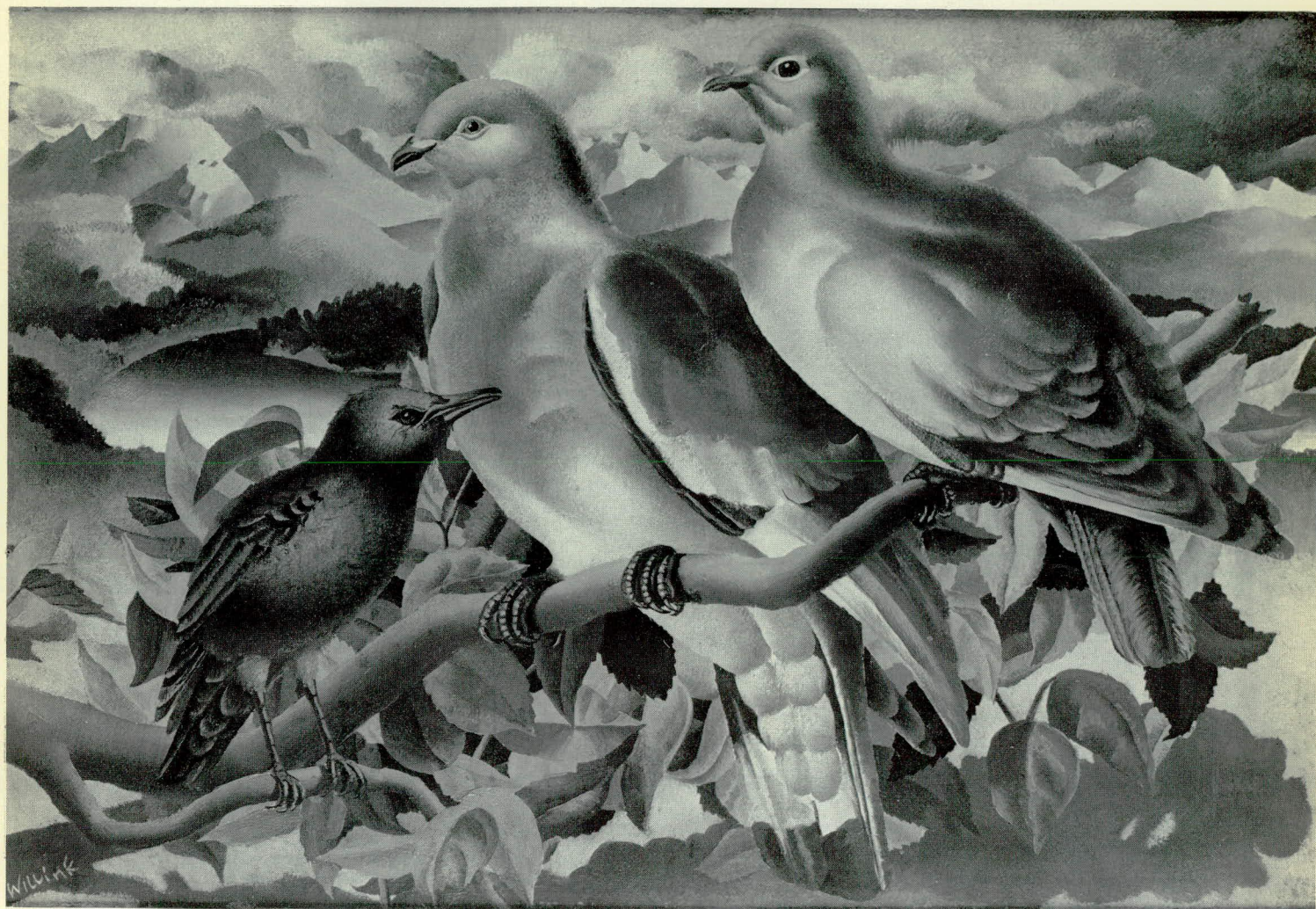
— Pijn van een ander kan je niet voelen.

— Ja, zei tante, en tot belooning ging zij aan de pianola zitten, die zij eigenhandig bediende.

Uit alle aardmannetjes, herderinnetjes, familietafreeltjes, die op de kachel, op de kastjes, op de pendule uitgesteld stonden, sprak welbehagen. Nu sprak tante niet meer, nu sprak de muziek. Ik wiebelde mijn hoofd op de cadans van de muziek en zag alleen nog maar de steenroode wangen van tante, die niet eens mijn latente neigingen wakker riepen.

Amsterdam.

C. A. WILLINK.



*A.C. Willink, Duiven, 1927.
Coll. Museum Van Baaren, Utrecht.
Foto Jan Snoek.*



SONNET VAN BURGERDEUGD

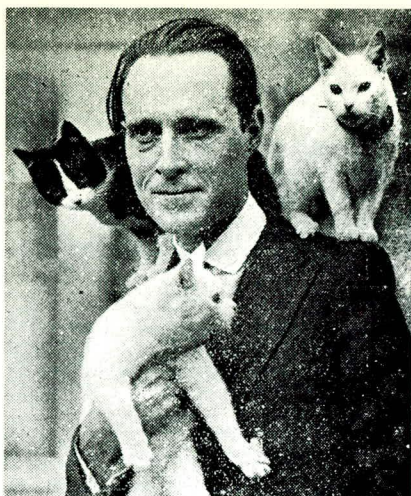
De trammen tuimlen door de lange straten;
 Al't leven buiten, en de ramen dicht;
 Wat thee voor ons en de avond te verpraten.
 De lamp streelt rustig ons voornaam gezicht.

Inbrekers, wurgers, roovers en piraten,
 En de eerste Zondvloed en het laatst Gericht—
 Elke onrust heeft ons deugdzaam hart verlaten.
 O thee! o vriendschap! o kalmeerend licht!

Straks 't koesterende donker; morgen loopen
 Wij opgefleurd te koop en te verkoopen:
 Tragedie blijft tragedie, klein of groot.

Genoeg vermoeyenis om 's nachts te slapen;
 Alle overgangen tusschen lach en gapen;
 En aan het eind, de Liefderijke Dood.

Gedicht van E. du Perron * Uitgave van A.A.M. Stols, Maastricht & Brussel * Houtsnede van A.C. Willink
 Rijmprenten en Planodrukken No. 2.



Willink als dierenvriend.

A.C. Willink

Geboren 1900 te Amsterdam

ENTRE-METS.

Daar men voor dit boek een artikeltje van mij wenscht, heb ik tot mijzelf gezegd: Waarom zou de schilder van tijd tot tijd ook niet den confrencier spelen, waar hem immers, wat de literaire waarde van zijn toelichting betreft, uit iederen hoek den vrij-brief van den amateur wordt toegeschoven? Als hetgeen hij te zeggen heeft, niet zoo bijzonder juist, of origineel, of synthetisch, of anderszins waardevol is, – ook hierin mag hij met gerust geweten de mindere van den kunstkritikus zijn. Waar het voor ons in de eerste plaats op aankomt, is nog steeds: dat het penseel zich niet te zeer vergisse.

Maar zelfs gegeven de omstandigheden, was de tweede vraag, die ik mij zelf stelde, vanzelfsprekend: Wat heb ik eigenlijk te zeggen? Tot dusver had ik er nooit zoo bijzonder ernstig over nagedacht. Wij hebben allen min of meer onzen tijd benut met het mopperen tegen den bestaanden toestand, de onderdrukking van den kunstenaar, de onverschilligheid van de kunstkoopers, de verdwaasdheid van de „kenners”, enz. Maar het wil mij voorkomen, dat deze euvelen in ieder land eigenlijk wel dezelfde zullen zijn.

Een andere bijzonderheid is echter, dat ik zelden zoozeer het gevoel had, te behooren tot een kleine gemeente. Eén van de dingen, waaraan men zooiets het beste merkt, is het specifiek-vaderlandsche cachet, dat angstvallig bewaard schijnt te moeten blijven. In de schilderkunst immers, meer dan in één der andere kunsten, drukt op den nazaat de voorouderlijke Glorie. Zooals ieder marine-officier zich gering en hopeloos moet voelen, wanneer hij gaat mediteeren over de Ruyter en den tocht naar Chatham, zoo staart de specifiek-Hollandsche schilder met een soort doodsangst op zijn gewrochten – en zeker op die van zijn confraters – wanneer hij na een studiereis door het Rijksmuseum b.v. weer beseft, dat Holland – zijn Holland – een Rembrandt, een Hals, een Vermeer, een Steen zelfs, tusschen hoeveel anderen? heeft voortgebracht. De schilderkunst in het algemeen, was gelijk ieder weet, vanaf de 19e eeuw naar Frankrijk georiënteerd. Maar hier juist ligt het drama van den Hollander, dat hij bij gebrek aan toonbare ouders, zich zoozeer beijveren moet, op zijn voor-ouders te gelijken. Immers – en ook dit weet een ieder – het is in deze gemeente streng verboden „buitenlandsch beïnvloed” te zijn. Hoe doet echter iemand die – hoezeer hij zichzelf ook onderzoekt – bij zich zelf niet de geringste bewondering kan waarnemen voor den leedzwaren Jozef Israëls, den ontvleesden Toorop of den verdampden Thijs Maris? „Nur im Dunkeln funkeln die Sterne!” zeide Paul Scheerbart, maar in het donker van hen, die onze vaderlandsche vaders zouden kunnen zijn, fonkelt helaas alleen hier en daar een petroleumpitje achter een dakvenster. Wij zijn zeer ver van het licht van „De Nachtwacht” verwijderd!

Wanneer ik mij dus tot de levende schilderkunst bepaal, dan moet ik zelfs met de hand op het hart bekennen, dat ik mij het meest tot eenige buitenlanders voel aangetrokken, die ik, om de kritiek op den goeden weg te helpen, hier meteen noemen kan misschien: Ernst Fritsch en Paul Klee, Chirico, Severini en Carra. Ik moet er bij zeggen, dat ik, als ieder ander, hoop, spoedig tot een geheel eigen trant te komen!

Ik zwijg nu over mijn bewondering voor Cranach, Breughel, Da Vinci, Mantegna e.a.

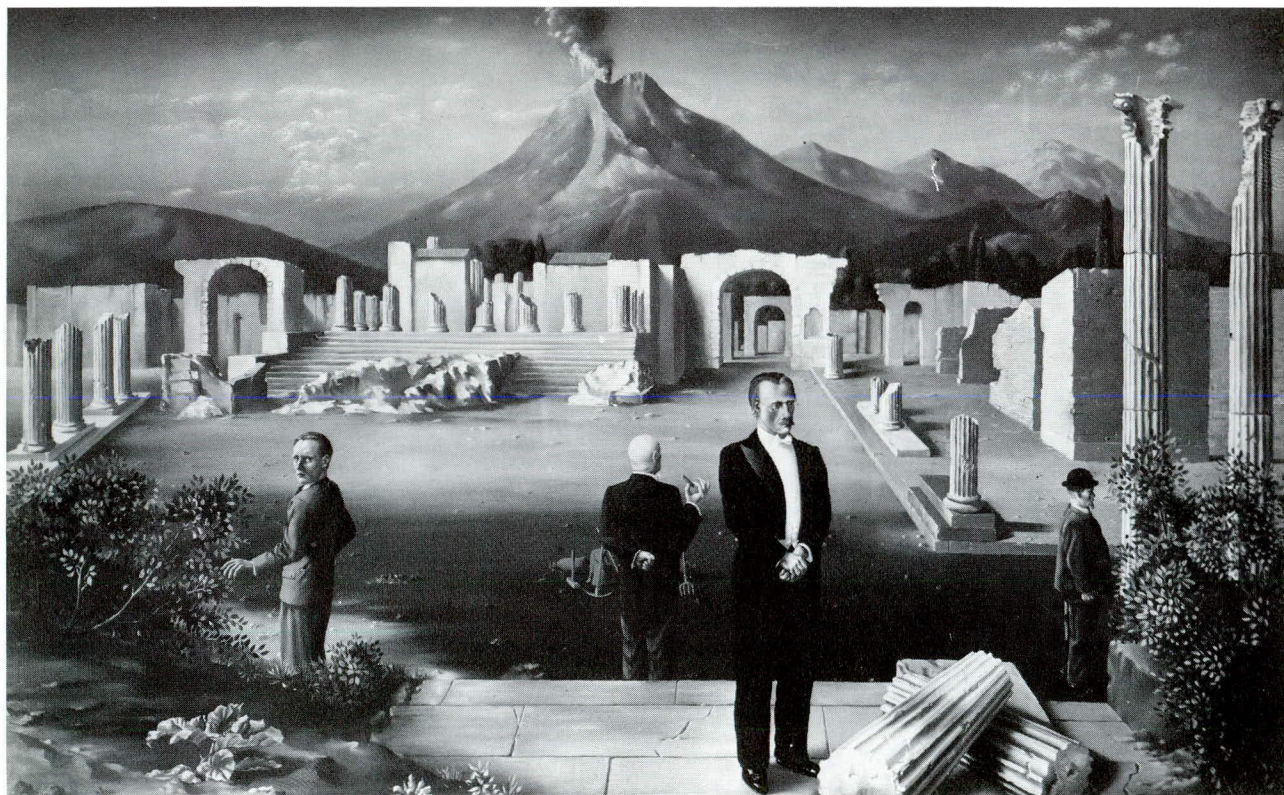
Ik heb het schuldbesef naar de mate van mijn krachten meegewerkt te hebben aan een revolutie, hoezeer ik dan ook behoor tot een land, waar elke bezinning-na-de-revolutie al te graag wordt aanvaard, als het groote bewijs, dat in werkelijkheid niets verandert. Zooals een Amsterdamsch

schilder mij eens zeide: „Al dat abstrakt en expressionistisch gedoe, daar ben je gauw genoeg achter, daar maak ik mijn penseelen niet aan vuil.” Maar mij, die naar den vleeze in Holland en naar den geest in Duitschland, Frankrijk, Italië (misschien tegelijk) werd geboren, schenkt dit soort zekerheid weinig lafenis. Dames en Heeren, zeide de conférencier, ik heb reeds veel van Uw aandacht gevergd en toch zult U wellicht niet met Uw zakken vol waarheden naar huis gaan.”

Tot besluit dus enkel nog deze droom.

Ik droomde, dat ik, Gulliver, over een goedgevulde waschkom (het water stroomde bijna over de randen) heen boog en uit dien kom, de Zuiderzee geheeten, een visschersschuitje nam. Ik bekeek het lieve Volendamsche meisje bij den mast, de irriteerendeharinkjes in den bun, het oranje-blanje-bleu wimpeltje en blies uit plaagzucht in het Goudsche steenen pijpje van den roerganger (in Marker costuum). De rookwolkjes van den knaster beten mij de oogen dicht en toen ik weer zien kon, was ik ook weer tot de gewone verhoudingen teruggekeerd; in de hand hield ik nu een blikje echte Hollandsche haring (packed in U.S.A.) en op het deksel stond een schelkleurige afbeelding van hetzelfde scheepje, dat ik zooeven gestreeld had.

A. C. WILLINK.



A.C. Willink, *Late bezoekers van Pompeji*, 1931.
Coll. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

Reeds op zeer jeugdigen leeftijd nam mijn vader, een niet onverdienstelijk Zondagsschilder, mij mee naar musea en tentoonstellingen. Misschien dat ik op een of andere wijze zijn enthousiasme voor de Marissen en Mauve deelde, maar zeker niet zijn voor den dilettant zo specifieke roes, die het hem mogelijk maakte hele Zondagen aan een landschap te schilderen. De bovenzalen van den Drucker-uitbouw, en vooral de zalen in het Stedelijk Museum met de spaarzame bezoekers, de stilte en het grijswitte bovenlicht, dat zich herhaalde in de luchten boven deze Haagse school-landschappen, gaven mij een gevoel van kalmte en melancholieke rust. Maar dit zou spoedig veranderen. In 1914 bezochten we de tentoonstelling van de 'Onafhankelijken' met inzendingen van Picabia, Chagall, Archipenko, Van Dongen, Kandinsky, Riviera, e.a. De schok, dien ik bij den aanblik van deze wonderlijke doeken kreeg, werd beslissend. Eén doek vooral, dat van Diego Rivera, *Monsieur Kawashima en Fouchishiea*, is mij tot op heden bijgebleven. Twee wonderlijke, uit kubussen en vlakken opgebouwde figuren staarden elkaar, zo verbeeldde ik mij, tot in de diepste diepte van hun zielen aan. Ik begon te vermoeden, dat schilderkunst nog wat anders kon zijn dan een weemoedige sereniteit, en de kiem werd gelegd tot het verlangen zelf ook dingen te gaan maken, die mij en den beschouwer een soortgelijken schok moesten geven. Mijn ogen waren zozeer door de cubisten verleid, dat het mij onmogelijk werd nog veel belangstelling op te brengen voor onze gemeenschappelijke tochten naar het Rijksmuseum. De gele galerijtoon, de portretten van deze in onmogelijke kragen gedoken dames en heren, de zozeer door mijn vader bewonderde Rembrandt, Hals en Gerard Dou, dat alles liet mij onverschillig. Een paar jaar later echter kreeg mijn belangstelling - want liefde is een te groot woord voor een hardblokkende H.B.S.-scholier - nieuwe brandstof. In de benedenzalen van den Drucker-uitbouw van het Rijksmuseum was een tentoonstelling ingericht van de prachtigste Cézannes die men zich kan indenken.¹ De indruk was overweldigend. Nu, 34 jaar later, kan ik mij nog verscheidene landschappen herinneren. Geen impressionistische sereniteit, maar een wild, voor mijn toenmalig gevoel niet te geloven, gedurfd coloriet, hard, dreigend, adembenemend. Terwijl mijn vader bij de cubisten, zoals de meeste bezoekers, hoogst vermaakt en onbezorgd gelachen had, werd hij hier werkelijk kwaad, en tenslotte, omdat ik dezen voor mij toen totaal onbekenden schilder wilde verdedigen, ook op mij.

Toch kreeg ik in 1920, na twee mislukte jaren in Delft, zijn toestemming om mij in het schilderen te gaan bekwamen. Ik maakte toen ook zelf al, naar mijn vaders smaak, veel te bonte en vreemde schilderijen, en omdat ik als overtuigd modernist pertinent weigerde naar de Amsterdamse Academie te gaan, kreeg ik toestemming om naar Duitsland te vertrekken. Niet ontmoedigd door het feit dat de

Düsseldorfer Academie mij afwees, reisde ik door naar Berlijn. Ik werd op de Berlijnse Academie op proef aangenomen door den toenmaligen directeur, Prof. Kampf. Maar mijn studeren aan deze 'Staatliche Hochschule', die den naam had modern georiënteerd te zijn, maar in werkelijkheid reactionnair tot in de hoogste dakpannen was, duurde slechts kort. Na vier weken tussen een schaar vijandig zwijgende mannen gestaan te hebben, die, merendeels nog in de oude legeruniformen gekleed, met een voor mij angstige exactheid het naakt copieerden en in de pauzes Homerus lazen, vluchtte ik naar de internationale schilderschool van Hans Baluthek. De enige jongeman, die zich op de Staatsacademie van mijn alleenzijn iets had aange trokken, was een arme volksjongen geweest, die 's nachts 'crôutes' schilderde - ik zie ze nog voor mij, vazen met hardrode rozen - om het geld voor zijn academische studie te verdienen. Hij nam mij mee naar de arbeiderskroegen in Neu-Köln, waar we goedkope 'Weinbrandverschnitt' dronken. Op een dier avonden vertelde hij mij, dat hij ook op de Hamburgse Academie had gewerkt. Daar had men in een groot klasselokaal, om de leerlingen een 'Christus aan het kruis' te laten schilderen, een werkelijk doden man aan een kruisbalk omhoog gehesen. 'Dit ging mij te ver,' besloot hij zijn verhaal. 'Hier in Berlijn durven ze gelukkig zoiets niet. Die Sozialen, wissen Sie!' Nu later begrijp ik, hoe hij, weliswaar op een andere wijze dan ik, uitgesloten bleef uit deze groep van aanstaande grootheden van Hitler's Derde Rijk.

Maar op de schildersschool van Baluthek heerste democratische verdraagzaamheid. De meester zelf, bekend socialist, maakte doeken met stationsemplacements, van scènes uit de stadsperiferie en van dagjesmensen op de heuvels in het Grünewald. Men liet mij met rust. In mijn herinnering leek de localiteit op een van die wonderlijke toneeldecors uit het liefhebberijtoneel. Daar was de oude juffrouw met een ontzaglijken buidel, dien zij eerst zorgvuldig aan haar ezel ophing; daar was een andere, die steeds aan ieder vroeg, of men haar parapluie ook gezien of gevonden had; daar was een twee meter lange Joegoslaaf, die met bewonderenswaardige hardnekkigheid de menselijke verhoudingen trachtte te achterhalen. Steeds waren de armen te kort en de benen te lang. Daar was ook een beweeglijke Pool, Rosanitzky geheten, die met veel vertoon en geraas tekening op tekening maakte. Elk van ons werd zonder ophouden aangeklampt en naar zijn mening gevraagd. Knikte men goedkeurend, dan zei hij vol trots: 'Nur fünf Minuten Skizze.' Keek men bezorgd, dan mompelde hij iets zachter: 'Ja, aber nur drei Minuten.' En was de rimpel op ons voorhoofd nog dieper: 'Nur zwei Minuten, aber die Rückenlinie ist doch ganz interessant!' Er waren slechts weinig Duitsers onder deze internationale schoolbevolking. Met één er van, Herbert Behrens Hangelier, sloot ik een hechte vriendschap. Hij behoorde

¹ Dat deze, thans miljoenen waard zijnde collectie in die dagen tevergeefs voor ongeveer twee ton aan het Rijk werd aangeboden, is misschien een vermeldenswaardig detail. Gelukkig echter zijn de museumdirecteuren en departementale ambtenaren thans zo op het 'nieuwe' ingesteld, dat zij zich eerder in het oude - zie het Van Meereren schandaal - dan in het 'nieuwe genie' zullen vergissen.

tot die Duitsers, die weliswaar niet het minste vertrouwen in de Weimarse Republiek hadden, maar die met ontzetting het groeiend nationaal-socialisme zagen opkomen. In een steeds spaarzamer wordende briefwisseling, tot 1934 toe, schreef hij over den onverdraaglijken toestand, en ik vrees, dat hij zijn houding met den dood heeft moeten bekopen. Ik liet na dezen oorlog nog navraag naar hem doen, maar men wist niets meer over hem te berichten.

Herbert Behrens had zelfs voor een Duitser een opmerkelijke, bijna te veelzijdige begaafdheid voor schrijven, dichten, schilderen en musiceren. Wij bezochten de moderne tentoonstellingen, verwierpen de Secessionen met Jäckel, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Meidner, enz. We waren geïmponeerd door het geweld van Lovis Corinth, maar vonden hem in ons hart foeilelijk. Maar *Der Sturm* trok ons aan, en den avond, dat Kurt Schwitters zijn *Glorie-reiche Revolution zu Revon* voordroeg en zich zelf begeleidde op een handorgeltje, zal ik nooit vergeten. Wij zagen Kandinsky, Paul Klee en Chagall. De gevolgen bleven niet uit. Wanneer ik op de schilderschool een vreemd bouwsel van lijnen naar een model had gemaakt, dan legde Balutchek goedmoedig zijn hand op mijn schouder en riep uit: 'Na, was macht Holland heut?' Ik verwierf, evenals mijn vriend, het lidmaatschap van de Novembergruppe, waar ook de componist Hindemith lid van was, en exposeerde in 1922 en 1923 mede in het Glaspalast in Moabit. Ik hing er enorme abstracte schilderijen op, met vaak wonderlijke titels, zoals bijvoorbeeld *Ludmilla's zieltje*. Ik herinner me nog een doek van twee bij drie meter, dat nogal de aandacht trok. Hoe kan het ook anders bij zulke afmetingen? zult ge zeggen. De pers schreef er over: 'Van de ditmaal deelnemende Hollanders is Van Doesburg constructief, maar hij wordt door zijn landgenoot Willink vèr overtroffen. In de schilderijen van dezen schilder treft ons een eigenaardige filosofische beweging, die zijn vormgeving compositioneel bindt.' Ik leefde in een wereld van kleurvlakken en arabesken, ver van elken natuurvorm verwijderd. Landschap en stadsomgeving scheidde ik probleemloos van mijn werk. Ik droomde in die dagen, dat het leven te kort zou zijn om alle composities die voor mijn geest zweefden, te kunnen vastleggen. Het idee, afstand te hebben gedaan van alle traditionele kunstmiddelen, deze bevrijding en deze ascese in het schilderen, bedwelmde mij. Wij zochten contact met medestrijders. In België was een avantgarde tijdschrift opgericht, 'Het Overzicht', onder redactie van Josef Peeters en Berckelaers; in Belgrado verscheen 'Zenith'. Aan beide bladen werkten we mede en zonden werk in voor een tentoonstelling in Belgrado. Het is merkwaardig, hoe snel met het wachtwoord 'avantgarde' een internationaal contact tot stand komt. Nu, na 25 jaar, geldt dit nog voor hen, die zich weer avant-gardisten noemen.

Terug in Amsterdam, kreeg ik van mijn vader met veel moeite gedaan, dat ik op zijn kosten mijn werk, dat nog in Berlijn stond, mocht laten overkomen. De goede man, die enige jaren geleden zo hartelijk op de 'Onafhankelijken' om zulke kunst had gelachen, was nog maar weinig met zijn zoon ingenomen. Tenslotte kreeg ik mijn zin en richtte een tentoonstelling in in het gebouw Heystee. Het succes was maar matig. In Het Volk en in De Tribune kreeg ik zeer waarderende besprekingen. Ik nam het contact weer op met de Belgische Avant-gardisten.

In Antwerpen ontmoette ik in 1924 bij den constructivist Jozef Peeters, Eddy du Perron. Ook hij was van het nieuwe vervuld. Hij was zijn pseudo-bohémientijd van Parijs te boven en droeg zijn nieuwen deukhoed zwierig op het ronde hoofd. Na zijn vertrek zei Peeters: 'Geen vent om zeker van te zijn. Vandaag is hij hier, morgen in Parijs, overmorgen in Lugano. En dan hoor je niets meer van hem.' Toch richtten zij samen een door Du Perron betaald blaadje op, *De Driehoek*, waaruit Peeters alles weerde wat niet 'modern' schreef, of 'abstract' schilderde. Men vroeg elkaar niet: hoe schrijft of schildert die schrijver of schilder? Men vroeg elkaar: hoe vèr is die schrijver, hoe vèr is die schilder? En dit 'vèr' betekende dan, hoe abstract is hij reeds. Op dit punt was Peeters onvermurwbaar, iets wat Du Perron al spoedig de keel uithing. Du Perron's literaire belangstelling ging verder dan de manifesten van Marinetti, het *Manifeste du Surréalisme*, *Le Poisson Solluble* van André Breton, *Les Aventures de Télémaque* van Louis Aragon en *Poèmes* van Tristan Tzara.² Ondanks opkomenden twijfel hield ik stand, en zelfs toen Du Perron mij eens met een verdacht welbehagen enige gedichten van A. Roland Holst voorlas, verwierp ik hun klassieke versbouw en romantischen inhoud als overwonnen standpunt. Jaren lang had ik de beeldende wereld en de visuele wereld met een mij nu onbegrijpelijk aandoende gemoedsrust van elkaar gescheiden gehouden. Ik bracht nu, eerst voorzichtig, later met meer aplomb, realistische elementen in mijn nog steeds overwegend abstracte composities. Dat dit Peeters niet beviel, is begrijpelijk. Aan ieder die naar hem luisterde, vertelde hij, hoe ik de zaak van het constructivisme had verraden.

In die dagen had de door mij bewonderde Picasso juist een zwenking naar Ingres gemaakt, en dit versterkte mij niet weinig in mijn nog wankel overtuiging, dat ik op den goeden weg was. In den winter van 1926 tekende ik op het leerlingenatelier van Le Fauconnier in Parijs een serie naakten in enkel contour. Ik had daarvoor reeds de *Zilveren Bruiloft* en de *Semaphore* gemaakt, en thans gooide ik resoluut de gehele santenkraam van constructivistische elementen over boord en maakte in 1927 het portret van een jonge vrouw, zittend op een stenen rand tegen een donker landschap. Het plezier, waarmede ik hier bont, kant, steen, enz. schilderde en ook kon schilderen, maakte mij argwanend. Ik was nog te veel verstrikt in allerlei kunsttheorieën, om mij zonder meer aan de realiteit te kunnen wijden. Ik keerde weer terug naar de kleur. Maar een sterke kleur is onverenigbaar met sterk plastische vormgeving. Nieuwe moeilijkheden. De weg naar expressivisme, cubisme, enz. stond weer open. Men moet de specifiek Parijse broeikasatmosfeer gekend hebben, de ateliergesprekken, de tegen elkaar in bizarre vondsten opbiedende kunsthandels, om te begrijpen, hoe moeilijk het is hierdoor niet beïnvloed te worden. Maar bovenal, het glanzende beeld van den eeuwig jongen Picasso, die, te midden van deze bijna Amerikaans aandoende supershow als meester-toreador, bij elke schijnbeweging die hij maakt, de donderende ovaties van een geestdriftig publiek in ontvangst neemt, is onvergetelijk. Parijs is en blijft toch maar het nieuwe Mekka, waarheen ontelbare kunstenaars hun jaarlijkse bedevaart houden om zich geestelijk te sterken. Of zou ik moeten zeggen: om de nieuwe snufjes te bekijken, zoals de modische of de costumenaaster?

² Over Du Perron's schilderkundige belangstelling leze men het uitstekende essay van Pierre Dubois in het speciale nummer van *Critisch Bulletin* 'Pen en Penseel' 1947.

In 1930 bezochten André Malraux en mijn vriend Du Perron Amsterdam en ook mijn atelier. Malraux bekeek mijn werk en raadde mij aan de abstractie opnieuw te beoefenen. De begaafdheid voor de uitbeelding der realiteit, meende hij, had ik als erfenis van mijn voorouders uit de Gouden Eeuw meegekregen; nu moest ik de Franse schilders, André Masson en Jean Miro, eens gaan bestuderen. De gevolgen van zijn advies waren averechts. Het versterkte mijn afkeer van al dit gepreoccupeerd getheoretiseer, en mijn natuurlijk instinct voor de realiteit weerstond de verzoeking om opnieuw het spoor van deze specifieke Parijse kunstsfeer te volgen.

Maar nu openbaarden zich nieuwe moeilijkheden. Ik zelf was minder overtuigd dan Malraux, dat ik het in het realistisch schilderen reeds ver genoeg gebracht had. Ik had echter nooit een grondige academische opleiding gehad. Ook van de verftechnieken had ik zo goed als geen verstand. Dat de verwaarlozing van de techniek reeds tot catastrophes had geleid, bewijzen de scheuren en barsten in de schilderijen van de Haagse School. De veelgebruikte bitumen (asfalt) onderlaag heeft tal van fraaie doeken onherstelbaar verknoeid. Zowel bij Picasso, Permeke³ en ook

bij Campigli wreken zich thans reeds de roekeloze overschilderingen, de zogenaamde repentirs.

Laten we eens nagaan, wat we aan Academies bezitten. We hebben dan als eerste de goede brave Amsterdamse Rijks-Academie voor Beeldende Kunsten. Deze oude instelling is gebaseerd op een zachtzinnig, half impressionistisch, half expressionistisch getint naturalisme. Zij heeft mij daarom nooit aangetrokken, in mijn jeugd niet door mijn vervuld zijn van eigen révolte, en later niet door haar gebrek aan moed om een traditie à tort et à travers te handhaven. Haar ontbreekt een leerstoel voor schildertechniek, materiaalonderzoek en de geschiedenis van de schildermiddelen. En ik vrees, dat zij dien ook wel niet zal krijgen. Had ik mij nog tot een andere Academie kunnen wenden? Er bestonden in Parijs de schilderscholen van Leger en van Gleizes, zeer gezocht en 'up to date'. Er was een onofficieel academisme à la Mondriaan en à la Braque. (De sinistere gevolgen van de Braque-navolging, beschreef ik reeds in het begin van mijn betoog). Het is misschien leerzaam om eens te bekijken, hoe een van Mondriaan's navolgers diens werkmethode gestandaardiseerd en dus veracademiseerd heeft. Men stelle zich in het atelier van dezen nieuwen

³ De doeken van dezen Belgischen schilder, in de Verzameling Regnault, zijn door onoordeelkundig schilderen in luttele jaren zwart en levenloos geworden.



A.C. Willink, *De Toeristen*, 1949/'50/'55.
Particuliere coll., Parijs.
Foto Jan Snoek.

academiciën voor. Midden op den vloer ligt een grote witte rechthoek. Gekleurde, uit karton geknipte cirkels, rechthoeken, parallelogrammen, trapeziëms, etc. liggen gereed. Het 'creëren' begint. Eerst wordt een cirkel op het witte vlak geschoven, daarna een langgerekte rechthoek, vervolgens, na enig wikken en wegen, een trapezium van kanariegeel karton. De 'schilder' zet het vlak, zoals de kunstterm heet, 'in spanning'. Nog enkele 'elementen' worden ingeschakeld. Het 'kunstwerk' is gereed. De 'schilder' plaatst nu het doek op den ezel en begint de 'grond'(!)compositie te kopiëren.

Ik geef u deze uitvoerige beschrijving, omdat kunstbeoefening op deze wijze voor mij het einde betekent. Deze kunst voor de kinderkamer en van het 'vlechtmatje', dit coquetteren van volwassen mannen met hun voortijdige kindsheid, het bezorgt mij een nausea, die ik steeds moeilijker kan verbergen. Het is mogelijk dat de schilderkunst en de tekenkunst in andere materialen en op monumentalere wijze tot uiting zullen komen, de techniek streeft onophoudelijk voorwaarts, maar spaar ons voor dit infantilisme, dat mij nog meer tegenstaat dan de officieel gesanctioneerde grappen van 'experimentelen', die met veel misbaar het dertig jaar oude paradepaardje der Dadaïsten opnieuw laten rondhuppelen.

Het academische trok mij dus in geen enkele vorm. Behoudens dan mijn onvoldoende kennis van de renaissance verftechnieken had ik reeds jaren van studie achter den rug. Cézanne, Van Gogh en Rousseau hadden een erfenis achtergelaten, die tot de laatste sou door de schilders van de Parijse school opgesoupeerd was, en zonder benefice van inventaris niet zo maar te aanvaarden was. En wat Picasso aanging, van hem kan ik slechts herhalen, wat eens Delacroix over Ingres gezegd had: 'La peste pour les grands talents et la presque totalité du talent pour les médiocres'. Noch de Griekse, noch de Christelijke mythologie, noch de natuurverering van Zola, die zoveel impressionisten had beziel en nog bezielt, konden mij steunen. Voor valse mythe-vertellers, zoals de praeraphaelieten, zoals Böcklin en Alma Tadema, was ik gewaarschuwd. Ik zou dus evenals de dichter Franquinet kunnen juichen over deze heerlijke bevrijding, die geen vakman maar een mens nodig had om tot heerlijke vernieuwing te komen. Maar ik wilde het 'métier', ik wilde mijn opgespannen wit linnen met verf 'bedekken', en dit 'bedekken' niet alleen letterlijk, maar ook figuurlijk ten uitvoer brengen. Ik wilde geen ongebonden vrijheid. Want wat bood deze van alle banden bevrijde kunst van de navolgers van Picasso en Matisse? Wat hadden mij namen als Masson, Lurçat,⁴ Miro, Tal Coat, Gischia, Estèphe, Marchand eigenlijk te zeggen? Zij boden ons het 'moderne' schilderij. Wat is het 'moderne' schilderij?

Het 'moderne' schilderij is als materieel object een 'vod' van inferieur linnen, slechte verf en in vurenhouten lat getimmerd, om het voor uit elkaar vallen te behoeden. Ook hierin ging Picasso voor. Hij neemt thans zelfs niet meer de moeite om een geprepareerd doek te beschilderen, een stuk gebobbeld triplex is goed genoeg voor dezen 'millionnair'. En al is de hedendaagse Europeaan zelf ook zulk een heen en weer geslingerd 'vod', die niet schroomt zijn minderwaardigheid tegenover andere blanke en gekleurde rassen op masochistische wijze te exhibitionneren; zijn geheime trots, dat zijn portret met drie ogen en vier neuzen op de epifanie van de nieuwe mythe-godheid zou lijken,

is van een onverdraaglijke impertinentie en belachelijkheid. Deze moderne schilderijen, en wat daarbij behoorde, vormden zeker niet de exponenten, waaruit ik de atmosfeer kon samenstellen om zelf geïnspireerd te worden. Ook weten wij nu eindelijk wel, dat kunst impoederabel is, en dat de 'snobs' dit blijkbaar alleen kunnen begrijpen, wanneer zij een krom en scheef getrokken schilderij zien hangen. Het merkwaardige is namelijk, dat, wanneer men deze doeken precies gaat inlijsten, de onwereldse en zo geliefde boven de 'ik' uitzwevende sfeer geheel verloren gaat.

De atmosfeer waarin ik zelf aan het werk ging, zou ik het best kunnen beschrijven met de volgende zinsneden uit *Le Mythe de Sisyphe* van Albert Camus: 'L'art ne peut être si bien servi que par une pensée négative. Les démarches obscures et humiliées sont aussi nécessaires à l'intelligence d'une grande oeuvre que le noir l'est au blanc. Travailler et créer 'pour rien', sculpter dans l'argile, savoir que sa création n'a pas d'avenir, voir son oeuvre détruite en un jour en étant conscient que profondément, cela n'a pas plus d'importance que de bâtir pour des siècles, c'est la sagesse difficile que la pensée absurde autorise. Mener de front ces deux tâches, nier d'un côté et exalter de l'autre, c'est la voie qui s'ouvre au créateur absurde. Il doit donner au vide ses couleurs.' Maar op het ogenblik, dat ik de schilderijen met den zogenaamde anecdotischen inslag maakte en schilderijen met beelden uit den baroktijd, had ik nog geen Camus ter beschikking om mij te troosten, dat men kan werken zonder zichtbare mythe. Mijn zucht om schilderijen te maken, die technisch zo af waren dat zij een tijd lang meekonden, is eerder geboren uit een uiterst pessimistisch levensbesef, dan uit een optimistisch geloof in een betere toekomst. Zij waren de enig reële objecten tussen alle onzekerheden.

Ik moest dus, om op het technisch probleem terug te komen, het 'métier' uit de bestaande leerboeken en in de musea gaan bestuderen. Terwijl ik een tiental jaren terug bij het betreden van een zaal met moderne schilderijen mijn hart voelde kloppen van plezier en ik de gewaardwording kreeg 'thuis' te zijn, bleef ik thans onaangedaan. Het oude museum kreeg mij in zijn greep. Geen geelverkleuringen, geen barsten, versleten mythologie konden mij van deze schilderijen afhouden. Ik benijdde deze meesters om hun weergaloze techniek in het uitwegen van de elkaar wederzijds beïnvloedende verflagen, om hun ideologie, om hun positief wereldbeeld, maar ik wist heel zeker, dat ik geheel anders dan zij zou gaan schilderen.

Enige schilders hier en in het buitenland maakten ongeveer dezelfde ontwikkeling door. Ik noemde Pyke Koch, Jan Sluyters, Raoul Hynckes. In 1939 gooide Giorgio de Chirico alle 'metaphysica' attributen overboord en ging in een bewogen realistischen stijl schilderen. Het werk van de surrealisten, Max Ernst en Salvador Dalí, toont neiging de al te abstracte elementen uit te bannen.

Enkele van deze bovengenoemde schilders, plus nog enkele ongenoemde, trachtte men onder den naam 'magische realisten' onder te brengen. Deze naam heeft alle bezwaren van een etiket. En toch, hoe weinigen weten een wijn te onderscheiden, die uit een etiketloze fles geschonken wordt?

⁴ Voor wien, evenals voor Picasso, blijkbaar niet veel anders overblijft dan een soort superieur Paaseieren kleuren, want anders kan ik dit beschilderen van potten toch niet noemen.

Jonge schilders voor zware keuze

WEE de schilder, die zich laat verleiden 't vertrouwde penseel met de pen te verwisselen. Hij laadt onvermijdelijk het odium op zich, een schillerende „intellectueel” te zijn. Zo twijfelde de schrijver over moderne kunst, Wilhelm Hausenstein, aan de grootheid van Edgar Degas, omdat deze te... geestig schreef: „en geestige mensen zijn altijd beperkt”. George Moore, een bekend tijdgenoot van Degas, haatte hem ronduit: „Leonardo da Vinci maakte wegen, Degas grappen”, was zijn boosaardige opmerking.

Desondanks lijkt het mij toch nuttig, zo nu en dan — al was het slechts uit hoofde van een bescheiden zelfonderzoek — de balans op te maken en aldoende de beschermende wanden van het atelier te verlaten, om eens wat wind om de oren te voelen. En zelfs in Amsterdam waait een internationaal windje, want bezitten we niet ons onvolprezen Stedelijk Museum? Ik ken een schilder, die zelfs met de bedreiging van de sterke arm zou weigeren één stap in dit gebouw te zetten. Sterkte of zwakte, wie zal dat uitmaken. Maar ik ken ook anderen, die met bijna verdachte ijver, elke nieuwe tentoonstelling aldaar bezoeken, om als het buitgemaakte riet, zich snel aan het nieuwste aan te passen.

De weg staat vast

AFGEZIEN van het feit, dat een jong schilder zich — en terecht — met de nieuwste stromingen moet uiteenzetten, staat de weg, die hij zal moeten inslaan reeds bij voorbaat vast. Dat klinkt misschien wat vreemd in een tijd, die er zich juist op beroemt de vrijheid op alle gebieden des geestes verworven en gehandhaafd te hebben en de dictatuur, waar zij ook de kop opsteekt, veroordeelt. Immers, de tijden van moordende wilkeur en intriges der regerende vorsten van de veel-eisende kerkvaders, zijn reeds zeer lang voorbij. Ook de protserige ijdelheden van een rijk burgerdom, dat tot in deze eeuw heerste, kunnen de kunstenaar niet meer de wet voorschrijven. De schilder behoeft niemand naar de ogen te zien, hij is aan niets gebonden, hij kan en mag alles maken wat hij wil.

Maar, o, paradox! Thans laat alles, waar het verrukte oog van generaties van schilders inspiratie vond, hem blijkbaar siberisch koud; geen verre verschieten, machtige bergketens, liefelijke dorpen, dieren, zeeën en riviergezichten meer. Zelfs het langouereus op de divankussens uitgestrekte naakt verdween of wordt hoogstens nog geschilderd als een sinistere, lijkleke uitgerekt (Buffet) of geboetseerd als een half ontveest, door het water aangevreten kadaver (Germaine Richier).

Voorgeschreven

EN dat alles, omdat de jonge schilder in de ban van de heersende kunstgeschiedenis is, die anders voorschrijft. Zoals de leer van het histo-



Een recente foto van Carel Willink, gemaakt door Herman J. Hahndiek

CAREL WILLINK, een van de sterkste persoonlijkheden onder onze schilders, is deze keer onze GAST DER MUZEN. Hij is geboren in 1900 en werkte als jonge man in Berlijn, Dusseldorp en Parijs. In de jaren dertig neemt hij gedeelde stelling tegen de neiging in de schilderkunst om zich een steeds grotere vrijheid in de beeldende middelen te veroorloven. Willink doet doelbewust afstand van die vrijheid. Hij schildert in een verfrische techniek met pinlijke nauwkeurigheid naturalistische vormen met veel stofuitdrukking en ruimtewerking. Zijn coloriet is sober. Zijn onderwerpen: arcadische landschappen en stadgezichten, vaak onheilsnellend van sfeer, en portretten.

In oktober van dit jaar zal in het Stedelijk Museum te Amsterdam een tentoonstelling van het jongste werk van Carel Willink worden gehouden.

risch materialisme de overwinning van het proletariaat als enige eindfase toestaat, staat de moderne kunstbeschouwing als enige consequentie het non-figuratie toe. En omdat de museumdirecteuren en de toonaangevende critici deze conclusie als dogma hebben aanvaard, (en vanzelfsprekend ook de kunsthandel), heeft de jonge kunstenaar de keus de voorgeschreven weg te gaan of, zo niet, vrijwillige armoede, officiële onverschilligheid en vergetelheid te aanvaarden.

Nu gaan de meeste jonge schilders vrijwillig de eerste weg; het ligt hun wel, de voorbereidingstijd is zeer kort, zo kort overigens, dat ik vrees, dat spoedig heel Nederland van kleuter tot AOW-trekker zijn eigen schilderijen maakt.

Kan dit nu wel?

WANNEER ik nu tegenover deze luide achtergrond van non-figuratie en experimentelen bijv. mijn portretten, deze „hand-painted photographs”, zet, dan vraag ik mij af: kan dit nu wel? Wat ik als schilder in meer dan twee maanden gedisciplineerd werken volbreng, doet schijnbaar de kleurencamera in 1/10 sec. Gaat dit schilderen niet

verdacht veel op een neurotische dwanghandeling lijken, dat dan tevens het vreemde plezier, om zelfs het slofpatroontje uit te schilderen zou verklaren? Maar het lust mij op de smalle richel tussen kunst en kunnen te balanceren. Tussen de afgrond van het niets en de strohalm van de visuele wereld voel ik mij het best.

Ik kijk naar de geschilderde handen. Waar ter wereld zou de schilder wonen, die betere handen kan schilderen? Laat een volgende generatie maar uitmaken of deze portretten kunst, kunnen of kitsch zijn, ik heb er mijn plezier aan.

Bacteriën

BOVENDIEN vraag ik mij de laatste tijd wel eens af, of de overrompelende nieuwe vormen der experimentelen werkelijk zo „nie dagewesen” zijn. Ik kreeg een tijdje geleden een foto-boek in handen met magnifieke full-page afbeeldingen van bacteriën, door de elektronenmicroscopie liefst 250.000 maal vergroot. Ze deden zo zeer aan reproducties van experimentele schilderijen denken, dat ik onwillkeurig naar hun namen onderaan de afbeeldingen zocht. De ontdekkingen in kunst en wetenschap gaan vaak parallel.

Omdat mijn landschappen, meer nog dan de portretten, uitdrukken wat ik te zeggen heb, kan ik er minder over schrijven. Een academie-leerling, die mijn doek: „De Aanval” zag, meende mij te complimenteren met de opmerking: „Maar dat schilderij is bijna abstract!” Op dit doek, waar twee vliegende condors een aanval op een sissende slang doen, kan men dit gebeuren, weliswaar, niet geheel wegdenken, het uitgangspunt voor dit schilderij was vooral de beweging van ons aardoppervlak uit te drukken.

Mocht het doek u de gedachte ingeven, dat het eigenlijk de strijd tussen Amerika en China symboliseert, het zij u bij voorbaat vergeven.

CAREL WILLINK.

WILLINK OVER WILLINK

EEN KENMERK VAN DEZE TIJD IS HET NAAST ELKAAR BESTAAN VAN VOLLEDIG geaccepteerde stijlen, of moeten we zeggen modes van beeldende kunst. Erkend zijn pop-art, zero-kunst, anti-kunst, abstracte kunst, nieuwe figuratie, neo-réalisme, super- of hyper-réalisme, seriële kunst enz. enz. Het woord 'kunst' wordt hier steeds bij genoemd, om als het ware te verduidelijken waarom het hier gaat. Maar niets is moeilijker te definiëren dan juist het begrip kunst.

Lange tijd was kunst geen kunst wanneer zij geen 'stijl' had, een even ongrijpbaar begrip. Wilhelm Hausenstein, een beroemd kunsthistoricus uit het begin van deze eeuw, stelde vast: 'De kunst van deze tijd (1914) is de catastrofe van het naturalisme en de overwinning van de stijl.' Het begrip 'stijl' is dus uiterst belangrijk voor het begrip 'kunst'. Stijl heeft dus iets te maken met het universele karakter van de kunst. Stijl is totale uitbeelding. Stijl openbaarde zich in het quattro-cento, de renaissance, de barok, de romantiek, het naturalisme, het impressionisme, het expressionisme enz. In al deze perioden was de stijl zaligmakend. Wie anders schilderde telde niet mee. Zelfs de niet minder beroemde schrijver over kunst André Malraux gaf in zijn boek 'Psychologie de l'Art' (1947) een definitie van stijl: 'We zien dat de beeldende kunst nimmer wordt geboren uit de wijze van de wereld te bekijken, maar steeds uit de manier om hem te maken. De stijl verschijnt niet alleen als de gemeenschappelijke aard van het werk uit een school - uit een tijdsgewricht -, gevolg of versiersel van een visioen, hij verschijnt als het object van zijn diepstgaand onderzoek, waarvan de levende vormen slechts de grondstoffen zijn.'

En op: 'Wat is kunst?' zijn wij verplicht te antwoorden: 'Dát waardoor de vormen stijl worden.' Dat verlangen, of liever de eis, dat stijl in het kunstwerk aanwezig moet zijn, bestond nog aan het einde der veertiger jaren. Stijl is de eis de uitingen van een tijd zichtbaar te maken.

Maar is de stijl thans nog alleen zaligmakend? Hoe is thans de situatie? Toen ik ongeveer 25 jaar geleden mijn boekje schreef: 'De schilderkunst in een kritiek stadium', een nogal hovaardige titel overigens, had niemand van het thans welig bloeiende hyper- of super-réalisme gehoord. Het had er toen meer van, dat alle klassieke réalismen geluidloos en stil waren bijgezet. Mijn verdediging ervan had veel weg van het gevecht tegen windmolens. Het, in dit geval, magisch-réalisme werd als een decadente, op de Duitse nieuwe zakelijkheid geïnspireerde wijze van schilderen beschouwd. Steeds minder werd er réalistisch geschilderd. In de traditionele schildersverenigingen verschenen steeds abstractere doeken. Zelfs Jan Sluyters, groot bewonderaar van Karel Appel, maakte aan zijn levenseinde een soort Karel Appels.

Ik herinner mij uit die tijd een artikel waarin mij aangeraden werd het schilderen maar aan de kapstok te hangen, ik kon beter gaan schrijven. Het succes van de Cobra-groep en aanverwante groepen, o.a. in Zweden, scheen de richting van de kunst te bepalen. Vooral Amerika ging een grote rol spelen. Het Stedelijk Museum (in Amsterdam) bracht tentoonstellingen van Amerikaanse schilders. Alles was van enorm grote afmetingen. Ik herinner mij zwaarmoedig gekleurde, overgrote doeken van Marc Rothko. Wat mij bijbleef waren niet de schilderijen, maar was een kleine, niet minder zwaarmoedige suppoost, zittend onder die geweldige doeken. De schilder moet een ongelukkig man zijn geweest. In 1970 schilderde hij 14 (weer) enorme monochrome doeken voor een achthoekige kapel, in de kleur van geronnen bloed. In datzelfde jaar stierf Rothko. Niet minder imposant van afmeting zijn de doeken van Barnett Newman, een wat opgewekter figuur, koket monocledrager. Deze gunde ons wat kleur. 'Who is afraid of red, yellow and blue III' heette het enorme doek, 2,5 bij 5 meter metend, monochroom geschilderd. Even enorm van afmeting, van een snaakse fantasie getuigend, zijn de kleurbanden van Frank Stella. Daarnaast komen de wit-zwart-uitbarstingen van Kline, de enorme papiermaché toestanden van Claes Oldenburg, de Amerikaanse vlaggen van Jasper Johns, de Andy Warhols, de Rauschenbergs enz. enz.

Een typisch voorbeeld van ijzeren consequentie bracht de schilder Albers. De in 1933 uit Duitsland uitgeweken Bauhaus-medewerker kwam in Amerika aan het Black Mountain College. Sinds 1949 bracht hij een serie schilderijen en zeefdrukken 'Hulde aan het vierkant'. Bijna 20 jaar lang deed hij dit op slechts één manier: een vierkant met daarin een kleiner vierkant en daarin nog een kleiner vierkant, in tinten van wit tot zwart, later ook in kleuren. Voor mij een verbijsterende monotonie. Dan liever de vergroter van stripverhalen

Roy Lichtenstein, natuurlijk wéér in grote formaten, die elke zwartgallige zal doen glimlachen. Dat er in Amerika ook schilders zijn, lokaal zeer beroemd, maar geen aas voor de internationale kunstverkopers en naar aanzien snakkende museumdirecteuren, zou te gek zijn. Edward Hopper bracht het niet tot internationale roem, maar zijn doeken die het leven van alledag van de Amerikaanse mens en zijn omgeving tot inhoud hebben, zijn indringend en onvergetelijk; ik beschouw hem als een der grootste Amerikaanse schilders.

Maar ook in de Oude Wereld heeft men niet stilgezeten. Het Haagse Gemeente Museum bracht in de zomer van 1964 een uitgebreide tentoonstelling van wat men toen de Nieuwe Réalisten noemde. Behalve de bovengenoemde Amerikanen kwamen de Europeanen - stuk voor stuk interessanter - aan bod. Het was een totale uitverkoop. Marcel Duchamp had de geesten sinds 1914 met zijn 'Ready Made's' in grote opwindning gebracht. Nu men zijn tandarts met zijn eigen rekening, maar dan wel ingelijst en getekend als kunstwerk, kon betalen, was alles mogelijk. De afbraak was compleet. Slechts de dichtgesoldeerde tinnetjes met des schilders uitwerpselen ontbraken. Zoals altijd waren er een paar verdwaalden, Co Westerik en de Engelsman Francis Bacon pasten er niet bij, hun nihilisme had veel meer positieve kanten. Nauwelijks waren de kisten met afval (les poubelles) van Armand, de complete diner-resten met borden en bevingerde servetten inclusief van Spoerri, de ping-pongtafels van Claes Oldenburg, de mensenafgietsels (om late gasten een doodschrik te bezorgen) bij de diverse eigenaars afgeleverd of men verviel in nieuwe opwindning. Het was alsof men zeggen wilde: Ziezo, deze voorstelling is mooi geweest, maar nu zullen jullie opkijken.

In hetzelfde jaar 1964 verschenen de hyper-réalisten op de markt. Vooral in Amerika verschenen op de tentoonstellingen doeken waarop met uiterste nauwkeurigheid voorwerpen en mensen met of zonder omgeving werden geprojecteerd. De neo-réalisten gebruiken deze voorwerpen zelf nog (Spoerri), de hyper-réalisten schilderen ze weer na. De 17e-eeuwer Willem Kalf, groot stillevenschilder, zou als hij dit kon zien, de roemer uit zijn schilderij nemen en op de eeuwige terugkeer der dingen drinken. Men vraagt zich wel af, waar komt ineens de technische vaardigheid vandaan, een vaardigheid waarvoor 5 jaar klassieke academieopleiding nauwelijks voldoende is? Er wordt uitsluitend naar foto's gewerkt, dat werd in het eind van de vorige eeuw ook gedaan, maar dan in het diepste geheim. De weduwe van Breitner bracht na de dood van haar man, met haar zuster, manden vol negatieven op straat. Nog enige jaren terug, hoorde ik op een veiling twee dames staande voor een poezenstuk van Henriëtte Ronner, tegen elkaar zeggen: 'Dat is geen kunst, dat is nageschilderd naar een foto.' Wilhelm Hausenstein spreekt met verholten plezier over de ontmaskering van de destijds beroemde Duitse schildervorst Lebach: deze had portretfoto's gebruikt. De hyper-réalisten willen geen persoonlijke lijnvoering, iets dat generaties lang als het kenmerk van ware kunst werd beschouwd. De karakteristieke tekenhand, die ons nog bij Toulouse-Lautrec, Delacroix en Degas zo begeestert, wordt bewust vermeden (hoewel de laatste ook foto's gebruikte). Nochtans, wat een monnikenarbeid, het vergroten van een ansichtkaart tot enige vierkante meters! Zij krijgen door dit vergroten datzelfde gevoel van beklemming dat ons de werkelijkheid ook geeft.

Geeft mij deze wonderlijke ommekeer in de kunst nu het tevreden gevoel van gelijk te krijgen? Heeft de schilderkunst nu weer een vaste basis? Hoe is het met het verloren stijlgevoel? Voor ik hierop antwoord wil geven, wil ik in het kort vertellen hoe ikzelf tot dit hyper-réalisme, maar dan wél 46 jaar geleden ben geraakt. Met het verschijnen van het 'Manifeste du futurisme' bij de Figaro op 20 februari 1909, werd de kunst in de politiek getrokken. Marinetti maakte schoonschip met alles waar museumlucht aan hing. Hij deed dit luidruchtig op zijn Italiaans en vergat niet het vaderland, de oorlog (enige hygiëne van de wereld), het gevaar en de snelheid te glorificeren. Er volgt een reeks manifesten, tot het begin van de eerste wereldoorlog, o.a. het manifest der futuristische schilders. Daarin wordt de onderdrukking van het naakt geëist voor minstens 10 jaar. En wat te denken van de asfalttinten uit te bannen, die het schilderij het patina van vroeger eeuwen zouden geven? Ik herinner mij, dat ik in de dertiger jaren lid was van een commissie die toezicht moest houden op het schoonmaken van de Nachtwacht. Een gezien vrouwelijk lid van één onzer schildersverenigingen (Lizy Ansingh) verweet mij, dat ik wel niet zou instemmen met haar eis dit schilderij met bruine vernis (bis) weer het

17e-eeuwse patina te geven, waarmee zij zo gelukkig was geweest. In 1916 ontstond in Zürich onder Tristan Zara het dadaïsme, dat zijn einde vond in het surréalisme, waarvan André Breton de onbetwiste leider werd, en van de anderen, o.a. Paul Eluard en Louis Aragon, de meest orthodoxe marxist. De schilderkunst komt uit de burgerlijke sfeer, die haar een eeuw lang beheerste.

In de jaren 1928, een barre tijd van werkloosheid en faillissementen, maakte ik mijn eerste, wat wij nu zouden noemen hyper-réalistische schilderij, 'De Rozentuin'. Andere zouden volgen en wel: 'Huisje met Hulstbomen' (1934), 'De Landweg' (1936), 'Parkweide met Koeien' (1936), 'Dolomietenlandschap' (1938), 'Wand Thermenmuseum' (1961), 'Hoek Thermenmuseum' (1961) en iets eerder 'Herengracht 520' (1951). Het is in olieverf geschilderde werkelijkheid, zonder arrangementen of bijgevoegde attributen. Zij zouden door een hedendaags hyper-réalist geschilderd kunnen zijn, ware het niet dat ze... toevallig door Willink gemaakt waren. 'De Rozentuin' ontstond dus in een tijd van verwarring. Ik had zowat met elk 'isme' geëxperimenteerd. Na elke twee, drie of vier doeken wisselde ik van richting. Na het expressionisme kwamen de geheel abstracte doeken. 'Compositie Liefde' is hiervan een goed voorbeeld. Toen kwam Léger aan de beurt, met als startpunt 'De Zilveren Bruiloft' (1924). Hierna kwam het totaal abstracte doek 'Het Hart' (1924). Steeds duidelijker komt de menselijke figuur terug: 'Meisje met Bal' (1925), de 'Semaphore' (1926) en dan ineens een schilderij gespeend van elk 'isme', 'De Rozentuin'.

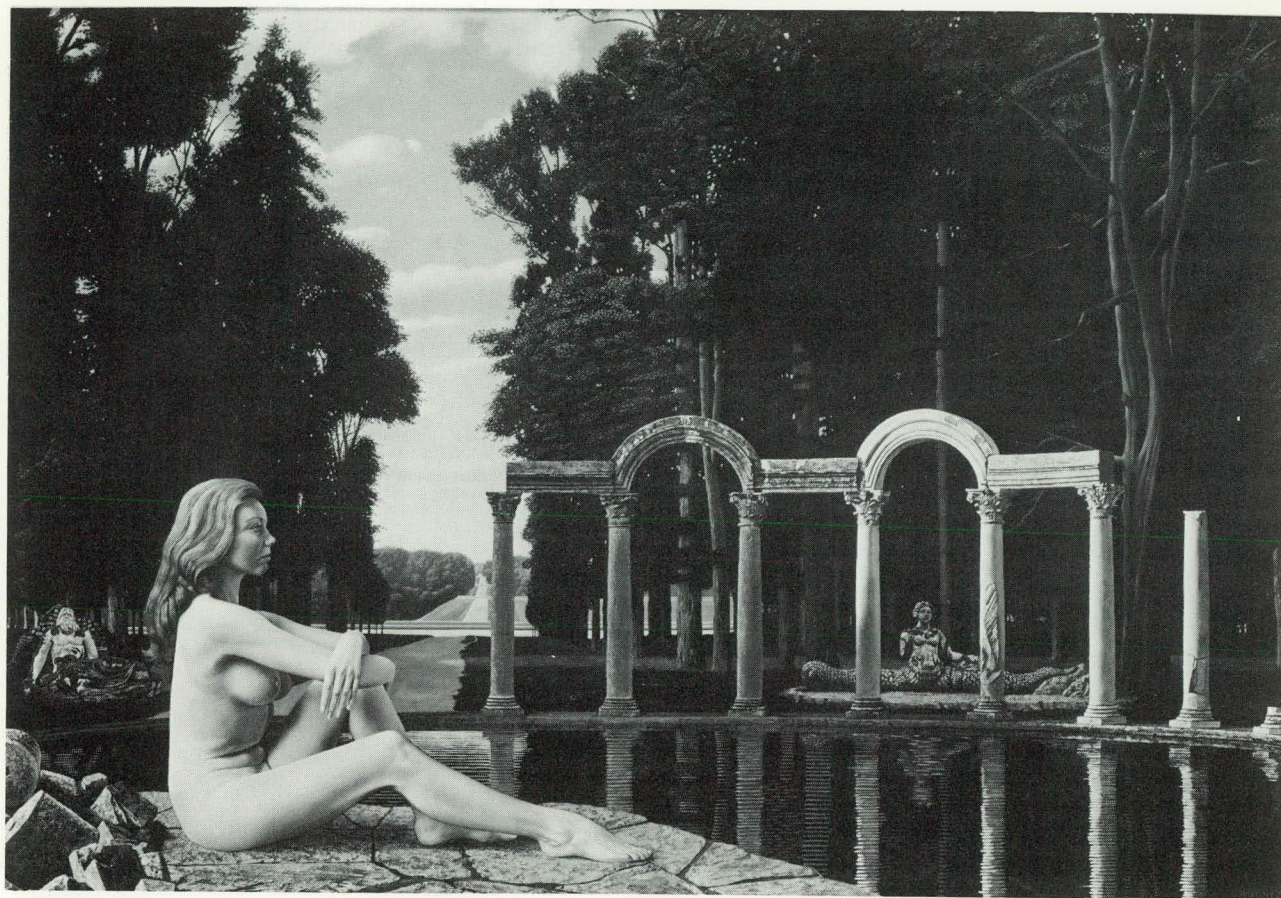
Ik vraag mij nu nog wel eens af, welke de beweegredenen waren om van de sterke kleuren van het experimenteren afstand te doen. 'Willink,' had Du Perron eens in die dagen tegen me gezegd, 'waarom al die gezochte attributen? Schilder toch gewoon wat je ziet, dan wordt het al gek genoeg.' Die 'ismen' kregen een steeds grotere agressiviteit. Zij richtten zich steeds meer tegen mens en maatschappij, en ik huldigde toen al het l'art pour l'art principe, hoe aanvechtbaar dat misschien ook is. Toch had ik iets uit die tijd van experimenteren gewonnen, nl. het arrangement. Ik voegde reële elementen aan andere reële elementen en daarom kreeg ik de naam van magisch-réalist. Waarom is men toch maar al te graag bereid een schilder een etiket op te plakken? Het is misschien de behoefte orde te scheppen in de steeds onoverzichtelijker wordende manieren van kunst bedrijven.

Het onderscheiden van stijl of 'ismen' geeft enig houvast. Duizenden jaren achter elkaar hebben de Egyptenaren en ook de Chinezen slechts één stijl van kunstbeoefening gekend; dat lijkt misschien eentonig, maar het leven toenmaals zal niet minder spannend en boeiend dan heden ten dage geweest zijn. In onze dagen duurt een 'isme' nauwelijks één generatie, en dan meestal door één grote figuur gedragen. Bij Picasso spreekt men van zijn 'blauwe periode', 'roze periode', 'kubistisch klassieke' en zijn 'monsterperiode'. Hij weigerde zich echter op een stijl vast te leggen. Nog in het begin van deze eeuw probeerden de gearriveerden in de salons de nieuwlichters buiten de zalen te houden. Thans zijn wij zover dat men een schilder ietwat bezorgd aankijkt, wanneer hij een leven lang aan één stijl vasthoudt.

En toch, en toch, naast de in plastic gehulde visioenen van Christo - we hebben al meer dan genoeg plastic - zijn deze ijverige hyper-réalisten niet meer weg te denken. Wanneer we de doeken van Jacques Monory, Domenico Gnoli en Noël Mahaffey zien, *dan bestaat er nog steeds een met linnen bekleed spieraam bedekt met een laag olieverf; en toegewijde ijver.*

Maar ik wil géén kritiek geven. Zelf werkte ik vier maanden aan een portret van een dame. Deze is gekleed in een japon waarvan ik bijna honderd geborduurde bloemen heb moeten schilderen.

Carel Willink



*A.C. Willink, Rustende Dryade, 1977.
Particuliere coll., Amsterdam.
Foto Jan Snoek.*

EEN GESPREK MET CAREL WILLINK

De schilderijenafdeling van het Centraal Museum is sinds enkele maanden verbouwd en opnieuw ingericht. Uitgangspunt bij de nieuwe inrichting was niet meer alleen de kunst-historische ontwikkeling, maar vooral een thematische opzet. Eén van deze thema's is 'Van ambachtsman tot miskend genie'. In deze zaal waar dat thema aan de orde komt, hangen twee zelfportretten van Willink (afb. 1 en 2). Jos de Meyere sprak met de kunstenaar over deze zelfportretten én over enkele recente aanwinsten van het Centraal Museum.

Willink tussen Scorel en Moreelse enerzijds en Moesman, Koch en Struycken anderzijds. Gek? (Afb. 3).

Nou, het gekke is eigenlijk een beetje teleurstelling omdat mijn werk niet zo modern is: één klein pasje en ik zit in die traditionele schilderijen van drie-, vierhonderd jaar geleden. Ik vind dat ik uitgerekend met deze twee schilderijen die het Museum bezit, coquetteer met de oude meesters. Ik ben daar niet zo gelukkig mee, omdat ik in mijn latere werk wel iets anders te vertellen had. Ik vind wel dat ik mij wat de techniek betreft kan meten met de 17de eeuwers.

U heeft er wel naar gestreefd. Tijdens het schilderen van Uw zelfportret uit 1937 (afb. 1) ging U geregeld naar het Rijksmuseum om zeventiende eeuwse schilders te bekijken.

Het was een soort streven om me te meten. In die zin van kan ik nou ook vlees schilderen, net als die zeventiende eeuwers. Dat was het eigenlijk. Toen ik dacht dat ik dat ook kon, ben ik verder gegaan; eigenlijk is het een tussenperiode geweest. Ik heb toen ook een groot schilderij gemaakt, **De kluzenaar** (afb. 4), eigenlijk een atleet. Nee, ik ging niet naar het Rijksmuseum om me te verdiepen in de religieuze betekenis van een schilderij.

U heeft Uw zelfportret uit 1937 De Prediker genoemd. En in dezelfde periode schildert U De kluzenaar en ook een Johannes.

Het is zo uitgevallen. De religieuze betekenis van die schilderijen is minimaal. Men heeft er wel van alles in gezien en bij gedacht. Die titel Prediker slaat op de tekst op het schilderij. Een Bijbelse tekst: 'geloof maar niet in het Hiernamaals en de Heerlijkheden'. Een moderne gedachte: doe wat je kunt vóór je dood gaat; daarna is er geen enkele kans meer je te laten gelden. Die gedachte inspireerde mij toen zeer. Vandaar dat ik deze figuur ook zo gemaakt heb om enigszins dat idee te geven van een Prediker, van een man die staat te oreren. Conventionele religie is me vreemd gebleven. Die schilderijen waren een poging om naakt te schilderen, zo perfect mogelijk. Heel nuchter.

Het is een enorm verschil als je hier de twee zelfportretten naast elkaar ziet; het ene is eigenlijk een klassieke pose, het andere, De Prediker, is een soort martelaar; je zou kunnen denken, in de context van deze zaal 'Van ambachtsman tot miskend genie', dat daar het miskend genie zich gepresenteerd heeft. Voelt U dat zo aan?

Nee, dat voel ik niet zo aan. In die tijd speelde trouwens het idee van genie geen rol in mijn gevoel. Ik was helemaal niet overtuigd van mezelf; het was in een tijd dat ik me nog máken moest. Vergeet niet, in die jaren had ik wel een zekere bekendheid, maar die was toch niet van dien aard dat ik daarop kon vertrouwen. Je moest verder gaan, en bovendien: schilderen was mijn lust en mijn leven. Ik vind die zelfportretten wel aardig, maar bijvoorbeeld zo'n **Landschap** in de collectie Van Baaren (afb. 5), vind ik als schilderij belangrijker, dat heeft toch meer inhoud, dat zegt ook meer, dat landschap met die zware lucht en die lichte plek in het midden, dat komt toch meer tegemoet aan mijn zin voor

gevoelens in het leven, licht - donker.

Toch heeft U met de regelmaat van een klok zelfportretten geschilderd.

Maar niet in de laatste jaren. Ik kan mijn eigen gezicht niet meer zien. En dat laatste **Zelfportret**, zittend op die stenen in dat gekleurde hemd, daar ben ik ook weinig over te spreken, maar dat was ook een opdracht. In het begin heb ik zelfportretten gemaakt als oefeningen, zou je kunnen zeggen. Voorbeelden om portretten van anderen te kunnen maken. Ik heb zeker een twintig of vijftig menen geschilderd, als het niet meer is. En daar dreef ik op. Want voordat ik werkelijk ging verkopen, zodat ik er wat aan had, was dát mijn redding. Directeuren schilderen, daar dreef mijn bestaan op. Daardoor kon ik mijn andere schilderijen maken, want die verkocht ik moeilijk. Portretten gingen op bestelling.

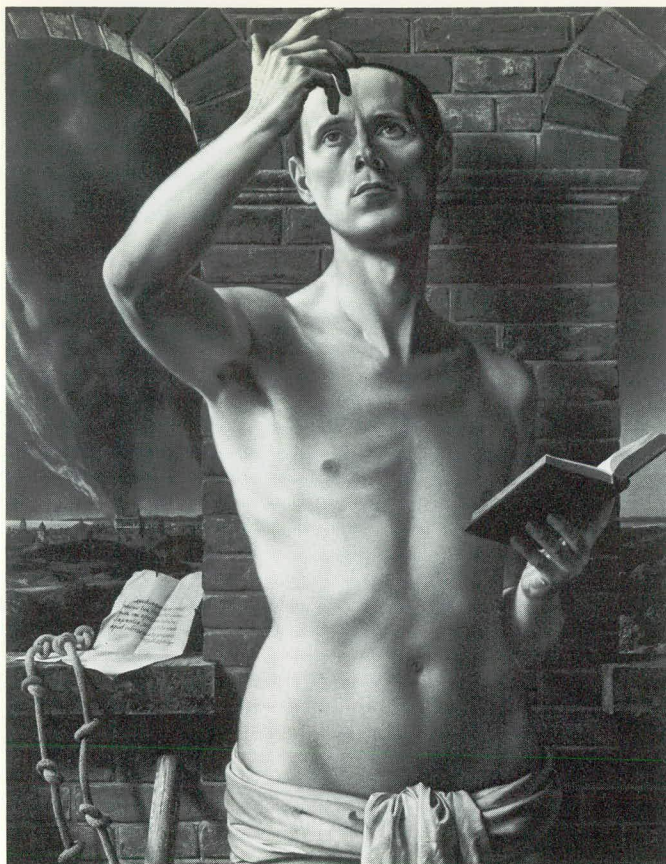
Ging U voor de spiegel zitten voor Uw zelfportretten?

Jazeker, gewoon voor de spiegel.

Niet van foto's?

Dat **Zelfportret** uit 1939 is beslist niet van een foto gemaakt. **De Prediker**, dat durf ik niet te zeggen. Het zou kunnen zijn, maar die foto's heb ik niet meer.

Vervolg gesprek op pag. 27.



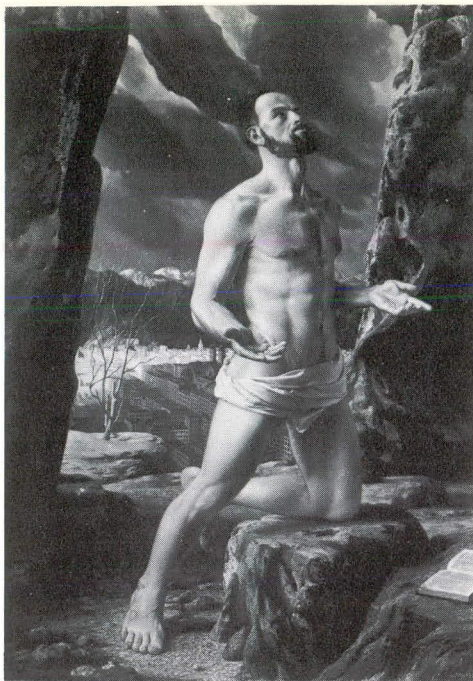
1. A.C. Willink, *De Prediker*, 1937.



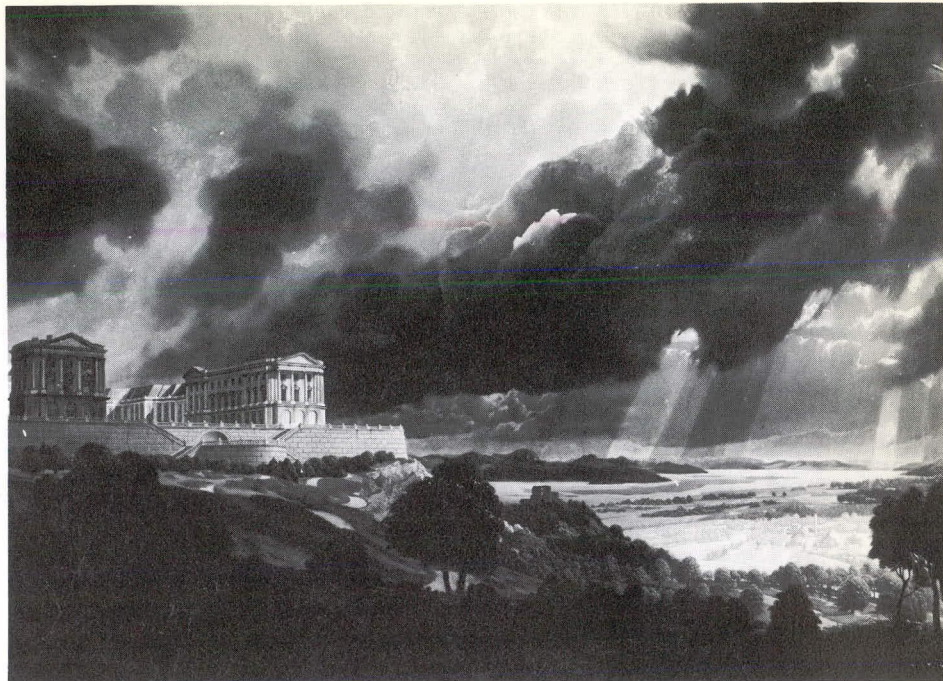
2. A.C. Willink, *Zelfportret*, 1939.



3. Wand in de zaal 'Van ambachtsman tot miskend genie'.



4. A.C. Willink, *De Kluizenaar*, 1938.
Particuliere coll. Foto Jan Snoek.



5. A.C. Willink, *Landschap onder regenlucht*, 1943/46.
Coll. Museum Van Baaren, Utrecht.



6. J.A. van Attevelt, *Jonge chemicus in zijn laboratorium*, omstreeks 1650.

Recente aanwinsten

J.A. van Attevelt (na 1621-1692), Jonge chemicus in zijn laboratorium, gesign. r.o., omstreeks 1650, olieverf op doek, 90,1 x 111,7 cm, inv. nr. 20801.

J.H. Moesman (geb. 1909), Surrealistische voorstelling, gesign. en gedat. r.o., 1929, aquarel, 63 x 53, inv. nr. 20800.

F. Weidema (geb. 1915), Stranding, gemon. en gedat. l.o., gesign. op achterzijde, 1945, olieverf op doek, 50,3 x 41 cm, inv. nr. 20812.

P. Vermeulen (geb. 1908), Vergeten graf, gemon. en gedat. l.o., 1946, olieverf op doek, 60,3 x 70 cm, inv. nr. 20829.

Armando (geb. 1929), Platen, gesign. en gedat. op achterzijde, 1963, rode verf op metaal, 78 x 60, inv. nr. 20798.

T.Rajlich (geb. 1940), Abstracte compositie, niet gesign., niet gedat., 1976, acrylverf op doek, 120 x 180 cm, inv. nr. 20799.

Enkele recente aanwinsten van het Centraal Museum. Nummer een: een doek van J.A. van Attevelt (afb. 6). Van de man zelf is niet veel bekend, behalve dat hij in de 17de eeuw leerling is geweest in Utrecht. De Van Attevelts behoorden tot een kunstenaarsfamilie in Utrecht.

Vaardig geschilderd. Alleen, dat jongenskopje is dubbelzinnig: het kan oud zijn, het kan jong zijn, - een kind dat zijn ABC nog moet leren óf een geleerde. Dat kopje maakt het schilderij wel raadselachtig. Maar het is nou niet een schilderij waarvan ik zeg, gut, gut, dat vind ik nou het summum van heerlijkheid, maar het is curieus.

Het schilderij heet Jonge chemicus in zijn laboratorium. We zijn er nog niet helemaal uit, maar zeker is dat het een Vanitas-schilderij is.

De vergankelijkheid. Met de beroemde schedel en bot.

Een tekening van Moesman uit 1929 (afb. 7).

Aha, een Moesman! Een leuk ding. Heel merkwaardig, de wijze waarop dat figuur getekend is, vooral met die twee op zichzelf bewegende tenen, echt iemand in een soort extase, die plots een visioen uitademt. Er zijn van die mensen, die in een bepaalde extase hun grote tenen bewegen. Het blijft je boeien. Moesman heeft trouwens ook eens een keer meegedaan in deze serie Mededelingen; hij heeft toen over de musea verdomd rake dingen gezegd. Hij kan ook schrijven!

We hebben deze tekening ook aangekocht in verband met werk van Gerrit van 't Net dat wij in onze verzameling hebben (zie Mededelingen nr. 18, artikel door dr. L. Brozek over aanwinsten van Gerrit van 't Net).

Gerrit van 't Net heeft in Amsterdam gewoond; heeft hij ook hier in Utrecht gewoond?

Ja. Hij heeft als weesjongen hiernaast in de Fundatie van Renswoude gezeten.

Hij is toen gestart met een heel merkwaardig schilderij, een elegante vrouw-man met een monocle (afb. 8). En dat is eigenlijk altijd zijn grote werk geweest. Hij zat dus eigenlijk in het straatje van Pycke Koch en mij.

Heeft U hem gekend?

Ja, ik heb hem wel eens gesproken. Hij was een moeizame jongeman, maar niet onsympathiek. Hij had het moeilijk met het leven, dat herinner ik me wel.

Een werk van Fedde Weidema (afb. 9). Een man die oorspronkelijk uit Leeuwarden afkomstig is, maar al vroeg in de club van Utrechtse surrealistten verzeild is geraakt.

Wel Utrechts! Zo'n groep ken ik in Amsterdam niet.

Het schilderij is uit 1945. Zit er volgens U iets in van het levensgevoel van die tijd?

Die weggeschilderde mond, 'Het grote zwijgen' zou je het kunnen noemen, alleen het kijken. Die symbolen hebben mij persoonlijk niet veel te zeggen, maar als geheel spreekt het mij aan, de compositie, het ritme. Het voldoet me wel.

Het heet Stranding.

Een soort oneindigheidsschildering. Surrealistischer dan Moesman en Van Leusden. Ergens blijven die met hun benen toch meer in de realiteit staan. Dit is vluchtiger. Zo'n voorhoofd...

Piet Vermeulen, ook een Utrechtse kunstenaar, en ook een schilderij net na de oorlog, in 1946, geschilderd. Vergeten graf (afb. 10).

Het doet me denken aan Hynckes; die doodskop, die vlinder, het prikkeldraad. Ook de donkere achtergrond. Maar het is minder krachtig.

Armando, Platen, uit 1963 (afb. 11).

Armando: ik zou bijna zeggen de achterkant vind ik interessanter dan de voorkant; wat mij betreft kan je het zo ophangen, met die naam achterop, die in druppels naar beneden loopt omdat Armando dat er snel op-



7. H.J. Moesman,
Surrealistische voorstelling, 1929.



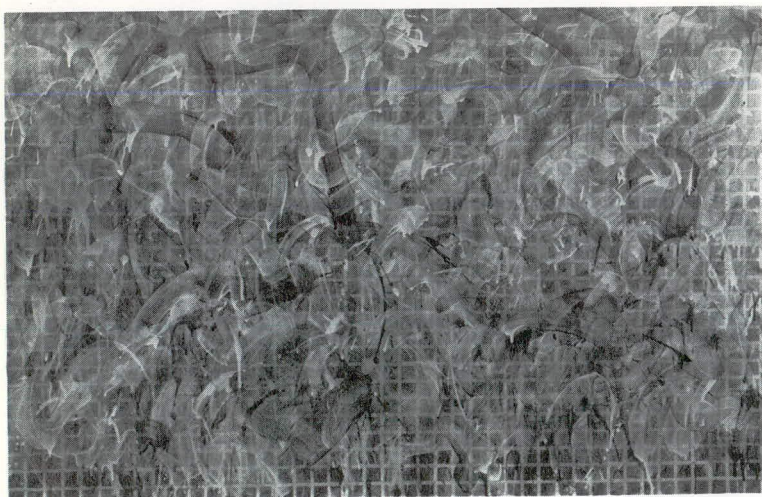
8. G. van 't Net, *Orso*, 1933.
Coll. Buyko, bezit K.B.B.



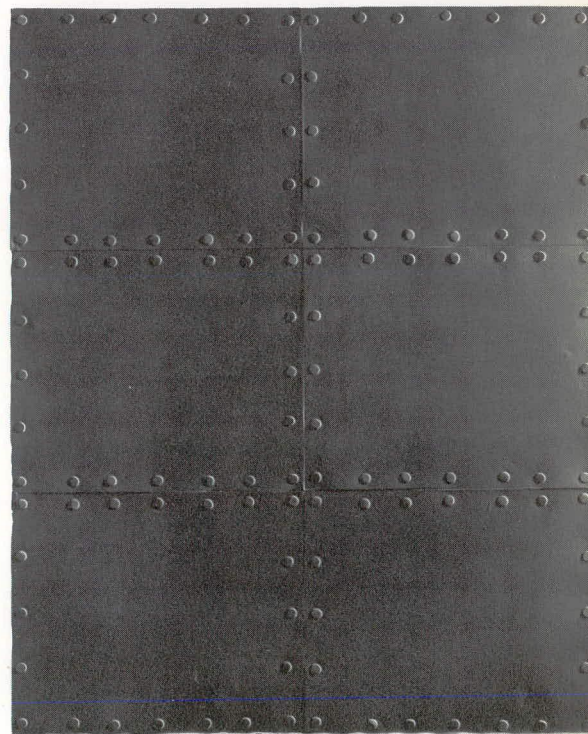
9. F. Weidema, *Stranding*, 1945.



10. P. Verneulen, *Vergeten graf*, 1946.



12. T. Rajlich, *Abstracte compositie*, 1976.



11. Armando, *Platen*, 1963.

geschilderd heeft. Nou ja, ik maak maar een grapje, maar eerlijk gezegd doet deze kant mij meer dan de voorkant. De voorkant blijft voor mij zo gesloten als het gesloten is. Ik blijf er vrij onbewogen bij. Het gekke is, als je het nou een tijdje gaat bekijken, dan zeg je, 'ja, 't is toch niet gek'. Armando hoort zeker thuis in de verzameling van jullie museum. Ik begon met een grapje, maar uiteindelijk prefereer ik de voorkant. Dan kan de achterkant als een grapje blijven!

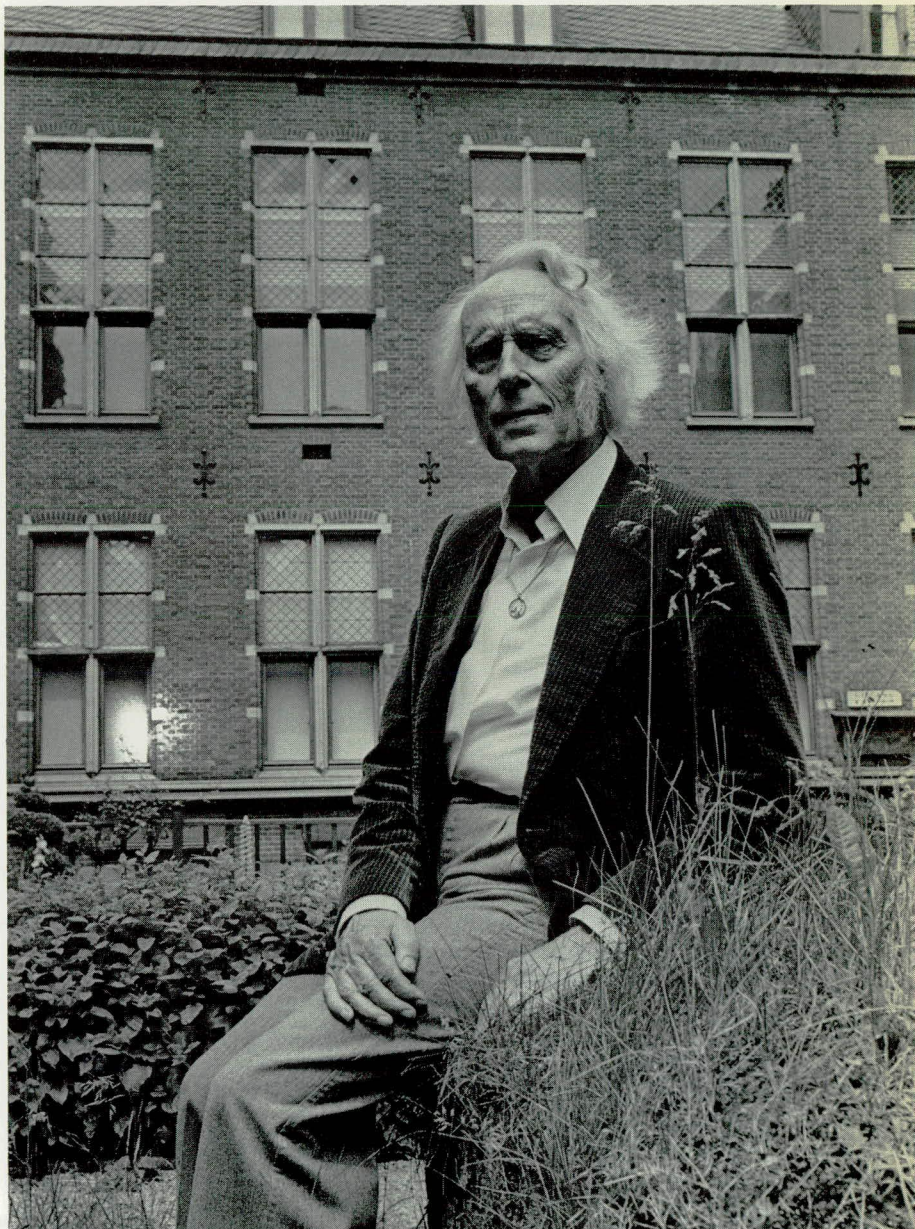
Een schilderij uit 1976 van Tomas Rajlich (afb. 12). Een onbekende?

Ja, onbekend. De nuchterheid van Armando spreekt mij meer aan dat dit werk. Ik heb waarschijnlijk iets te veel de neiging om realiteiten te zien, en die zou ik hier ook willen zien. Maar ik begrijp voldoende dat dat niet helemaal juist is. Ik voor mij, ik vind dit een Rorschach test, een heleboel mensen zien hier misschien veel symbolen in. Ik zie bijvoorbeeld hier en daar een phallus, en ik zie ook een schaap op twee poten. En die kleine vierkantjes die alles ondersteunen, moeilijk, moeilijk, om er iets van te zeggen.

Eigenlijk is dit een consequent doortrekken van de lijn die bij Armando begint. Het is een puur uitgaan van de materie en de materie optimaal laten spelen. Zij hebben niet de intentie om er symboliek in te leggen, maar gaan veeleer uit van compositie en structuren.

Ik heb hier weinig affiniteiten mee. Ik weet dat deze wijze van schilderen voorkomt. Maar het is voor mij geen openbaring.

Uit deze aanwinsten zou ik aan Moesman de voorkeur geven. Maar als je over alles zó gaat nadenken, dan blijft er weinig over...



13. Willink in de tuin van het Centraal Museum, juni 1978.
Foto 't Sticht' B.V.'

CENTRAAL MUSEUM UTRECHT

Agnietenstraat 1, tel. 030 - 31 55 41

Algemene informatie

Openingstijden: dinsdag tot en met zaterdag 10-17 uur; zon- en feestdagen 14-17 uur. Op maandag gesloten. Toegangsprijs f 0,50 p.p., zon- en feestdagen f 0,25 p.p. Gebouw Maliebaan 42: openingstijden maandag tot en met zaterdag 9-16 uur; zondag 14-17 uur. Toegang gratis.

Vanaf 1 april j.l. zijn de vernieuwde **schilderijenzalen** opengesteld. Bij de inrichting van deze zalen is, in tegenstelling tot een kunsthistorische chronologische opzet, uitgegaan van het volgens thema bijeenbrengen van schilderijen, waar nodig aangevuld met sculpturen en voorwerpen van toegepaste kunst. Deze opstelling draagt een experimenteel karakter en zal duren tot en met 1 januari 1979, wanneer de voorbereidingen getroffen worden voor de inrichting van de tentoonstelling, die vanaf 23 februari gehouden zal worden in het kader van de herdenking van de Unie van Utrecht 1579-1979.

Tijdens de verbouwing van de kostuumzalen op de zolderverdieping worden op de begane grond, in de zalen 3, 4 en 5 **kostuums** opgesteld. Er is een keuze te zien uit de verzameling, die de periode van omstreeks 1760 tot heden bestrijkt.

De collectie van het **Provinciaal Oudheidkundig Museum** is voor een deel op de historische afdeling geëxposeerd. Op deze afdeling zijn ook prehistorische vondsten uit de provincie opgesteld, o.a. afkomstig van de Rijksdienst voor Oudheidkundig Bodemonderzoek te Amersfoort en het Streekmuseum te Rhenen.

Jaarkaart van het Centraal Museum, inclusief Mededelingennummers, f 10,-, over te maken op postgironummer 402834 t.n.v. Centraal Museum Utrecht, of door middel van aan te vragen accept-girokaart. De **ringbandcatalogi** van het Centraal Museum bevatten geïllustreerde beschrijvingen van voor-

werpen uit de eigen collectie. Er zijn ook catalogi van kleine tentoonstellingen in opgenomen. Vulling van de ringband - voor een periode van ongeveer twee en een half jaar - f 30,-, ringband f 5,- (per post f 10,-).

In de reeks ringbanduitgaven is in april verschenen: **Munten van de Stad Utrecht**. De titel geeft aan dat in deze publicatie uitsluitend de munten beschreven worden, die op naam van de stad Utrecht geslagen zijn. In de inleiding worden o.a. de geldpolitiek van de stad Utrecht, het geldstelsel in het Nedersticht, de stedelijke kloppen en het munthuis behandeld. Het eigenlijke catalogusgedeelte geeft een compleet overzicht van alle uitgiften, met steeds een korte inleiding op elke emissie afzonderlijk, die op naam van de stad tussen 1375 en 1794 geslagen zijn. Zowel in de algemene inleiding als in het catalogusgedeelte is een aantal nieuwe gezichtspunten en feiten verwerkt. Het boekje is afgerond met een tabel ter bepaling van de zeldzaamheid en een literatuurlijst. De uitgave bevat 147 illustraties. Abonnees op de ringband hebben inmiddels een exemplaar ontvangen. Voor belangstellenden is nog uit beperkte voorraad een boekje leverbaar voor f 5,- (per post f 6,85).

Concerten

Op zondagmiddagen om 14.30 uur in de kapel van het museumgebouw. Toegang f 1,50,-. Programma's onder voorbehoud.

15 oktober
Trio Bonsel, bestaande uit
Adriaan Bonsel - dwarsfluit,
Hans Bonsel - cello,
Bouke v.d. Meer - piano.
Werken van Haydn, Pierné,
de Manziarly, Martinu.

12 november
Het Utrechts Clavecimbelensemble.
Werken van Telemann, J. Chr. Bach,
Mozart, Ibert.

10 december
Mariëtta Vogel - viool, en
Truus v.d. Linden - piano.
Werken o.a. van Brahms.

Tentoonstellingen

De Utrechtse Nicolaïkerk,

september 1978

Een gedeelte van de pas gerestaureerde Nicolaïkerk, die naast het museum ligt, zal door het Centraal Museum gebruikt worden voor expositie van stenen beeldhouwwerk en bouwfragmenten. In de eerste fase van dit plan worden in de westelijke traveeën en tegen de wanden van de zuiderzijbeuk fragmenten geëxposeerd, die afkomstig zijn van de middeleeuwse Utrechtse kerken en kloosters. Hierbij is een groot aantal werken, dat wegens ruimtegebrek nog nooit getoond werd, zoals onderdelen van het fries van het Domkoor (14de-15de eeuw), figuratieve en decoratieve sculptuur van de gesloopte Salvatorskerk (15de-16de eeuw) en van het verdwenen klooster Mariëndaal (12de-16de eeuw). Door middel van plattegronden, afbeeldingen van oude prenten en tekeningen, teksten en foto's zal de bezoeker in grote lijnen uiteengezet worden wat over de bouwgeschiedenis bekend is, waar de verdwenen gebouwen zich bevonden, en hoe deze er vroeger hebben uitgezien. Uiteraard wordt veel aandacht besteed aan de nog bestaande kerken. Een gedeelte van deze expositie zal voorlopig te bezichtigen zijn gedurende één maand na de wederingebruikneming van de kerk voor de eredienst n.l. in september van dit jaar. Tijdens de wintermaanden is de tentoonstelling gesloten. Tevens zullen ter gelegenheid van de opening van de gerestaureerde Nicolaïkerk in de koffiekamer van het Centraal Museum een aantal schilderijen, prenten, tekeningen, enz. geëxposeerd worden, die betrekking hebben op de zogenaamde Klaaskerk en haar omgeving.

Tomas Rajlich, oktober - december
In oktober komt in het prentenkabinet een tentoonstelling van schilderijen van Tomas Rajlich (geb. 1940). Deze expositie is de eerste in een serie kleinere tentoonstellingen waarin het Centraal Museum haar aankopen op het gebied van moderne kunst aan het publiek wil presenteren. Centraal in de tentoonstelling van Rajlich staat een schilderij dat hij in 1976 gemaakt heeft en dat het museum begin 1978 heeft verworven. Naast dit schilderij worden vijf andere getoond: een vroeger werk (1975) en vier werken die later zijn ontstaan (1977 en 1978). Deze schilderijen laten de ontwikkeling van het werk van Rajlich zien. Door deze expositie wordt het aangekochte schilderij in een bredere context geplaatst.

Schoolproject 1978/1979

In oktober zal weer een project voor leerlingen van het voortgezet onderwijs van start gaan in de dependance van het Centraal Museum, Maliebaan 42. Deze keer is **vormgeving** gekozen; net als bij de vorige keren zullen allerlei aspecten van het onderwerp worden belicht. Alles wat we om ons heen zien heeft een vorm - die kan op een natuurlijke manier zijn ontstaan, in de fabriek gemaakt, enz. Hóe die vorm eruit ziet hangt samen met eisen die aan het voorwerp worden gesteld, de functie, het materiaal, het productieproces, de kleur, enz. Vaak hechten we aan vormen, kleuren, materialen bepaalde waarden - die kunnen afhankelijk zijn van cultuur, persoonlijke gevoelens, mode en veel andere factoren. Deze gedachten worden in een aantal zalen geïllustreerd. Ook komt aan de orde dat een ontwerper met al deze dingen rekening houdt (moet houden) wanneer hij een product vorm geeft, of de reclame ervoor ontwerpt. Soms hebben stromingen in de kunst hun invloed gehad op industriële vormgeving - omgekeerd hebben ook veel industriële producten hun weerslag gehad in de vormtaal van bepaalde kunstenaars. Hiervan zijn ook voorbeelden te zien.

De tentoonstelling zal het gehele schooljaar 1978/1979 te zien zijn.

Johan Miedema, 17 november t/m 31 december.

Van 17 november tot en met 31 december wordt in de tuinzal een tentoonstelling van werk van Johan Miedema (1870-1952) gehouden. Het geheel van de tentoonstelling zal ongeveer 30 schilderijen en tekeningen van deze in Rotterdam geboren en in Doorn overleden kunstenaar omvatten.

Johan Miedema stamde uit een kunstenaarsfamilie: Zijn vader was kunstschilder en zijn broer beeldhouwer. De schilderijen en tekeningen van Johan Miedema zijn gebaseerd op een bredere filosofische basis. Hij zag de beeldende kunst in een nauw verband met de literatuur en vooral met de muziek. Muzikale opvattingen komen tot uiting in de serie tekeningen uit 1910-1912. De kern van de schilderijen die op de tentoonstelling te zien zullen zijn, vormt een groep van 15 Stabielen. Het zijn min of meer abstracte lijn- en kleurvormen, die nauwkeurig doordacht en gecomponeerd zijn. Om hun stabiel karakter te onderstrepen schilderde Miedema al deze composities, daterend uit 1914-1918, op steen. Realistische landschappen, die al in de periode tussen 1900-1910 zijn ontstaan en waarvan enkele ook op de tentoonstelling getoond zullen worden, zijn te beschouwen als aanloop tot de Stabielen. Na 1918 ging Miedema naar de min of meer realistische uitbeelding van de werkelijkheid terug. De tentoonstelling, die eerst in het Fries Museum in Leeuwarden gehouden wordt, zal het publiek in contact brengen met het werk van een vergeten kunstenaar die o.a. aan het gezicht van het Nederlandse Symbolisme op een belangrijke manier heeft bijgedragen.

Beste wensen voor het Nieuwe Jaar, 16 december 1978 t/m 16 januari 1979. Het is een goede gewoonte om bij de jaarwisseling aan vrienden en kennissen een wens te sturen waarin men hen een voorspoedig en in alle opzichten goed

nieuwjaar toewenst. Dit gebruik bestaat al sinds eeuwen. In de collectie van het Centraal Museum bevindt zich zo een nieuwjaarsgroet uit 1584. Naar men aanneemt is dit de oudste bewaard gebleven nieuwjaarswens in ons land. Deze nieuwjaarsprent zal samen met andere Utrechtse 'wensen voor het nieuwe jaar', allen uit Utrecht afkomstig en daterend uit de 18de tot en met de 20ste eeuw, rond de jaarwisseling van '78/'79 geëxposeerd worden in het prentenkabinet van het Centraal Museum.

Tentoonstelling ter gelegenheid van de nationale herdenking van de 'Unie van Utrecht'

23 februari t/m 4 juni 1979.

Van 23 februari tot en met 4 juni 1979 wordt in het Centraal Museum een tentoonstelling gehouden naar aanleiding van het feit, dat 400 jaar geleden, op 23 januari 1579, de Unie van Utrecht werd gesloten. Met dit verdrag tegen het Spaanse gezag legden een aantal Noord- en Zuidnederlandse gewesten en steden onbewust de basis voor de tegenwoordige Nederlandse Staat. De tentoonstelling maakt deel uit van een reeks manifestaties die alle gewijd zijn aan de herdenking van de Unie van Utrecht.

Op de tentoonstelling wordt de politieke, sociale, economische en religieuze situatie in de Nederlanden ten tijde van de Unie van Utrecht belicht. Het expositiemateriaal bestaat uit documenten, schilderijen, tekeningen, prenten, scheepsmodellen, wapens, luxe en eenvoudig gebruiksgoed, tekstborden, geografische kaarten, beeldstatistieken en diaprogramma's.

De expositie bestaat uit drie delen. Het eerste deel bevat vier rubrieken, waarin de staatkundige, sociale, economische en religieuze situatie in de Nederlanden rond 1559 (het jaar waarin Filips II uit de Nederlanden naar Spanje vertrok) wordt getoond. In het tweede deel krijgt de toeschouwer de politieke en militaire gebeurtenissen uit de eerste helft van de Tachtigjarige Oorlog voorgeschoteld. Hier zal de Unie van Utrecht in haar tijd worden geplaatst. In het derde deel

wordt, weer in vier rubrieken, de staatkundige, sociale, economische en religieuze situatie in 1609 (het eerste jaar van het Twaalfjarig Bestand) vergeleken met die van 1559.

Ieder deel bevat één of meer centrale vraagstellingen. Zo wordt bijvoorbeeld de vraag behandeld: welke plaats had de Unie van Utrecht in de politiek ten tijde van de Tachtigjarige Oorlog.

Deze expositie geeft op weinig traditionele wijze een beeld van de Nederlanden tussen 1559 en 1609. Behalve aan politieke gebeurtenissen wordt ook aandacht geschonken aan het dagelijks leven in de 16de eeuw.

Een catalogusboek, dat ook in de boekhandel te koop is, begeleidt de tentoonstelling. Er verschijnen ook onderwijspublicaties ten behoeve van middelbare en lagere scholen.

De tentoonstelling en het catalogusboek zullen worden ingericht en gelayout door de vormgever Jan van Toorn. Een werkgroep bestaande uit medewerkers van het Rijksarchief te Utrecht, de Rijksuniversiteit te Leiden en de Gemeentelijke Universiteit van Amsterdam en het Centraal Museum heeft de tentoonstelling en het catalogusboek voorbereid.

Een groot aantal belangrijke binnenlandse en buitenlandse bruiklenen is al toegezegd. De Gemeentelijke Archiefdienst te Utrecht bereidt in samenwerking met het Centraal Museum een reizende tentoonstelling voor, die vooral op het Utrechtse gebeuren rond de Unie van Utrecht zal ingaan. Het is de bedoeling dat deze tentoonstelling ook in andere provincies getoond gaat worden.

In Utrecht worden t.g.v. de herdenking nog vele andere manifestaties op touw gezet: theater- en muziekevenementen, congressen en festiviteiten waar een groot deel van de bevolking bij betrokken kan worden.

PROVINCIAAL OUDHEIDKUNDIG MUSEUM

Agnietenstraat 1, inlichtingen mej. dr.
C. Isings, Archeologisch Instituut,
Domplein 24, Utrecht, tel. 030-310809.

Bronzen fibula

Vindplaats: Vechten; lg. 6 cm, inv. nr.
4709 (afb. 14).

Een fibula is letterlijk 'iets, wat twee dingen aan elkaar vastmaakt', het zou dus evengoed een gesp als een speld kunnen zijn. Gewoonlijk wordt er in de archeologie een mantelspeld of kledingspeld mee bedoeld, een speld die eenvoudig kan zijn als een veiligheidsspeld, of versierd als een broche. Zij werden gebruikt, daar waar de kleding uit een grote lap bestond, die niet door naden was verbonden, zoals bij de soldatenmantel, die op de rechter-schouder met een speld was vastgezet. Op afbeeldingen, b.v. op grafreliëfs, is dat soms duidelijk te zien.

De mantelspeld was oorspronkelijk een onderdeel van de Gallische kleding, hij werd echter al spoedig door de Romeinen overgenomen en men neemt aan dat sommige details onder invloed van de Romeinen werden veranderd. Zoals b.v. het beschermen van de veerrol door een hulsje, zoals dat bij de hier afgebeelde fibula het geval is. Dit type wordt gewoonlijk als scharnier-fibula aangeduid. De beugel kon heel eenvoudig draadvormig zijn, maar ook op de een of andere wijze versierd zijn, en ook de naaldhouder werd soms van ornament voorzien.

In Vechten zijn op en bij het terrein van het legerkamp veel fibulae tevoorschijn gekomen, een unicum is deze zware massieve bronzen speld. De beugel heeft aan het begin een diepe profilering, waardoor de grens tussen de scharnier en de beugel duidelijk wordt aangegeven.

De beugel zelf is driehoekig in doorsnee en eindigt in een platte knop, die iets naar achteren gebogen is. De naaldhouder is alleen met een rond gaatje versierd, de naald is gedeeltelijk afgebroken.

De fibula is uit brons gemaakt, dat met een dun laagje wit metaal het uiterlijk van zilver moest krijgen; van dit laagje zijn nog sporen over. De beide zijden van de speld zijn met een ingeponst ornament versierd: een eenvoudige rank die aan de uiteinden hetzij een minuscule klein driehoekig blaadje vertoont of drie besjes: blijkbaar is een klimoprak bedoeld, een vaak toegepast motief.

Daar het een uniek exemplaar betreft, is de datering moeilijk. In vergelijking met andere scharnierfibulae zou hij misschien nog tot de eerste eeuw gerekend mogen worden.

C. Isings.



14. Romeinse fibula, brons.

RIJKSMUSEUM HET CATHARIJNECONVENT

Nieuwe Gracht 63, Utrecht, tel. 030 - 31 38 35.

Het einde van een huwelijk

Het ziet er naar uit dat op 1 november 1978 nagenoeg alle voorwerpen van de Stichting Aartsbisschoppelijk Museum, het Haarlems Bisschoppelijk Museum, de Stichting Oud-Katholiek Museum en andere partners, geëxposeerd of in depôt in het Centraal Museumcomplex aan de Agnietenstraat, zullen zijn overgebracht naar hun nieuwe gerestaureerde en verbouwde behuizing tussen de Nieuwe Gracht, de Zuilenstraat, de Lange Nieuwstraat en de Catharijnesteeg: het Rijksmuseum Het Catharijneconvent.

Toch blijft er nog iets achter.

Allereerst het vroeg 16e eeuwse sacramentshuis in het koor van de Agnietenkapel, een bruikleen sinds 1951 van de N.H. kerkvoogdij te Woerden aan de Staat der Nederlanden, gelijktijdig een onderbruikleen aan het Aartsbisschoppelijk Museum en straks een onder-onderbruikleen aan het Centraal Museum.

Vervolgens een parel uit de collectie beeldhouwkunst van het Aartsbisschoppelijk Museum de zgn.

Utrechtse stenen vrouwenkop, een fragment van een beeld uit een Mariaboodschap of een H. Graf. Rond dit schouderstuk groepeerde Jaap Leeuwenberg dertig jaar geleden een aantal sculpturen. Aan deze groep verbond hij vervolgens de noodnaam: de meester van de Utrechtse stenen vrouwenkop. Voor het Centraal Museum is het daarom van groot belang dit basisstuk, dat van hoge kwaliteit is, in permanente expositie te houden.

Menigeen zal zich afvragen hoe nu toch die nauwe band tussen de collectie van



Inrichting van het Aartsbisschoppelijk Museum, de bovenkapel van het Agnietenklooster, 1921-1924.

de stad en die van de Stichting Aartsbisschoppelijk Museum binnen het Centraal Museumgebouw ontstaan is. Om dit te kunnen begrijpen moeten wij teruggaan tot het jaar 1910. In dat jaar komt Mgr. G. van Heukelum, de stichter van het Aartsbisschoppelijk Museum, te overlijden. Vrij kort voor zijn dood heeft hij echter pogingen aangewend om de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum, toen ondergebracht en geëxposeerd in het middeleeuwse versterkte huis Loenersloot, Nieuwe Gracht 20, te doen verhuizen naar het Catharijneconvent. Recht daartegenin poogde de stadsarchivaris Mr. Sam. Muller hem te overreden de verzameling te combineren met die van de stad en bijeen te brengen in het aan restauratie toeziende Agnietenklooster aan de Agnietenstraat. Immers de collectie van de Gemeente pulde sinds jaren uit het witte paleisje op het Hogeland, een buitengoed dat in de 19e eeuw met inhoud en al vermaakt werd door de familie Ram aan de Gemeente Utrecht en dat thans dienst doet als kantoor van Staatsbosbeheer. Sam Muller was van oordeel dat de beide verzamelingen elkaar prachtig zouden aanvullen, vooral ook omdat de middeleeuwen zo sterk in de collectie van het Aartsbisschoppelijk Museum vertegenwoordigd zijn. Voorlopig deed de dood van Van Heukelum beide bovengenoemde pogingen stranden.

Na enige jaren trachtte het toenmalige stichtingsbestuur het plan van Van Heukelum weer ter hand te nemen: een verhuizing uit het huis Loenersloot naar het Catharijneconvent. Maar direct zette Sam Muller het de voet dwars. Hij wist zijn plan, concentratie van de collecties van de Gemeente, Stichting Aartsbisschoppelijk Museum en het Provinciaal Utrechts Genootschap in het voor dit doel te restaureren en uit te bouwen Agnietenconvent, door te zetten bij het College van Burgemeester en Wethouders en de Gemeenteraad. Het bestuur van het Aartsbisschoppelijk

Museum gaf zich gewonnen en gaf zich rekenschap van het feit dat Mullers plan grote voordelen inhield: flinke ruimtewinst en overname door de Gemeente van de drukkende last van de exploitatie. Wel zag het bestuur zich gedwongen een nieuwe expostie-inrichting te bekostigen en een aantal restauraties te laten uitvoeren om de collectie toonbaar te maken. Op 15 februari 1916 werd het contact tussen stad en stichting getekend en wel voor 25 jaren. Dit werd de basis voor alle verdere ontwikkelingen, die tenslotte uit zouden lopen op de geboorte van het Rijksmuseum Het Catharijneconvent.

Dat in de jaren tien tot in begin twintig de exploitatie van een museum als niet omvangrijk werd beschouwd, er geen staf bestond en de conservator zijn dagelijks werk elders had, valt duidelijk te constateren uit artikel 14 van die overeenkomst: 'Indien de beschikbare plaatsruimte het toelaat, zal eene afzonderlijke kamer in het te stichten museum ter beschikking van het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum worden gesteld. Is dit niet mogelijk, dan is het bestuur bevoegd mede gebruik te maken van de directeurskamer van het museum. Het is alsdan bevoegd, voorzover daartoe naar het oordeel van den directeur van het Gemeentemuseum ruimte beschikbaar is, aldaar gesloten kasten te plaatsen tot het bergen van zijne bibliotheek. Moeilijkheden over het gezamenlijke gebruik worden door Burgemeester en Wethouders beslist'. Sam Muller en zijn opvolger Dr. W.C. Schuylenburg hadden namelijk een dubbelfunctie: gemeentearchivaris en daarnaast directeur van het Stedelijk Museum. De conservator van het Aartsbisschoppelijk Museum was kapelaan A. E. Rientjes, die zijn vrije uren aan het museumwerk mocht besteden. Wanneer hij in 1923 tot pastoor in Hellendoorn wordt benoemd, zal de edelsmid Jan Eloy Brom hem opvolgen. Deze kon slechts spaarzame uren in de avonden en de weekenden in het museum slijten.

Desondanks lag in het artikel de kern voor veel ongenoegen en strubbelingen, zeker toen met het klimmen der jaren wederzijds aan stafvorming werd gedaan en museumbeheer een vak ging worden. Aanvankelijk had het Aartsbisschoppelijk Museum de zalen langs de Agnietenstraat tot zijn beschikking. Deze werden vrij spoedig geruimd met het stedelijk museum voor de zalen in de rechtervleugel. Deze ruiling vond plaats op verzoek van de directeur van het Centraal Museum Dr. W.C. Schuylenburg. In juli 1925 was deze inwendige verhuizing gerealiseerd.

De staf van het Centraal Museum was volgens het contract van 1916 gehouden het bestuur van het Aartsbisschoppelijk Museum bij te staan in de wetenschappelijke bewerking van de verzamelingen. Als een vrucht van deze samenwerking verscheen in 1933 een gemeenschappelijke schilderijen-catalogus; in een afzonderlijk deel achterin worden de schilderijen van het Aartsbisschoppelijk Museum beschreven door Jkvr. Dr. C.H. de Jonge; zij had daarbij gebruik gemaakt van de inventaris van de oud-conservator, pastoor A.E. Rientjes. Wat die wetenschappelijke bewerking en herinventarisatie betreft, zou het Aartsbisschoppelijk Museum pas op eigen benen gaan staan met de komst van Dr. J.J.M. Timmers, die in 1942 Jan Eloy Brom als conservator opvolgde. In december 1929 had het bestuur het besluit genomen tot vorming van een collectie hedendaagse religieuze kunst, dit in verband met de te verwachten aanwinst van werken van Albert Servaes: het kolossale doek van de Dood van de H. Theresia van Lisieux en veertien geschilderde kruiswegstaties. Hoewel contractueel de Gemeente voor de ruimte in het complex aan de Agnietenstraat diende te zorgen, bleek dat aldaar een onhaalbare zaak te zijn. Daarvoor in de plaats verschaftte de stad echter ruimte in het Catharijneconvent en wel op de eerste verdieping van de

oostvleugel, die in 1868 uitgebrand was. Zo kreeg het Aartsbisschoppelijk Museum vijf jaar later, in 1934, toch definitief vaste voet in dit al lang begeerde convent, dat overigens voor allerlei doeleinden gebruikt werd: gymnastieklokalen en het Brandweermuseum.

Ondertussen groeiden de verzamelingen van de stad en Aartsbisschoppelijk Museum. Kort na de Tweede Wereldoorlog werd de ruimtenood reeds drukkend. Al in 1945 ondernam het bestuur nieuwe pogingen de Gemeente te vermurwen tot reservering van het hele Catharijneconvent voor het Aarts-

bisschoppelijk Museum. Er werden zelfs al tekeningen gemaakt door de Heer W. Stooker van de afdeling monumenten van Openbare Werken. Het lag hierbij in de bedoeling een nieuwe dienstvleugel te bouwen haaks op de bestaande westvleugel van het convent, die zou aansluiten op de huizenrij aan de Lange Nieuwstraat. De initiatiefnemer was de reeds eerder genoemde conservator Dr. Timmers. Maar tegelijkertijd lanceerde hij ook een geheel ander plan, waaraan hij een artikel in *De Tijd* wijdde. Daarin pleitte hij voor een nieuw kerkelijk museum ergens in Amsterdam, waarin zouden moeten worden ondergebracht de verzamelingen van het

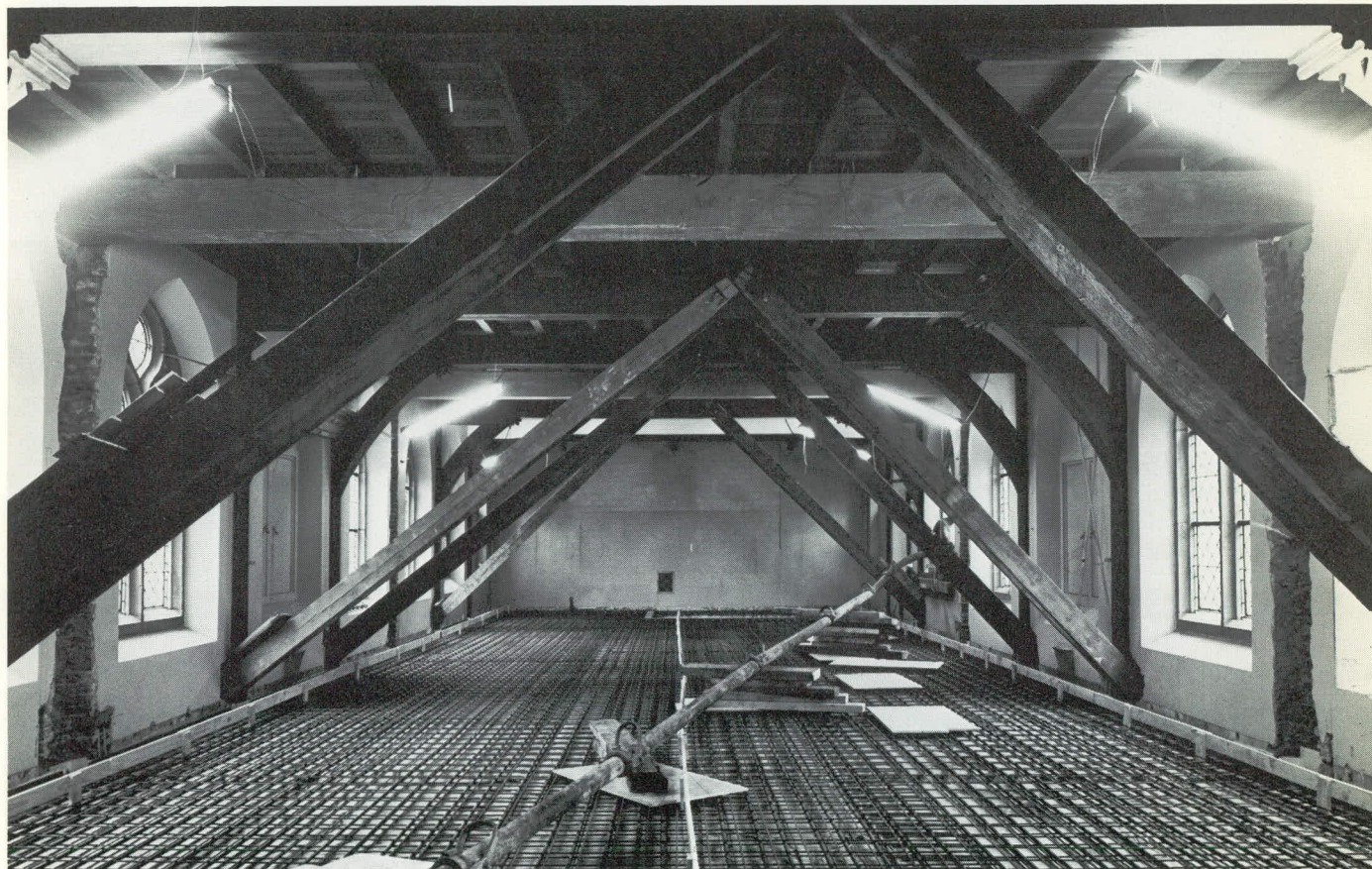
Aartsbisschoppelijk Museum en het Haarlems Bisschoppelijk Museum. Het bleek een zeepbel te zijn. Maar de betrokkenen joeg Timmers wel tegen zich in het harnas: de aartsbisschop kardinaal de Jong, het bestuur van zijn eigen museum, waarvan hij deel uitmaakte, zijn collega in Haarlem Mgr. J.J. Henneman en niet te vergeten het college van Burgemeester en Wethouders in Utrecht, dat niet op de hoogte was. Op 1 januari 1946 aanvaardde hij de directeursfunctie van het museum van het Provinciaal Genootschap te Maastricht. Ondergetekende, die hem pas op 1 september 1946 zou opvolgen, werd terstond belast met de



Inrichting van het Aartsbisschoppelijk Museum, zaal 4 met doorkijk naar zaal 5 1921-1924.



De directiekamer van het Aartsbisschoppelijk Museum, de oude zaal 15, 1976.



En zij lieten een grote leegte achter...

zorg om enerzijds de gemoederen te bedaren en anderzijds het Catharijneplan verder uit te werken. De Gemeente was hierbij aanvankelijk behulpzaam, maar zag op tegen de exploitatiekosten. Derhalve werd het Rijk om subsidie gevraagd. De rijkscommissie voor de musea onder voorzitterschap van Mr. J.W. Frederiks was echter radicaal tegen: hetgeen Muller tezamen had gebracht, mocht geen mens meer scheiden! Makkend en pruttelend moesten het bestuur en de nieuwe beheerder zich bij dit besluit neerleggen. Zo verstreken negen jaren, waarin de Gemeente weigerde in te gaan op veelvuldige verzoeken om meer ruimte en enig exploitatiesubsidie.

In september 1956 echter rijpte onder zeer toevallige omstandigheden in slechts een paar minuten tijds bij burgemeester H. Molendijk van Amersfoort het voorstel de hele verzameling onder te brengen in het zojuist leeg gekomen Oud-Katholiek Seminarie aan de Muurhuizen. Maar het was te mooi om waar te zijn en in juni 1957 wees de Amersfoortse gemeenteraad het plan in een geheime zitting nagenoeg af. Na enige maanden werd in Utrecht bekend, wat zich in Amersfoort had afgespeeld. Het College van B & W ontstak in hevige woede en riep het bestuur op het matje. De kwestie werd uitgepraat. Het Aartsbisschoppelijk Museum beloofde Utrecht nimmer te verlaten. De Gemeente van haar kant zou nu daadwerkelijk steun gaan verlenen. In december 1960 besloot de Gemeenteraad de salarissen van de functionarissen van het Aartsbisschoppelijk Museum te subsidiëren, voorts een jaarlijkse garantie voor tentoonstellingen te geven en tenslotte meer ruimte in het Centraal Museumgebouw ter beschikking te stellen zowel voor de staf als voor de collectie. Het financiële deel werd prompt uitgevoerd zelfs met terugwerkende kracht tot 1 januari 1960. Maar de oplossing van het ruimteprobleem strandde op het zware verzet van de directie van het Centraal

Museum. Wel financierde de Gemeente de verhuizing van directeur en conservatrice vanaf het zolderkamertje in de nok van de topgevel naar een zaal op de eerste verdieping, maar deze moest daarvoor aan de expositie worden onttrokken, zodat nog meer objecten naar het depôt moesten verdwijnen als daar al waren. De tentoonstelling van de verzameling ging er dus op achteruit, maar zo zei men: 'Het is maar voor tijdelijk.' Alle hoop was gevestigd op het Rietveldplan. Bij de uitvoering zou het Aartsbisschoppelijk Museum alle ruimten, gelegen langs de Agnietenstraat, erbij krijgen. Door allerlei omstandigheden, een economische regressie en tegenstand van de Schoonheidscommissie, bleef het bij een plan.

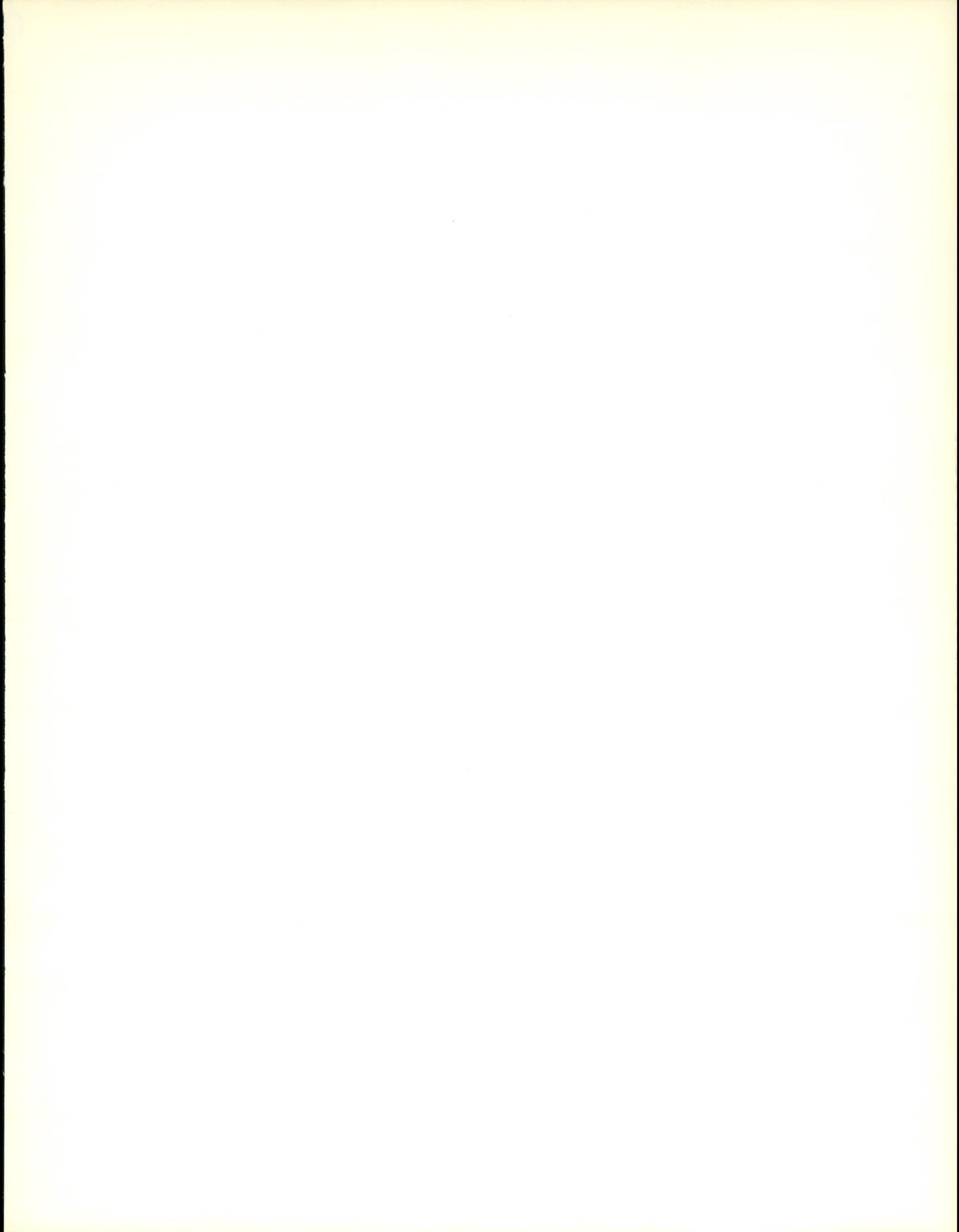
Intussen waren met instemming van de Gemeente overeenkomsten getekend met het bisdom Haarlem (1966) en de Stichting Oud-Katholiek Museum (1967), waarbij bepaald werd dat deze verzamelingen met die van het Aartsbisschoppelijk Museum gecombineerd zouden worden, zodra de Gemeente een geschikte ruimte daarvoor in gereedheid zou hebben gebracht. En nu werd wederom het Catharijneconvent-plan uit de ijskast gehaald. Het was een reprise van 1945 - 1947, maar op groter schaal omdat reeds het pand Nieuwe Gracht 63 en een te construeren onderdoorgang erbij inbegrepen waren. Bovendien was het Rijk nu wel tot medewerking bereid. Aanvankelijk werd gedacht aan een drieluik: Rijk, Provincie en Gemeente zouden de exploitatiekosten dragen. Maar rond Kerstmis 1968 opperden Mr. R. Hotke van CRM en ons bestuurslid Dr. G.A. Wellen het idee van een rijksmuseum. Na enige tegenstand gaf in juni 1970 minister M. Klompé zich voor deze opzet gewonnen.

De nieuwe staatssecretaris van CRM, de heer Vonhoff, bracht het plan verder tot uitvoering door het zetten van zijn handtekening onder de overeenkomst, waarbij de verzamelingen van de drie partners in voortdurend bruikleen aan

de Staat der Nederlanden zouden worden afgestaan. De Gemeente Utrecht zou het Catharijnecomplex op haar kosten verbouwen, restaureren en inrichten en het rijk zou de volledige exploitatielast dragen. De opening werd toen bepaald ergens in 1975.

Maar wederom zou een economische regressie vertragend werken. Weliswaar was de Gemeenteraad in 1972 tot grote offers bereid, maar de ministeries van Binnenlandse Zaken en Financiën hielden de boot af. Pas 1974 bracht het keerpunt. In augustus van dat jaar namen restauratie en verbouwing een aanvang en op 4 april 1978 kon het laatste deel, het Catharijneconvent en het dienstpand Zuilenstraat 8, worden opgeleverd. De expositieinrichting is inmiddels op gang gebracht evenals de verhuizing, zij het nog met mondjesmaat. Ondertussen had de minister van CRM, de heer H. van Doorn, 1 juli 1976 als de geboortedatum aangewezen van het nieuwe Rijksmuseum. Op 30 juni van dat jaar droeg de Stichting Aartsbisschoppelijk Museum haar museale taak met inbegrip van het hele personeel aan CRM over. Het ziet er thans naar uit dat op 2 juni 1979 het nieuwe rijksmuseum zijn poorten zal openen. Nog dit jaar wordt achter het contract van 1916 een punt gezet. Dat neemt niet weg dat stevige banden zullen blijven: bruiklenen over en weer, een gemeentelijke vertegenwoordiger in de Commissie van Bijstand en de huur door het Rijk van het gebouwencomplex, dat eigendom is van de Gemeente, op basis van groot onderhoud.

D. Bouvy
juni 1978.



Colofon

Redactie: Hoos Blotkamp, Jos de Meyere,

Derk Snoep en Liesbeth Brandt Corstius.

Redactiesecretaresse: Cunera Nobel.

Lay-out: Ed van Spall, grafische vormgeving.

Druk: Drukkerij van Rossum b.v.

Concept: A.C. Willink.

