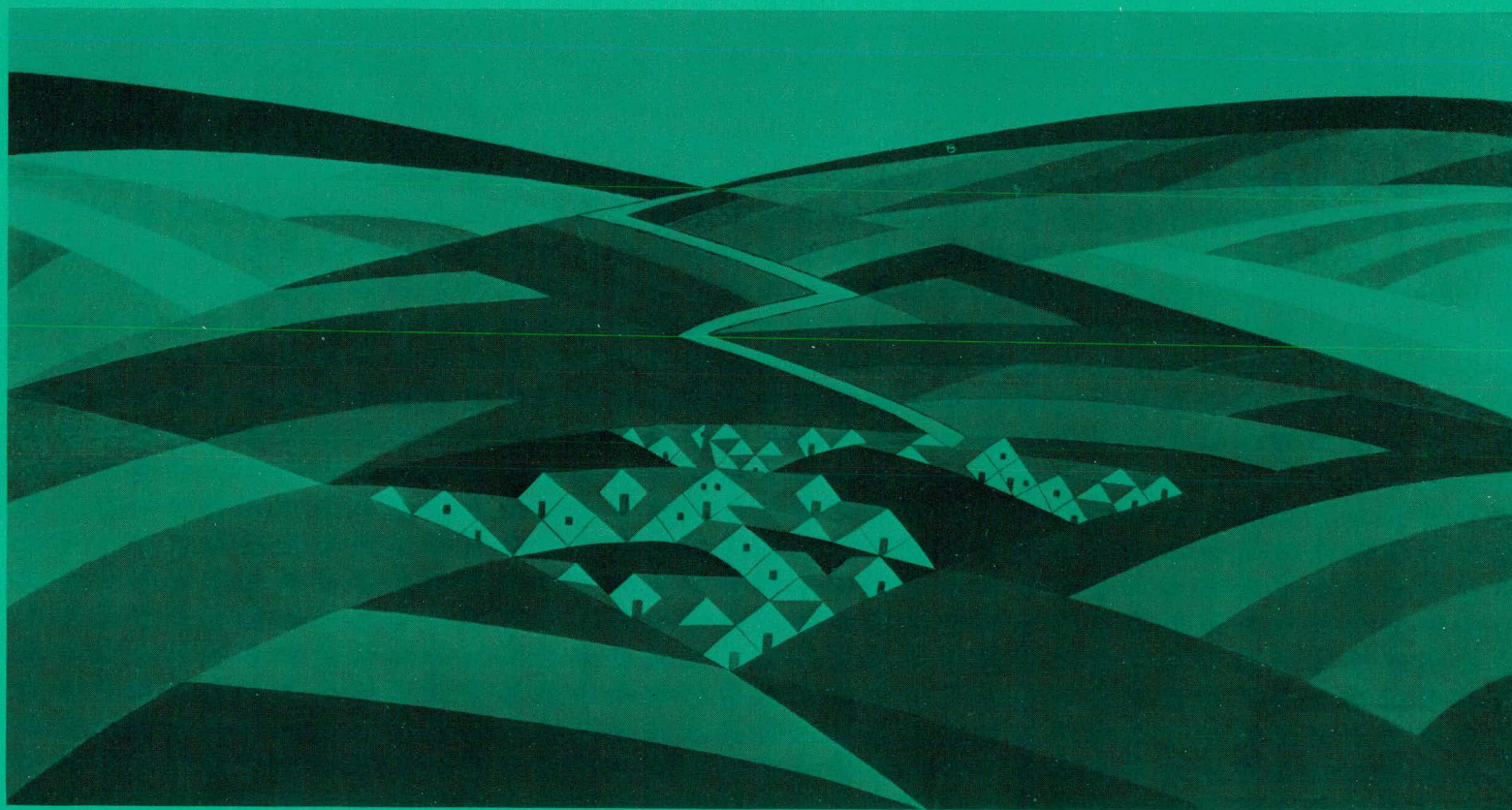
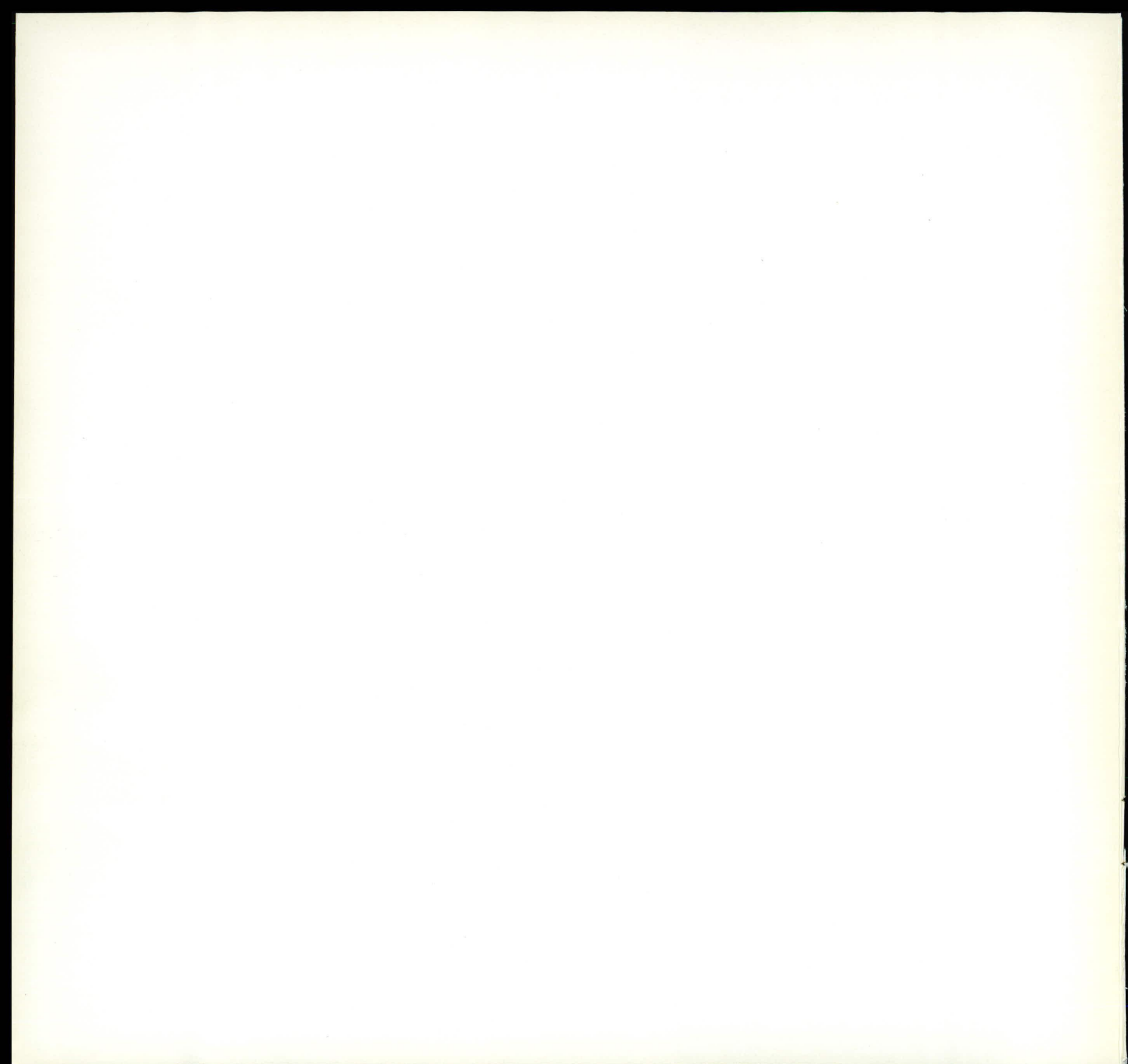


Herinneringen door Lou Loeber



CENTRAAL MUSEUM UTRECHT
Mededelingen 28-29 voorjaar 1980



CENTRAAL MUSEUM UTRECHT

Agnetenstraat 1, tel. 030 - 31 55 41

ALGEMENE INFORMATIE

Openingstijden: dinsdag t/m zaterdag 10-17 uur; zon- en feestdagen 14-17 uur. Op maandag gesloten. Toegang gratis behalve voor tentoonstellingen.

Gebouw Maliebaan 42: maandag t/m vrijdag 9-16 uur; zaterdag 10-17 uur; zondag 14-17 uur; toegang gratis.

De collectie van het Centraal Museum is verdeeld over verschillende afdelingen. Op de bovenste verdieping is de historische afdeling, waarin opgenomen de archeologische collectie van het Provinciaal Oudheidkundig Museum en prehistorische vondsten van de Rijksdienst voor Oudheidkundig Bodemonderzoek. De geschiedenis van de stad Utrecht wordt door middel van thema's behandeld. Munten en penningen zijn apart in een kabinet opgesteld; het Utrechtse schip uit ca 800 na Christus staat in de kelder.

Een deel van de verzameling schilderijen van voornamelijk Utrechtse Meesters vanaf de 15de eeuw, (o.a. Jan van Scorel, Abraham Bloemaert) is te zien in de zalen op de eerste verdieping en bovendien in de stijlkamers op de begane grond.

In deze stijlkamers wordt een indruk gegeven van interieurs vanaf de 15de eeuw door o.a. betimmeringen, meubels, sculptuur, toegepaste kunst. Een poppenhuis uit ca 1680 is een getrouwe afspiegeling van een rijk patriciërshuis.

De uitgebreide verzameling kostuums en accessoires bevindt zich eveneens op de begane grond. Het museum bezit verder een collectie zilver (voornamelijk Utrechtse meesters) waarvan enkele stukken worden getoond op de schilderijenafdeling.

De prenten en tekeningen zijn geëxposeerd in het Prentenkabinet op de eerste verdieping, waar soms ook kleine tentoonstellingen worden gehouden.

In de dépendance Maliebaan 42 is dit jaar weer een educatief project voor leerlingen van alle scholen na het basisonderwijs.

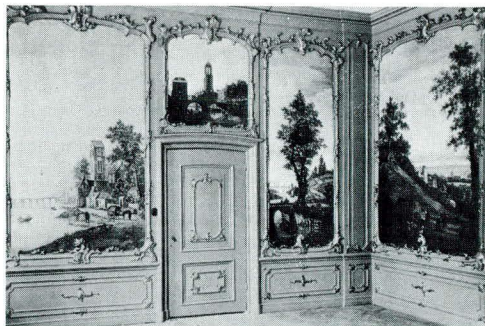
JAARABONNEMENT

Jaarabonnement van het Centraal Museum, inclusief Mededelingennummers, f 12,50 over te maken op postgironummer 402834 t.n.v. Centraal Museum Utrecht of door acceptgirokaart. Het museum geeft catalogi uit in een ringbandsysteem; het zijn geïllustreerde beschrijvingen van voorwerpen en onderdelen van de collectie en van tentoonstellingen. In de tweede serie ringbandafleveringen zijn verschenen: Nieuwe zorg voor oude beelden, Recente schilderijen van BROTT, Gerrit van 't Net (schilderijen en tekeningen), Pieke Stuvet (modeteekeningen), Abstracte kunst uit de jaren zestig en zeventig, Kleur, Een schilderij centraal I, II en III. Abonnement op ringbandcatalogi serie II, f 30,-. Ringband/opbergmap f 5,- (f 10,- per post) over te maken op gironummer 402834 met vermelding 'Ringband-serie II' of via contante betaling bij de verkoopprijs van het museum.

TENTOONSTELLINGEN

Een schilderij centraal 4: 'De Gaardbrug te Utrecht' van Pieter Jan van Liender (1727-1779)

In 1954 werd het pand Breedstraat 36 te Utrecht verkocht om gesloopt te worden. De Regentenzaal van dit gebouw, waar toen de Nederlands Hervormde Diaconie gevestigd was, werd door de gemeente Utrecht aangekocht. Die zaal was rondom gedecoreerd met wandbeschilderingen, die



Beschilderingen door P. J. van Liender in het interieur van de in 1954 afgebroken regentenzaal van de N.H. Diaconie te Utrecht



P. J. van Liender, Oude Gracht met Gaardbrug en Domtoren, ca 1760

omstreeks 1760 door Pieter Jan van Liender gemaakt werden. Op zeven schilderijen, die meer dan drie meter hoog zijn, heeft Van Liender gefantaseerde landschappen weergegeven: twee kleinere schilderijen, die oorspronkelijk boven de deur en de schoorsteen waren aangebracht, stellen Utrechtse stadsgezichten voor. Een van deze beide schilderijen stelt namelijk een gezicht op de Oude Gracht met Domtoren en Gaardbrug voor, het ander de Witte-vrouwenpoort.

De tentoonstelling, die gehouden wordt van 29 maart t/m 18 mei besteedt aandacht aan kunstenaar en opdrachtgever van deze wandbeschildering; aan behangselschilders en -fabrieken; aan belangstelling voor wanddecoraties in woonhuizen etc.

De volgende tentoonstelling 'Een schilderij centraal' (31 mei t/m 20 juli) is gewijd aan de 'Steenbakkerij Ruimzicht aan de Vaartse Rijn te Utrecht' (1885) van Anton van Rappard (1858-1892).

JdM

Kleur

Educatief schoolproject, Maliebaan 42; tot 1 augustus 1980.

Werk van Lou Loeber

Bij het verschijnen van deze mededelingen zal een keuze uit het werk van Lou Loeber tentoongesteld worden in het prentenkabinet van het Centraal Museum. De schilderijen en tekeningen, o.a. schetsboeken, zijn te zien tot en met 13 april.

Tentoonstelling Dood en Begraven 15 mei - 6 juli 1980

Aanleiding voor het houden van de tentoonstelling Dood en Begraven is het 150-jarig bestaan van de Utrechtse Algemene Begraafplaats. Vanaf 15 mei 1830 gold, tenminste in Utrecht, het absolute verbod om nog langer de doden in de kerken te begraven.

Na lange onderhandelingen met protesterende kerkvoogdijen, die een bron van inkomsten zagen wegvallen, met tal van andere op religieuze of ethische motieven bezwaarden, werd terrein opgekocht vlak buiten de stad. Bij de Gansstraat werd een begraafplaats ingericht. Rond deze overheidsbeslissing, die overigens al in de

Franse tijd voorbereid was, maar voor alle Nederlandse gemeenten dezelfde grote consequenties had, is de inhoud van de tentoonstelling opgebouwd.

De directheid en openheid, waarmee de discussies met betrekking tot dood en begraven in verband met de nieuwe verordeningen destijds in de pers en in boek en tijdschrift gevoerd zijn, is in onze tijd haast ondenkbaar. Een vergelijking met het heden maakt duidelijk dat het tegenwoordig gesignaleerde taboe rond sterven, dood en rouw haast absurde vormen heeft aangenomen.

Allerlei factoren als deconfessionalisering, schaalvergroting, veranderingen in de gezinsstructuur hebben aan dit proces van het uitstoten van de dood uit de samenleving bijgedragen. Tot in het recente verleden beschikte deze samenleving immers over min of meer concrete mogelijkheden om sterven, dood en rouw door middel van een aantal algemeen aanvaarde rituelen en gedragscodes hé- en erkenbaar te maken.

De tentoonstelling zal proberen een indruk te geven van de ritualisering en de gebruiken rond de dood in het recente verleden. Als periode wordt behandeld de 18de en 19de eeuw - ongeveer 1750 tot 1900. In deze periode viel omstreeks 1830

een van de belangrijke keerpunten in de begrafenisgebruiken. Na 1900 tot nu toe ontstaat vooral in de stedelijk-burgerlijke samenleving een steeds grotere afstand tot het gebeuren.

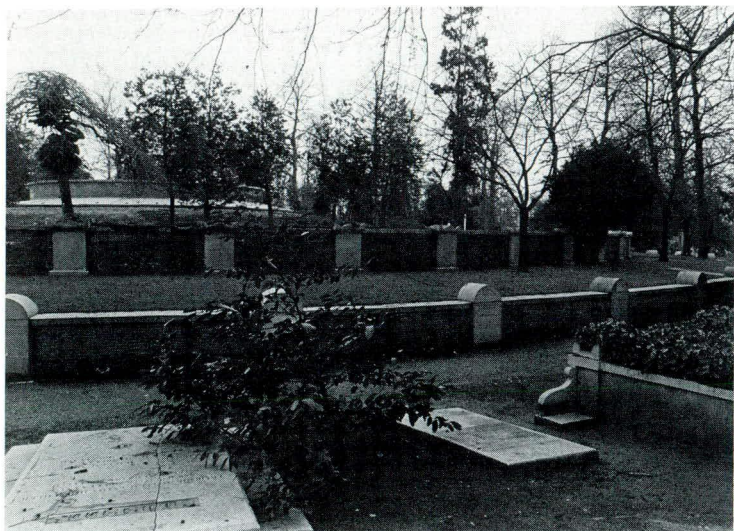
Om dit brede onderwerp enigszins in te perken, zijn wij uitgegaan van bovengenoemde afgrenzingen in de tijd. Ook het laten rusten van de meer regionale gebruiken rond sterven, dood en rouw, vindt zijn oorzaak in de behoefte de tentoonstelling niet te overladen te maken.

Het eerste deel van de tentoonstelling wordt ingericht op de zerken van de Klaaskerk naast het museum. Daar belichten we 18de eeuwse aspecten van sterven, dood, begraven en rouw. Gebruik wordt gemaakt van veelal zelden getoonde tekeningen, schilderijen, sculpturen, prenten, boeken, costuums, documenten en objecten. Ook statistisch onderzoek over sterftcijfers en de functie van het begrafenisverzekeringswezen zal worden toegelicht. Aandacht zal gegeven worden aan onder andere financiële praktijken rond dood en begraven.

We trachten vragen te beantwoorden als: Op welke wijze werd men met de realiteit van de dood in het dagelijks leven geconfronteerd? Wat waren de doodsoorzaken? Waar stierf men? In welke vormen vond stervensbegeleiding plaats? Wat waren de opvattingen van katholieken, protestanten en joden ten opzichte van dood, rouw en begraven? Hoe werd de begrafenis geregeld? Hoe werd er gerouwd en op wat voor manieren werd de herinnering aan de dode levend gehouden? In welk opzicht manifesteerde zich de preoccupatie met dood en rouw in literatuur, belletrise en het kinderboek?

In de Tuinzaal van het Centraal Museum wordt de situatie in de 19de eeuw getoond. Daarbij staat de opzet van de nieuwe Utrechtse begraafplaats centraal. Hierna worden aan de hand van vergelijkbare objecten voor de tweede periode (± 1830-1900) dezelfde vragen gesteld. Verschillen en overeenkomsten zullen dan moeten blijken.

In deze periode worden rouwgebruiken



De Algemene Begraafplaats Soesbergen met de grafheuvel door J. D. Zocher



Gestorven kindje door J. A. Kruseman, 1830

door hun steeds nadrukkelijker maatschappelijke en op het uiterlijk gerichte vormen verder uitgehoud. Anderzijds verdringt men deze gebruiken steeds verder weg uit de stedelijke samenleving alleen al door de verplicht buiten de stad aangelegde kerkhoven. Met het alom bepleiten van eenvoud en ingetogenheid in het rouwgebeuren - ook *étiquette* en gedragscode schreven dit voor - werd de rouwende steeds meer de mogelijkheid ontnomen zijn plaats in te nemen in een door de maatschappij getoereerd rouwproces.

Na het begin van de 20ste eeuw en in versneld tempo na de Tweede Wereldoorlog is deze ontwikkeling - zeker gestimuleerd door de enorme toename van crematies - verder gegaan tot op vandaag. Het vacuüm waarbinnen tegenwoordig sterven, dood en rouw plaats vinden is hiervan het gevolg.

Als eind van de tentoonstelling wordt getracht aan de hand van eigentijdse publicaties in kranten, boeken en vakbladen, aandacht aan de tegenwoordige situatie te geven. Dat hier het visuele materiaal vrijwel nihil is, vloeit voort uit hetgeen hierboven betoogd werd. In een vijftal lezingen tijdens de tentoonstelling wordt o.m. vanuit theologische, medische, psychiatrische, sociaal-maatschappelijke hoek de huidige situatie belicht.

De tentoonstellingscatalogus zal behalve korte teksten en veel illustraties zeven detailstudies bevatten met onderwerpen, die op de tentoonstelling minder makkelijk zijn te visualiseren; zoals katholieke, protestantse en joodse visies op de dood; de dood in de 18de en 19de eeuwse literatuur; de discussie betreffende het binnen of buiten de kerken begraven; de financiële aspecten van de nieuwe verordening op het begraven; en de aanleg van nieuwe begraafplaatsen in tuinarchitectonisch perspectief.

In de Agnietenkapel van het museum zullen de bekroonde en niet bekroonde ontwerpen van de graftekenprijsvraag, die ter gelegenheid van het 150-jarig bestaan van de Utrechtse begraafplaats is uitgeschreven, tentoongesteld worden.

DPS

AANWINSTEN

In verband met ruimtegebrek wordt de bespreking van nieuwe aanwinsten naar het volgende nummer verschoven.

DE RESTAURATIE VAN DE PENDULE 'AU SAUVAGE'

In de depotruimte van het Centraal Museum bevond zich een opvallende en intrigerende Franse pendule. Een Indiaan en een Indiaanse staan in een wat gekunstelde, maar wel zeer elegante en zinnelijke omhelzing over het uurwerk gebogen. Beiden dragen een rok en een hoofdtooi van veren en sandalen aan hun voeten. De man heeft een pijl en boog in de handen en een pijlenkoker op zijn rug, de vrouw houdt een exotische vrucht in de rechterhand. Onder de wijzerplaat ontspringt uit de rotsen een waterval. Het voetstuk van de klok is versierd met een reliëf van vissende en jagende negerkindertjes.

Moet je dat nu mooi of lelijk vinden? In ieder geval maakt het geheel indruk door de vormgeving, de voorstelling en het formaat van ruim een halve meter hoogte. Waar en wanneer hadden mensen een serieuze

zaak als 'de tijd' in zo'n lichtzinnige vorm op de schoorsteenmantel staan? De inventariskaart gaf als datering circa 1840. Kennelijk beschouwde men de klok als één van die zwoele objets d'art waar de 19de eeuw zo dol op was. De restauratie en de daarmee gepaard gaande nadere bestudering leverde echter een heel ander beeld op. De zwart gepatineerde figuren en de vuurvergulde gedeelten bleken na het schoonmaken van bijzonder hoge kwaliteit te zijn. De onbekende bronsgieter heeft zijn werk op verschillende plaatsen met het monogram *AS* gemerkt.



Pendule au sauvage, laatste kwart 18de eeuw

Het uurwerk zelf is door twee mensen gesignd: op de wijzerplaat in zwart 'Ridel a Paris' en het email aan de achterkant 'Coteau'. Ridet is een bekende Franse klokkenmaker die gevestigd was in de Rue aux Ours in Parijs en werkte in het laatste kwart van de 18de eeuw. Joseph Coteau, een beroemd emailleur geboren in 1740 en overleden in 1812, was eveneens werkzaam in Parijs. De pendule blijkt dus van goede Franse huize te komen en moet in het laatste kwart van de 18de eeuw gemaakt zijn. Het karakter van de voorstelling is door

deze gegevens beter te begrijpen. De klok is één van de pendules 'au sauvage' die aan het eind van de 18de eeuw bijzonder populair waren. Het thema van de goede, onbedorven wilde en de schoonheid van de niet-blanke rassen wordt in verschillende, wijd verbreid gelezen romans uitgesponnen. Het nog steeds wereldberoemde boek 'Robinson Crusoe' van Daniel Defoe verscheen in 1719. Andere 18de eeuwse bestsellers op dit terrein waren 'Paul en Virginie' (1787-1789) van Bernardin de Saint-Pierre en 'Les Incas' (1777) van Jean François Marmontel. Een mengeling van verlichte ideeën en sentimentele bewondering voor al het schone en exotische van vreemde en verre continenten treft men in deze romans aan. Bij deze sfeer sluiten de vele pendules au nègre of au sauvage aan, die een geïdealiseerd en vooral decoratief beeld van de 'wilde' geven dat weinig overeenkomt met de koloniale werkelijkheid van die dagen.

Er zijn nog drie vrijwel identieke pendules bekend. Het exemplaar in het Metropolitan Museum te New York is eveneens door Ridet gesignd. De klok in de collectie Jean-Baptiste Diette afgebeeld in Tardy heeft geen signatuur. En voor de derde in een niet met name genoemde franse collectie leverde Deverberie het uurwerk. Zolang we de naam van de bronsgieter niet kennen, valt weinig te zeggen over de onderlinge verhouding en samenwerking van de bronsgieter, de uurwerkmaker en de emailleur. Evenmin is duidelijk hoe deze typisch Franse klok uiteindelijk via een legaat van mevrouw J. O. A. Roos Vlasman-Lingeman in een Utrechts museum terecht kon komen. Maar wel kunnen we met de nu bekende gegevens deze fraai gerestaureerde pendule 'au sauvage' in de Lodewijk XVI kamer van het Centraal Museum plaatsen.

IvZ

Literatuur:

H. Honour, The European vision of America, cat. tent. Washington National Gallery of Art dec. 1975 - feb. 1976, Cleveland The Cleveland Museum of Art april - aug. 1976, Paris

Grand Palais sept. 1976 - jan. 1977, Meridan 1975;

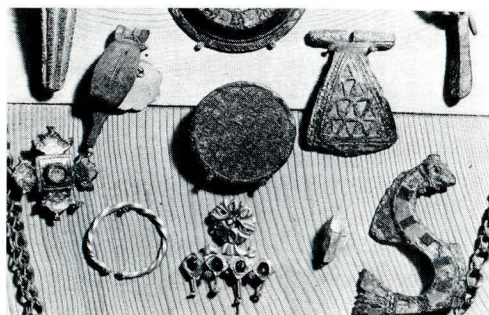
E. Schlumberger, L'heure exotique, Connaissance des arts 318 (1978), 30-37;

Tardy, La Pendule française, Parijs 1962;

Tardy, Dictionnaire des horlogers français, Parijs 1972.

PROVINCIAAL OUDHEIDKUNDIG MUSEUM

Agnietenstraat 1, inlichtingen mej. dr. C. Isings, Archeologisch Instituut, Damplein 24, tel. (030) 31 08 09.



Romeinse sieraden in een vitrine van de archeologische afdeling in het Centraal Museum

Romeinse sieraden

Van de sieraden, die in de loop van de tijd bij de Romeinse legerplaats in Vechten en elders tevoorschijn kwamen, behoort het grootste deel tot de mantelspelden en sier-spelden. Dit is begrijpelijk, als wij in aanmerking nemen, dat veel van deze spelden dienden om de mantel op de schouder te bevestigen en dat er dus veel van in omloop moeten zijn geweest. Een speld kan gemakkelijk losraken en verloren gaan en dat zal dan ook wel met veel van deze *fibulae* het geval zijn geweest. Sommige ervan zijn heel eenvoudig, bijna vergelijkbaar met onze veiligheidsspelden. Andere hebben een rijkere versiering gekregen en zij zullen dus eerder voor de naam 'sieraad' in aanmerking komen. Dat zijn b.v. de met email- of dikwijls met stukjes glas- versierde fibulae. Het versieren met schijfjes glas was een ge-

bruik, dat vooral in het gebied van Gallië thuishoorde. Op deze wijze werden voorwerpen van brons, zoals vaatwerk en ook mantelspelden gedecoreerd. Van deze email-fibulae zijn fraaie voorbeelden gevonden, zij dateren uit de 2de en 3de eeuw; een kleine fibula uit Utrecht zou ook van later datum kunnen zijn. De kunstigste fibula is een grote ronde bronzen schijf, waarop een ruitjespatroon in glas is aangebracht. Hiertoe heeft men eerst staafjes glas in ruitpatroon aaneengesmolten, het zo gevormde staafje na verhitting tot de gewenste dikte uitgerekt en daarna in schijfjes gebroken, die men daarna door verhitting aan elkaar verbond, rond afwerkte en tenslotte bevestigde op de ronde bronzen schijf. Door het opstaande randje wordt het geheel op zijn plaats gehouden - in het groot zoals in kleiner formaat schijfjes glas in brons zijn gevat op de andere spelden.

Goud wordt slechts weinig gevonden, men was daar natuurlijk voorzigtiger mee. Toch is er nog een gouden ringetje te zien, een eikeltje van bladgoud en een fraaie ooring. Deze laatste werd in 1893 in Vechten opgegraven, hij komt waarschijnlijk uit de oeververbreeding waarin ook onlangs een barnstenen hangertje werd aangetroffen. De hanger bestaat uit een opengewerkte rozet van goud, met daaronder een ornamentje, dat lijkt op een gestyleerde bladkelk. Deze rust op een dwarsbalk, waaraan vier gouden ruitjes zijn bevestigd, waarin granaten zijn gevat. De ruitjes eindigen aan de onderkant in staafjes. De speld, waarmee de ooring oorspronkelijk in het oor was bevestigd, moet destijds gebogen zijn geweest. Oorringen zoals deze zijn in verschillende variaties bekend. Sommige hebben een rozet, andere een edelsteen in gouden vating, soms hangen er ornamentjes met granaten aan, maar ook kralen werden ervoor gebruikt. Dergelijke oorringen waren van de 1ste eeuw af in gebruik, het Vechtense exemplaar is dus niet gemakkelijk te dateren. Misschien behoort het tot de periode, waarin de meeste van deze vondsten in de oever van de oude rivierarm terecht kwamen, in de 2de eeuw.

C. Isings

HERINNERINGEN DOOR LOU LOEBER

Korte biografie

1894	geboren 3 mei in Amsterdam
1901	verhuisd naar Blaricum
eind 1913- zomer 1915	les van Aug LeGras (21.2.1864-1.11.'15) Laren NH
1915-1918	Rijksacademie voor Beeldende Kunsten, Amsterdam
1916	in de drie zomervakantiemaanden les van de Belgische schilder G. van Haecht.
zomer 1919- zomer 1920	les van Hans van Santen, Laren, een leerlinge van Jan Sluyters
eind 1919	kennismaking met Toon Verhoef pseudoniem van K. Luberti (23.10.1893-14.2.1979)
1922	juni t/m september verblijf in Eisenach
1923	korte vakantie reis naar België
1924	reis naar Spanje en Portugal
1926	vakantie reis naar België
1927	reis naar Dessau (Bauhaus) en Berlijn
1927	kennismaking met Dirk Koning (17.2.1888-17.5.1978)
1931	huwelijk met Dirk Koning
1936	dood van mijn moeder
1950	dood van mijn vader
1955	verhuisd naar het centrum van Blaricum
17 mei 1978	dood van Dirk Koning
15 juli 1978	verhuisd naar De Beukelaar, Blaricum
14 feb. 1979	dood van Toon Verhoef



Lou Loeber in 1967.



1. *Mijn moeder* in 1915 of 1916, potlood.



2. *Fré Springer* aan 'tschilderen, houtskool, ca. 1916.

1894

Geboren 3 mei in Amsterdam op de Nassaukade, hoek 2de Helmersstraat als oudste van zeven kinderen; na mij kwam een zusje, daarna vier broertjes en toen nog één zusje. Een paar belangrijke herinneringen uit mijn vroege jeugd hangen direct samen met de plaats van mijn geboortehuis. Er zijn twee intense kleurervaringen. Het sterkst werd ik getroffen door het paars, geel en wit van het grote ovale crocussenperk in het Vondelpark - een ervaring die zich bij iedere wandeling naar het Vondelpark weer even sterk herhaalde zolang de crocussen bloeiden. Het waren geen kleurindrukken zonder meer, maar ik werd in die ogenblikken vervuld van een diep ontzag en voelde me verbonden met en opgenomen in wat voor mij toen de hele wereld was. De tweede, vermoedelijk eenmalige, sterke kleurervaring kwam van het grasveldje vol paardebloemen op het terrein van het lakfabriekje tegenover ons op de andere hoek van de 2de Helmersstraat en in dat frisse groen en geel twee meisjes met blinkend witte zondagse boezelaars. Ook genoot ik van de bloemenschuitjes die op weg van de kwekerijen naar de bloemenmarkt op het Singel langs de Nassaukade voeren en een poos lang was mijn ideaal later ook zo'n 'bloemenman' te worden.

Mijn eerste ervaring van kleurnuances kreeg ik door de monsterboekjes bloemenvloei die ik van mijn vader (firmant in een papiergroothandel) kreeg. Het roze kan ik me het beste herinneren. Het verwonderlijke voor mij was, dat ik tussen het eerste en het tweede héél lichtroze blaadje slechts een twijfelachtig verschil kon waarnemen, tussen het tweede en derde eveneens, enz. en dat de lange reeks, die met bijna wit begon met donker roze eindigde. Er waren meer wonderlijkheden; op de vliering bij mijn grootouders van moederszijde, de familie Landré, die op het Singel 125 woonde, keek ik door het gat voor het hijstouw op de zolder daaronder, en zag daar een heleboel appels liggen, terwijl het gat niet groter was dan één appel. Mijn tante wie ik er naar vroeg kon me er geen uitleg van geven. Even wonderlijk was het, dat de straatlantaarn die ik door het raam zag, op de ruit afgepast met mijn vingers, niet groter was dan mijn pink. Ik geloof niet dat ik toen al verband zag tussen die twee wonderen.

1901

We verhuisden naar Blaricum, post Laren toentertijd, vandaar op de achterkant van een aantal van mijn schilderijen de toevoeging Laren N-H onder mijn naam. Ons nieuwe huis 'villa Zonnenhoef' dat mijn vader had laten bouwen, lag net op de grens van Laren en Blaricum op een stuk grond - een aardappelveld en een klein dennenbosje - dat behoorde had tot het terrein van 'Jachtlust', dat mijn grootouders van moederszijde een jaar eerder betrokken hadden. Wij zaten toen dus midden in de kunstenaarsomgeving en mijn vader die een kunstzinnige aanleg had en veel van schilderijen hield, raakte al gauw bevriend met enige schilders, vooral met Aug. LeGras (1864-1915) in Laren en met Evert Pieters (1856-1932) in Blaricum, ook met Willem Steelink Jr (1856-1928) in Laren. Hij nam mij mee naar hun ateliers en ook naar de tentoonstellingen van de 'Club



16. *Zandheuvels*'20, olieverf, op de hei tussen Laren en Hilversum is nog helemaal ter plaatse geschilderd. Het vertoont al een begin van vereenvoudiging van de vormen, van het accentueren van het belangrijkste en van het negeren van toevallige bijkomstigheden die met het wezen van het landschap niet te maken hebben. Ook de kleuren geven het karakteristieke van deze heuvels: de donkerpaarse ijzeroerbanken met een blauwe weerglans waar het licht er schuin opvalt, in de verte verzacht tot lichtblauw, in complementaire tegenstelling tot het gele zand.

de Tien'. De 'Club de Tien' was opgericht in 1903 op initiatief van Aug. LeGras die ook de eerste voorzitter en secretaris werd. De eerste tentoonstelling is in Hilversum gehouden in 1903. Ik herinner me daarvan vooral Broedelet, Deutman, Gebhard, Snoeck en Van der Tonge. Van de latere leden heb ik goede herinneringen aan Krabbé en Van Nieuwenhoven. Maar de meeste beelden verwondering wekten bij mij de zonnige schilderijen van de luminist-pointillist Co Breman (1865-1938).

Schilderen als beroep werd in die tijd mijn ideaal. Maar na mijn twaalfde jaar begon ik te twijfelen aan mijn aanleg. Op school kreeg ik altijd goede cijfers voor tekenen - meestal bloemen, ik tekende die met veel liefde - en dat was aanleiding voor mijn ouders om aan de tekenleraar te vragen of het zin had mij extra les te laten geven. Onze leraar was Salomon Garf, geb. 1879. Hij was Jood en is in 1943 slachtoffer van de Duitsers geworden (ca 27 augustus, Auschwitz). Hij was een man die ik graag mocht en die omgekeerd ook wel plezier had in mij. Zijn antwoord was echter: 'Zoiets moet je nooit aanmoedigen, want er zit geen brood in'. Ik heb dit antwoord woordelijk onthouden en dat maakte dat ik mij ging bezinnen op een ander beroep, want 'je brood kunnen verdienen' hoorde er toch echt wel bij en maar schilderijen te zittingen maken die men niet zou willen kopen was geen aantrekkelijk vooruitzicht. Ik begon toen te denken aan de biologie. Ik



3. *Elly Tamminga*, ca. 1916, potlood.



Lou Loeber in 1914 of '15.



T. Prof. Dake, ca. 1916, potlood.

geloofde namelijk dat het verbreiden van meer kennis, en vooral begrip van planten-dieren-mensenleven als één groots, samenhangend geheel, berustend op hetzelfde levensprincipe, de vereniging van mannelijk en vrouwelijk, zou leiden tot meer eerbied voor het leven in het algemeen en voor het leven van de medemens en zo het streven naar vrede zou kunnen bevorderen.

Sinds mijn 9de jaar was ik 'anti-militarist', de Blaricumse kunstschilder Jan Terwey weigerde in 1903 de militaire dienst en dat geval werd natuurlijk veel besproken, ook bij ons thuis evenals de hele anti-militaristische beweging die hier veel aanhangers had. Ik was meteen voor die ideeën gewonnen en die zijn me bijgebleven. Aan het eind van mijn middelbare schooljaren gekomen besefte ik echter mijn ongeschiktheid voor lerares in plant- en dierkunde, ik zou geen orde kunnen houden. Bovendien schrikte de bij de studie inbegrepen vivisectie me af. - En zo werd het toch schilderen.

Eind 1913 - zomer 1915

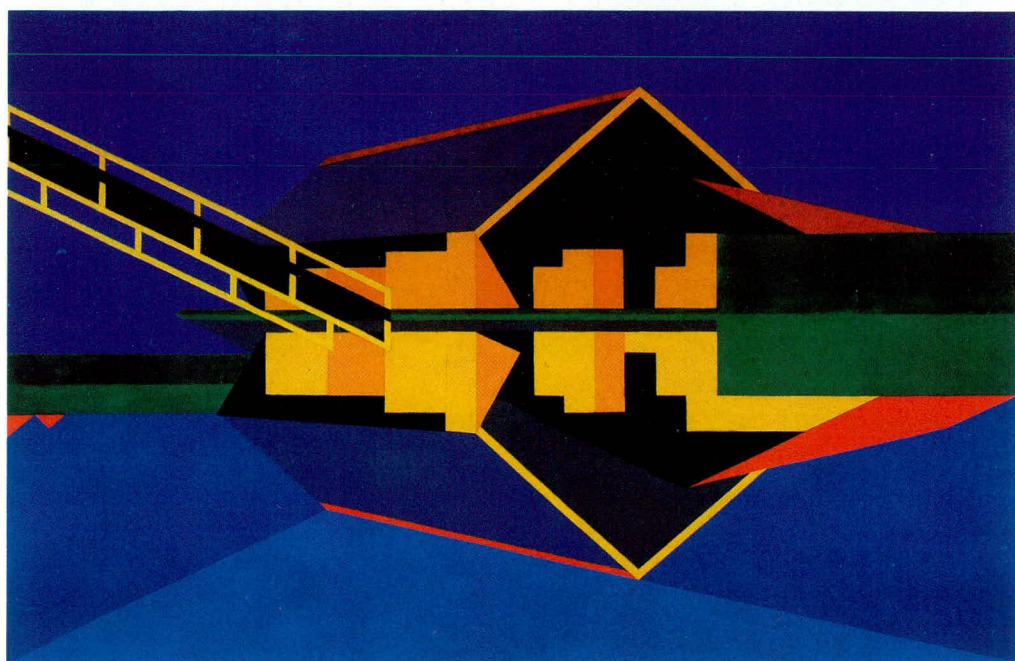
Les van Aug. LeGras uit Laren, schilder van dieren (ook dierenportretten), stillevens, landschappen en stadsgezichten. Hij werkte veel in Noord-Afrika en ook in Zuid-Engeland en op Wight. Hij zou me een jaar op proef les geven, maar na een paar maanden wist ik al dat ik er niet meer mee op kon houden, het had me voor goed te pakken. Om een stevige ondergrond te hebben maakte hij me klaar voor de Rijksakademie in Amsterdam, nadat er lang gepraat was over beter wel of beter niet. De adviezen luiden verschillend. Desondanks voelde ik er toch wel voor om een menselijke figuur goed te leren tekenen. In Laren en Blaricum waren modellen, althans naaktmodellen, toen heel moeilijk te krijgen; in de 20-er jaren ging dat al wat makkelijker.

De eisen voor het toelatingsexamen waren: een gipskop tekenen, een stilleven tekenen en een perspectiefopgave, meer geloof ik niet. De eerste keer dat ik het examen deed in september 1914 zakte ik, ten dele doordat ik in slechte conditie was - snipverkouden - en ten dele doordat ik nog te weinig gips had getekend, in elk geval nog geen koppen, wel koppen van levende mensen. Stillevens had ik wel getekend maar altijd op ware grootte of bijna ware grootte en voor 't examen moesten we op een klein vel papier, de grootte van een tekenbord, een tekening maken van een oude met snijwerk versierde houten bank waar een paraplu tegenaan stond. Daar bracht ik ook niet veel van terecht: uit angst dat ik de bank er niet in zijn geheel op zou krijgen was ik heel klein begonnen, en de bank dreef als een gek klein eilandje ergens midden op het lege blanke vlak. 't Verbaasde me dan ook niet dat ik gezakt was en het stelde me nauwelijks teleur, want ik zat liever bij LeGras op 't atelier dan in die koude, lege, kale Akademie.

De sfeer in de 'Ak' - we noemden het nooit anders - was inderdaad drukkend, zó dat ik eens door een hevige behoefte aan een beetje kleur in al dat dode grauw een bosje gele narcissen en blauwe druifhyacinthjes daar ergens neergezet heb. Vlak bij het Akademiegebouw stond vaak een bloemenkoopman. Toen



29. *Dorpje in Thüringen '22*, olieverf. Dit dorpje heb ik zien liggen op een wandeling van Gösselborn naar de kloosterruïne Paulinzella. Strikt genomen ligt het buiten de grens van Thüringen, maar omdat ik in Thüringen zelf nèt zulke dorpjes heb zien liggen heb ik gemeend het wel Dorpje in Thüringen te mogen noemen.



35. *Houthandel '31*, olieverf, in Groot Schermer, het geboortedorp van mijn man. Ik ging er graag naar toe, het polderland had altijd een verruimende, opwekkende invloed op me, niet in het minst om de prachtige wijde wolkenluchten. 'kHeber drie schilderijen van gemaakt *Polderland I, II en III* in '53/54 en *Verten* van '56/57 hoort daar eigenlijk ook nog bij. Het waren overigens niet alleen de Noord-Hollandse polders die me inspireerden, ook de Eemnesserpolder droeg het zijne bij tot het ontstaan van de *Polderland*-schilderijen. Bij de houthandel was het de weerspiegeling in het water die me aan een evenwichtige compositie hielp.



5. *Tine Denninghoff Stelling*, ca 1916, potlood.

Tine Denninghoff Stelling hebben hun best gedaan om me uit mijn sombere stemming tengevolge van de dood van LeGras op te beuren.

Prof. Dake was een uitstekend leermeester, maar morele steun gaf hij niet, integendeel, als hij een mopperige bui had moesten de schilderende vrouwen het ontgelden: 'later gaan ze trouwen en dan zijn al die lessen voor niets geweest; eigenlijk moesten ze een kloostergelofte afleggen als ze op de Akademie komen'. Het was door deze mentaliteit vooral dat ik mijn eerste leermeester Aug. LeGras erg miste. Dake's lessen misten sfeer.

Het eerste jaar heb ik geforenst. Maar omdat dat te vermoeiend bleek en omdat ik dan ook de avond- en de vroege ochtendlessen miste, ben ik het tweede jaar in een meisjespension gegaan bij mej. Suze Bauer, zuster van de etser-schilder Marius A.J. Bauer. Ze bewoonde een groot bovenhuis in de Jacob Obrechtstraat, waar ze vijf pensioengasten kon herbergen en waar ook nog haar zo goed als blinde 90-jarige moeder bij inwoonde. Zij was ook actief op sociaal gebied en dat versterkte weer mijn neiging tot het socialisme waarmee ik bekend was geraakt door de solidariteitsactie van de Blaricumse 'koloniemensen' in 1903 ter gelegenheid van de grote spoorwegstaking in januari. Zij nam me ook mee naar arme buurten van de stad waar ze mensen bezocht en 't was op haar aanraden dat ik in 1918 een 1 mei-viering heb bijgewoond, waar Kleerekoper sprak die grote indruk op mij maakte. Toch heeft het nog tot 1925 geduurd voor ik me aansloot bij de S.D.A.P., omdat ik in al die jaren zo ontzettend veel problemen te verwerken had.



4. *Mevrouw Bauer*, de bijna blinde moeder van mej. Suze Bauer, bij wie ik van eind 1916 tot en met juni 1918 in pension was, potlood

Na twee jaren tekenen kwam ik dus in de schilderklas. Professor van der Waay lag me helemaal niet, als hij mijn werk onder handen gehad had, kon ik er kop noch staart meer aan vinden. Daar kwam nog bij dat zijn eigen werk me tegenstond, 't was echte salonkunst. In die tijd was hij er vast van overtuigd dat zijn manier van schilderen de enige juiste was.

Fré Springer, een van de begaafdste leerlingen van onze klas, had het eens gewaagd een blauwachtige schaduw in haar stilleven aan te brengen. Toen Van der Waay daar aanmerking op maakte zei ze: 'Maar professor, ik zie het zo', 'Dan ziet u het verkeerd', was het antwoord. Een ander vroeg hem eens of hij haar deze keer wilde overslaan met corrigeren omdat ze er zo graag nog even zelf aan verder wou gaan. Toen werd hij heel kwaad, hij voelde het blijkbaar als een persoonlijke belediging. Zelf durfde ik hem zoiets niet te vragen, dus ontliep ik zijn correctie zoveel mogelijk: als ik 's morgens op de Akademie kwam hield ik mijn jas aan om, zodra ik hem zag binnenkomen meteen weer te kunnen vertrekken. Dát werd niet kwalijk genomen, want we werden altijd aangemoedigd, vooral door Der Kinderen, om tentoonstellingen en musea te bezoeken.

In 't eerste jaar van de schilderklas was het de eerste drie maanden stilleven en daarna figuur, dat waren dus drie stillevens maar ik herinner me er maar één van : als pièce-de-milieu een openstaande bijouteriekist zwart, gevoerd met

oud-rose satijn, een paar geel zeemleren handschoenen hingen nonchalant over de rand, ook over de rand hing een paarlen(?) halssnoer; half achter de bijouteriekist stond rechts een gebloemd Chinees wandbord en links geloof ik nog een of ander stuk aardewerk; een miniatuurportretje in een zwart lijstje aan de bruinigrijze wand en een aantal sieraden op tafel completeerden het. Van dit stilleven heb ik een complete nachtmerrie gehad: als een zware last stortte het zich op mij neer, een compacte massa van in hoofdzaak oud-rose en zwart, die ik vergeefs probeerde van me af te wentelen, ik heb liggen worstelen om eronder uit te komen, 't was of het eindeloos duurde. Dat moet in het eind van 1917 geweest zijn. Het feit dat er oorlog was en dat er overal gebrek werd geleden gaf me nog meer tegenzin tegen die uitstalling van luxe.

Tegen de tijd dat het cursusjaar eindigde, eind juni, begon ik met mezelf te overleggen of ik het vierde jaar nog zou blijven of niet, totdat een droom de doorslag gaf: ik zag mezelf staan in de spiegel van de kapstok bij ons thuis in de gang, in een blauwsatijnen japon, stijl omstreeks 1900, met wijde bovenmouwen en strak aansluitende ondermouwen. Achter me stond Van der Waay, bezig het lijf zo stijf mogelijk dicht te rijgen. Hij trok en trok hoe langer hoe harder aan de veter en ik kreeg het zo benauwd dat ik dacht te stikken. Op het laatst trok hij zo hard dat ik tegen hem aan tuimelde. Meteen veranderde de situatie: Van der Waay was verdwenen en ik stond in de huiskamer bij de gedekte tafel, 't was tijd om koffie te drinken (= boterham eten) er was nog niemand van de huisgenoten. Ik had mijn hand even op de tafel gesteund en toen ik hem wegnam zag ik een klein rood vlekje op het witte laken. Hé, dacht ik, dat lijkt wel bloed, en keek naar mijn pols die vol bloed zat: de harde, stijve rand van de te nauwe mouw had mijn polsslagader doorgesneden. Toen ik wakker werd wist ik dat ik weg moest van de Akademie.

Van al de Akademieleraren heeft Bronner de meeste betekenis voor me gehad. Ik heb dat echter in die jaren nog niet beseft, in elk geval niet begrepen. Hij heeft me nl. eens toegevoegd: 'Juffrouw Loeber, ik wou dat u zich eens vergaloppeerde', omdat ik zo angstvallig werkte. Ik begreep dat toen niet, want ik deed juist mijn best het voorbeeld zo precies mogelijk na te maken. Maar het bleef wel in me steken. Pas in 1920, '22, de tijd van mijn eigenlijke ontplooiing, kwam naast vele andere invloeden de invloed van en de verwantschap met het werk van Bronner. Van akademisch standpunt gezien was ik me toen inderdaad aan 't vergalopperen.

De theoretische lessen op de akademie waren ook wel van belang voor me, vooral de kunstgeschiedenislessen. Ik interesseerde me voor kunstgeschiedenis vanaf de middelbare-schooltijd. Op de Godelindeschool in Hilversum gaf mevr. Derkinderen-Besier, de vrouw van Antoon Derkinderen, kunstgeschiedenis (facultatief) en ik genoot van die lessen. Zij behandelde de Christelijke kunst vanaf de Catacomben t/m de Gotiek. Op de Akademie was professor Six de kunstgeschiedenisleraar, hij was knap, maar saai, liet echter prachtige platen rondgaan. Het eerste jaar kregen we de Franse 18de eeuw, speciaal de



11. *Zelfportret* '18, zwart krijt, getekend bij kaarslicht op mijn kamer bij juffrouw Bauer - het gas mocht niet aan vanwege de bezuiniging.



12. *Ochtendtekenles* in de tuin van de Akademie '18, krijt.



10. *Bloeiende kerseboom* '18, houtskool.



13. *Ochtendtekenles* in de tuin van de Akademie, '18, krijt.

ornamentkunst, het tweede jaar - 'n grote sprong - de Antieken, verder was er nog Pater Lichtenberg voor de Christelijke iconografie en Jan Veth gaf enige beschouwingen over het Portret; een openbaring voor me was het verband tussen het portret en de magie. De opvolger van Six was professor Van der Pluim bij wie we niét in slaap vielen en een aanvulling van hiaten konden we vinden in de goed voorziene bibliotheek.

Een van de boeken die me het meest interesseerden was 'Het logische in de ontwikkeling der beeldende kunsten' uit 1912 van Dr. A. Pit. Eindelijk nu eens iemand die al die kleine afzonderlijke stukjes kunsthistorie wist te verbinden door ze in 't licht van de logica te zien. In december 1917 heb ik een lezing van hem bijgewoond over 'De ontwikkeling van het ornament'. Het was een grote verrassing voor me toen ik in 1918 Dr. Pit nader leerde kennen bij Carry van Bruggen. Later, ik denk in '23 zowat, gaf hij Carry's dochter Mop en mij samen les aan de hand van zijn in 1922 verschenen 'Denken en beelden', dat ik bezat en bewonderde en waarbij ik nu nog aanvullingen kreeg van de auteur zelf. De vriendschap met hem was blijvend evenals die met Carry.

In de drie vakantiemaanden van de Akademie in 1916 had ik les van de Belgische schilder G. van Haecht, die aan het begin van de Eerste Wereldoorlog naar Nederland gekomen was en hier tot na de oorlog is gebleven. Mijn vader heeft tweemaal een schilderij van hem gekocht: één in 1916 'Kromboomsloot', (Amsterdam) en één in 1919 'Stadsgezicht, middagzon'. Hij leerde me impressionistisch zien in zijn wekelijkse lessen. Ik koos zelf een plek uit waar ik zou willen schilderen en vroeg zijn opinie daarover. Dan zei hij soms afkeurend: 'Un peu coupé' (In een interview met Lily van Ginneken in het Algemeen Handelsblad is de desbetreffende passage onherkenbaar verminkt) en bedoelde daarmee dat er nergens een doorkijkje naar de verte was, waardoor het moeilijker zou zijn er 'ruimte' in te krijgen. Hij dicteerde dikwijls ook de kleuren die ik nemen moest om een bepaald effect te bereiken - ik heb door hem een boel vlotter leren werken.

1918-1919

Toen ik in oktober 1917 op de Akademie in de schilderklas kwam had ik Van Haecht dus achter de rug en de winst die ik door zijn lessen gekregen had, is niet weer teloor gegaan.

In de zomer van 1918 kwam ik op eigen benen te staan en ging in dezelfde trant door met het maken van kleine buitenstudies en stillevens, maar bij mijn zoeken naar steeds meer licht begon ik de kleuren zelf hoe langer hoe lichter d.w.z. bleker te maken en ook de vormen werden slapper. Ik kreeg weer behoefte aan enige leiding en die vond ik in de zomer van 't volgend jaar bij Hans van Santen. Ik werd bij haar geïntroduceerd door de schrijfster Carry van Bruggen met wie we allebei bevriend waren, en die ik in 1915 al had leren kennen. Zij hield toen van januari tot mei een serie lezingen over literatuur - het heette lezingen, maar eigenlijk waren het voordrachten want ze las niet maar ze

sprak, en hoe! Die lezingen en haar hele warme persoonlijkheid zijn van overwegende betekenis geweest voor mijn verdere ontwikkeling en de verruiming van mijn begrip en ze was een grote steun voor me bij al mijn moeilijkheden. Zij heeft me door mijn 'donkere tijd' heengeholpen. En zo bracht ze mij dan ook bij Hans van Santen.

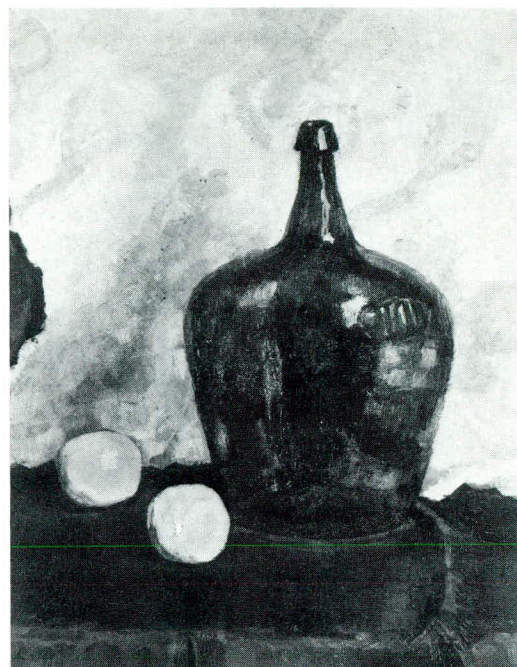
Hans was toen zelf ook in een moeilijke periode met een soortgelijke onzekerheid omtrent zichzelf als ik en bovendien met geldgebrek, en Carry begreep dat een leerling haar wel welkom zou zijn en meende dat we elkaar zouden kunnen helpen. Dat gebeurde dan ook en we werden vriendinnen. Hans van Santen was een leerlinge van Jan Sluyters en in haar werk verwant met hem; ik vond haar werk mooi en ook Jan Sluyters bewonderde ik en zo is er in sommige schilderijen uit die tijd wel enige indirecte Sluyters-invloed te bespeuren in 't gebruik van de kleuren, in de losse toets en in de naar het expressionisme neigende vormen (bijv. een stilleven met tulpen in blauwe gemberpot).

In catalogus 'Mondrian und De Stijl', Galerie Gmurzynska, Keulen 1979, is bij de andere onjuistheden die van de catalogus van d'Eendt, Amsterdam, afkomstig waren, nog een nieuwe gekomen, al is die dan tussen haakjes gezet: 'Seit 1927 ist sie (d.i. Lou Loeber) Mitglied des 'socialistischen Kunstenaarskring', nachdem sie durch Jan Sluyters mit progressiven Kunstrichtungen in Kontakt gekommen war'. Met aanwijzingen en raad van Hans van Santen heb ik een aantal grotere stillevens (Stilleven met fles) geschilderd en ook bloemstukken buiten. Hans kwam haar moeilijke periode niet te boven, zij verkocht weinig en begon erover te denken om naar Nederlands-Indië te gaan om daar les te geven - ze had een middelbare acte. In een toestand van diepe depressie vertrok ze op 11-1-1922 naar Pematang-Siantar. In '29 is ze met verlof in Holland geweest en heeft in die tijd een tentoonstelling in het Baarns Lyceum gehad. Toen ze in oktober 1936 weer voorgoed terugkwam had ze geen geldzorgen meer. Ze ging in Den Haag wonen waar ze een gretig publiek vond voor haar werk. In 1959 kwam ze in een bejaardenhuis in Arnhem, waar een van haar mooiste schilderijen een ereplaats kreeg. Begin jaren '60 is zij overleden.

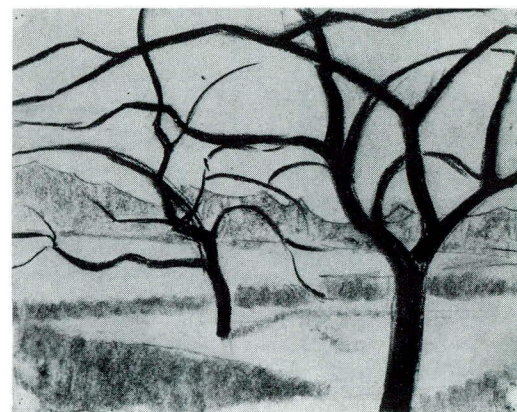
1919

Eind 1919 had ik Toon Verhoef, pseudoniem van Karel Luberti leren kennen door Elly Tamminga. Hij was schilder, schrijver en journalist en woonde toen net als ik ongeveer op de grens van Laren en Blaricum aan een zijpaadje van de Noolseweg. Via hem kwam ik onder invloed van het kubisme (vooral Gleizes), De Stijl en Le Corbusier, en hij is het geweest die me in de moeilijke overgang van het naturalisme naar de moderne vormgeving de weg gewezen heeft, die ik steeds ben blijven volgen. We zijn ook levenslang bevriend gebleven. Die overgang ging heel geleidelijk.

In 1920/21 kwamen in mijn werk de eerste tekenen van een verstrakking en een vereenvoudiging van de vormen en de kleuren, bv in *Zandheuvels* 1920, *Moeder en kind* 1921, *Korenvelden bij Huizen* 1921; dit is het laatste schilderij dat ik buiten naar de natuur geschilderd heb.



14. *Stilleven met fles en sinaasappelen* '19 is uit de tijd dat ik les had van Hans van Santen; de losse schilderwijze is op de afbeelding wel te zien. De sterkste kleurentegenstelling is die van de sinaasappelen op het smaragdgroene tafelkleed. De achtergrond is in hoofdzaak beige in verschillende nuances. Aan de linkerkant is nog een stuk van het groene kleed zichtbaar.



9. *Bomen in de winter* '18, houtskool



Landschap bij Hilversum '19/20 door Toon Verhoef. De donkere partijen zijn donkerblauw en donkergroen, de lichte helder geel, vermiljoen rood, roestrood, donker geel en licht blauwgroen. Dit schilderij is op mijn atelier gemaakt en sindsdien in mijn bezit gebleven.



15. *Zelfportret*, 1920?, houtskool. Het lijkt niet, maar ik denk toch wel dat ik mezelf in de spiegel gezien heb, toevallig, op een moment van bijzondere belichting en dat ik er plezier in had al die schaduwplekjes er met een vlak stuk houtskool op te zetten en met enkele lijntjes aan te vullen.

In januari of februari 1920 introduceerde hij me bij Slijper, de Mondriaanverzamelaar. Ik heb daar toen maar een enkel 'blokjes-schilderij' gezien, dat deed me toen niet veel, ik raakte echter sterk onder de indruk van de machtige, frontaal geziene rode molen, al vond ik die meer indrukwekkend dan mooi. Maar prachtig vond ik de werken uit de Domburgse periode, de duinlandschappen in helder blauw en geel. Ook de triptiek *Evolutie* boeide me, allemaal werken uit de jaren '09/'11. In 1912 had ik op een tentoonstelling in Nijmegen voor het eerst een schilderij van Mondriaan gezien, ik geloof dat het het kubistische *Landschap met bomen* uit 1912 was (afb. 75 in Wijsenbeek, Mondriaan); ik vond het vreemd, 't was een puzzel voor me, ik zal de titel toen wel niet geweten hebben en ik zag in de overheersende boom het blad van een aronskelk.

Het neo-plastische werk van Mondriaan kon ik pas waarderen nadat ik kennis genomen had van zijn ideeën, en het was pas veel later, op de herdenkingstentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam in 1946 dat ik in een zaal vol neo-plastische schilderijen dezelfde bevrijdende sfeer vond als ik bij Van der Leeks werken al veel eerder gevonden had, ook als ik maar een enkel schilderij van Van der Leck zag, een sfeer waarin je ruim ademen kon en die hetzelfde gevoel van bevrijding gaf als het dóórdringen in Mondriaans ideeën, zoals ik die had leren kennen uit zijn hoog gestemde brochure *Le Neo-plasticisme*, opgedragen 'Aux hommes futurs', dat ik bij zijn verschijnen in 1920 meteen had aangeschaft. Ook zijn artikelen en die van Van der Leck in *De Stijl* droegen het hunne bij tot mijn veranderende inzichten. Dit wil echter niet zeggen dat ik geen kritiek had op Mondriaans formuleringen.

Wat betreft mijn beïnvloeding door *De Stijl* moet hier even een misverstand uit de weg geruimd worden als zou ik door persoonlijk contact met de kunstenaars van *De Stijl* beïnvloed zijn, wat ook weer in de catalogus van d'Eendt gesuggerend wordt; overigens staat deze catalogus vol onjuistheden, doordat de gegevens ervoor niet door mijzelf verstrekt werden en ik ook geen gelegenheid kreeg voor correctie. Mondriaan en Van Doesburg heb ik niet gekend. Van der Leck kende ik wel, maar ik had niet veel contact met hem. Ik leerde hem pas kennen in 1919 toen hij in Blaricum kwam wonen, dicht bij ons, en het contact ging niet verder dan het samen naar huis wandelen van zijn gezin en het onze na het bijwonen van een concert in Laren; over kunst werd dan niet gesproken, ik mengde me trouwens nooit in het gesprek, was daar te verlegen voor. Van der Leck was 18 jaar ouder dan ik en ik voelde hem ver boven me staan. In de bezetingsjaren is Van der Leck eenmaal naar mij toegekomen om te vragen of ik een tubetje licht cadmium rood voor hem had. Omdat hij geen lid van de cultuurkamer was kon hij geen verf meer kopen; ik had het gelukkig nog. En na de oorlog ben ik eenmaal op zijn atelier geweest, toen hij een aantal mensen had uitgenodigd, om zijn laatste schilderij te zien voordat het naar Amerika zou gaan. De invloed van Mondriaan en Van der Leck, die in een aantal van mijn schilderijen te zien is kwam zowel door geestverwantschap als ook regelrecht door hun werken.

In negen schilderijen uit de jaren '22 tot '35 (bv. in *Fabrieksstadje tussen de bergen* 1923) heb ik een bepaald compositieprincipe aan Mondriaan ontleend dat een stevige onderbouw vormde voor het schilderij, maar enigszins gewijzigd omdat zich dat beter voegde bij mijn nog figuratieve (= niet abstracte) composities. Dit principe was het verdelen van de zijkanten van het vierkante vlak in gelijke stukken en de verdeelpunten overhoeks te verbinden. Bij Mondriaan is het aan de vier kanten gelijk, ik verdeelde de zijkanten in acht, en boven- en onderkant in zeven stukken of omgekeerd. Voorbeelden hiervoor waren twee composities in ruitvorm uit '18 en '19 (afb. 88 en 92 in Wijsenbeek, Mondriaan). Door de zijden niet alle vier in een gelijk aantal stukken te verdelen verzaakte ik het principe van Mondriaan van de loodrecht op elkaar staande richtingen waardoor geen andere dan rechte hoeken kunnen ontstaan.

In een aantal andere schilderijen heb ik me wèl gehouden aan de rechte hoek. Het meest consequent in een aantal schilderijen uit 1928 bv. *Fabrieken II*, maar ik heb me nooit op een bepaald schema vastgelegd, ieder schilderij ontstond uit zijn eigen innerlijke noodzaak. Ik combineerde dan ook dikwijls verticale en horizontale lijnen met schuine of (en) met cirkels, cirkelfragmenten of vrije gebogen lijnen. Voorbeelden hiervan zijn *Ontmoeting* '38/'39, *Verten* '56/'57 en *Opvlucht* '70; bovendien het *Belgisch dorpje II* dat in 't bezit van het Centraal Museum is. Ook wat de kleuren betreft hield ik me maar zelden aan de drie hoofdkleuren van Mondriaan rood, blauw en geel; dikwijls had ik groen erbij nodig, vooral in landschappen maar ook in andere zoals *Groei en bouw*. Van de hier gereproduceerde zijn de meeste met groen; *Opvlucht* is er vrij van en van de hier in zwart-wit gereproduceerde werken *Fabrieken II* '30, *Bloemen en sneeuw* '56 en *Vogel* '57/'58. Zelfs gebruikte ik wel eens gebroken kleuren, het heidelandschap van Gooi en Veluwe gaf daar wel aanleiding toe.

Van Van der Leck heb ik niet zoveel overgenomen als van Mondriaan. Er zijn maar een paar schilderijen die verwant zijn met Van der Leck in het los van elkaar plaatsen van de kleurvlakjes - alleen bereikt Van der Leck dit door 'naturalistisch' te beginnen en telkens meer weg te schilderen en bij mij is het uitgangspunt wel figuratief maar niet naturalistisch. Het gaat niet helemaal op, maar in *Bootjes* '63 is wel iets dat aan Van der Leck doet denken: de verspreide heldere kleurvlakjes van de bootjes met vierkante zeilen in het blauwe water, maar het is meer toeval dan opzet.

Toon Verhoef zelf kwam ook pas later tot de rechte lijn. Het hier gereproduceerde schilderijtje uit '20/'21 - het enige van hem dat ik bezit - heeft wel al de vereenvoudigde vormen en kleuren maar nog niet de rechte lijn. De zwarte contouren hebben de functie de kleuren sterker op zichzelf te doen spreken. Ik heb dat ook in veel schilderijen toegepast, bv. in *Ontmoeting* gedeeltelijk, maar daar dienen ze meer om de tekening te markeren.

Door Toon Verhoef kreeg ik ook inzicht in de samenhang van de moderne kunst en het socialisme. Hij ontleende zijn ideeën daaromtrent aan het boekje van



19. *Korenvelden bij Huizen* '21, olieverf. Dit is het laatste schilderij dat ik nog geheel buiten geschilderd heb. De 'natuur' zelf had hier al voor een goede vlakverdeling gezorgd in het groen en geel van aardappel- en graanvelden, alleen de landweg, licht stijgend en met een bocht, heb ik moeten verstrakken, hij is paarsachtig met donkerder karresporen en een groene grasberm, links breed, rechts heel smal; in de lichtblauwe lucht heb ik een enigszins willekeurige verdeling in lichtblauw en iets donkerder blauw aangebracht om meer eenheid met de voorgrond te krijgen. Het is typisch een ding uit de overgangstijd.



20. *Moeder en kind*, olieverf, uit 1921 zal ik wel vóór de korenvelden bij Huizen geschilderd hebben. De kleuren zijn overwegend blauw en groen, verder geel en oranjebruin.



22. *Sparreboom*, Eisenach '22, houtskool. Dit is een van de vele schetsen die ik gemaakt heb van het fabrieksgedeelte van Eisenach en die gediend hebben om tot het schilderijtje *Fabriekstadje tussen de bergen* te komen in 1923. Op deze schets zijn de beboste bergen niet te zien, 'k heb voor het schilderij een ander standpunt gekozen. Van de twee fabrieksschoorstenen die hierop te zien zijn, één in de rechter benedenhoek en één schuin links daarboven, rechts van de boomstam, heb ik er één weggelaten. De arbeiderswoningen heb ik beperkt tot één rij, geel met rood, de fabriekshallen met blauwe daken eveneens tot één rij; in de rechter benedenhoek een stuk roestode rots, links een grasgroene hoek. De lucht is blauw, de bovenste (verste) rij bergtoppen licht blauw-groen.

Gleizes: 'Du cubisme et des moyens de le comprendre' (1920). Vrij vertaald schrijft deze op p. 52: 'Kubistische schilderijen zijn eenvoudig van vormen en eenvoudig van kleuren' en op p. 54: 'Als het schilderij vermenigvuldigd wordt zonder dat het ene exemplaar meer 'origineel' is dan het andere, zakt de prijs vanzelf' . . . 'De kunst keert de verzamelaar en de Beurs de rug toe. Zij is teruggekomen bij de *mensen*'. Ik zelf heb op voorbeeld van Toon Verhoef mijn schilderijen vermenigvuldigd vanaf 1922; na de oorlog niet meer zoveel, het afzetgebied was toch niet groot genoeg en ook waren sommige van mijn schilderijen technisch te moeilijk te herhalen, o.a. ook doordat de verffabrieken de samenstelling van de verven gewijzigd hadden. Nu verder Toon Verhoef: In 1922 heeft hij in de 'Socialistische Gids' een reeks artikelen geschreven 'Over socialistische kunst' (jaargang VII, nr. 6/7, 8, 9, 10 en 12) waaruit ik het volgende citeren wil: p. 596: 'Het kubisme streeft bewust naar het algemeen-menselijke, en is daardoor het begin van de absolute gemeenschapskunst, welke uiteraard eerst door de maatschappij in haar geheel kan worden voltooid. . . . Wie er voldoende over nadenkt, zal inzien dat de cultuur van de komende socialistische samenleving er een zal zijn, waarin alle mensen op gelijke wijze betrokken zijn, een cultuur, van welke het algemeen-menselijke de norm zal zijn, het hedendaagsche kubisme nu is de *eerste poging* om te komen tot de voor dergelijke cultuur volstrekte - dat is algemeen geldige - *béëlding*'. Verder waren voor mij onder andere zijn uitspraken op p. 732, 733, 736, 1112 van belang. P. 1113: 'Socialistische kunst is de kunst die groeien zal in de maatschappij waarin het socialisme tot de cultuur van de massa heeft geleid, waar in de massa behoefte is ontstaan aan het pure geluk en waar zij in staat zal zijn door gemeenschappelijke arbeid de blijvende symbolen te vervaardigen'. Dwars door de invloed van Toon Verhoef, Gleizes, De Stijl en Le Corbusier heen (van Le Corbusier door zijn prachtige boeken 'Vers une architecture' en 'Urbanisme' en door 'La peinture moderne' van Ozenfant et Jeanneret; (Jeanneret was Le Corbusier's eigenlijke naam) was er ook nog een sterke invloed van Kandinsky, die in mijn werk niet of bijna niet te zien is, maar die wel impliciet is, want ik voelde een sterke verwantschap met hem. Ik had al in 1914 op de mei-juni tentoonstelling van de Onafhankelijken vier schilderijen van hem gezien, die me zó boeiden dat ik er haast niet bij vandaan kon komen; ze gaven me de sensatie: dit is eigenlijk pas de zuivere schilderkunst, het werken met kleuren en vormen als directe uitdrukkingsmiddelen. Gevolgen voor mijn werk had dit toen niet, ik was nog in 't begin van mijn leertijd en ik voelde het torenhoog boven me staan. Toen ik later zijn geschriften las heb ik begrepen dat ik toen in zijn werk de 'Verinnerlichung' voelde die zijn credo was en de 'Innere Klang' die de verwerkelijking daarvan was in zijn schilderijen. 'Die einzige Forderung ist die des inneren Lebens im Werke' zegt hij in 'Rückblicke 1901-1913', (p. XXV, vrij geciteerd) dat ik vermoedelijk nog in 1914 van de schilder en kunsthandelaar Douwe Komter te leen kreeg en dat een revelatie voor mij was. In latere jaren werd ik vooral gegrepen door zijn studies over de psychische werking van kleuren in 'Ueber das Geistige in der Kunst', uit 1910, verschenen in 1912, evenals door 'Punkt und Linie zu Fläche', in 1926 verschenen als no 9 der Bauhausbücher.

1922

Toen ik in 1922 van juni t/m september in Eisenach verbleef, waren de sterke kleuren en het heldere licht van het Thüringsche landschap een geweldige stimulans voor me en ik heb daar heel hard gewerkt. Drie schilderijen heb ik daar gemaakt, vijf andere zijn ontstaan uit daar gemaakte schetsen en of uit herinneringen. Tot de drie eerste hoort *Dorpje '22*. Vanuit Eisenach heb ik tweemaal een excursie meegemaakt onder leiding van Professor H. F. Kroeber uit Weimar, eenmaal naar Erfurt: de Dom en ernaast St. Severin en naar de kloosterkerkruïne Paulinzella bij Neu Dietersdorf. Dat was de mooiste kerk qua ruimte die ik ooit in mijn leven gezien had. 's Avonds sliepen we in Gösselborn. Op de terugwandeling naar Paulinzella heb ik het *Dorpje '22* in de verte zien liggen, in de diepte met zijn rode daakjes tussen de veelkleurige akkers - veelkleurig door het vele onkruid: vooral klaprozen en paarse riddersporen - en donkergroen geboomte. Thuisgekomen heb ik er meteen schetsen van gemaakt, binnen een maand was het klaar.

"t Is net een harlekijnsjakje' schreef ik naar huis. Later heb ik het nog zevenmaal herhaald; het is een van de schilderijen die ik het meest verkocht heb. De tweede excursie ging naar Naumburg. Omdat de reis toch over Weimar liep, ben ik de dag tevoren al daarheen gegaan om van die om vele redenen beroemde stad ook nog wat te zien. Om te beginnen wilde ik het Groszherzogliches Museum zien, maar dat lukte helaas niet; de schilderijenverzameling was niet te zien omdat het museum opnieuw werd ingericht. Maar in een aparte afdeling was een moderne tentoonstelling, waar ik voor 't eerst werk van Klee en van Feininger zag (Kandinsky hing daar niet). Vooral de *Brücke III* uit 1916 van Feininger trok me bijzonder aan en heeft waarschijnlijk ook mijn werk wel beïnvloed. Van Klee trof me het vrije gebruik van meest vaag-begrensde kleurvlakken, schijnbaar onafhankelijk van de spichtige pentekeningen van scheepjes, luchtballons enz. en er toch een belangrijk element van ruimtewerking aan toevoegend.

Klee en Feininger waren aan het Bauhaus verbonden, toch denk ik niet dat deze tentoonstelling van het Bauhaus uitging, want er was ook impressionistisch werk dat ik nogal vervelend vond, en dat zal wel niet van 'Bauhäusler' geweest zijn. In Naumburg zag ik de dom met zijn prachtige gewelven en beeldhouwwerken.

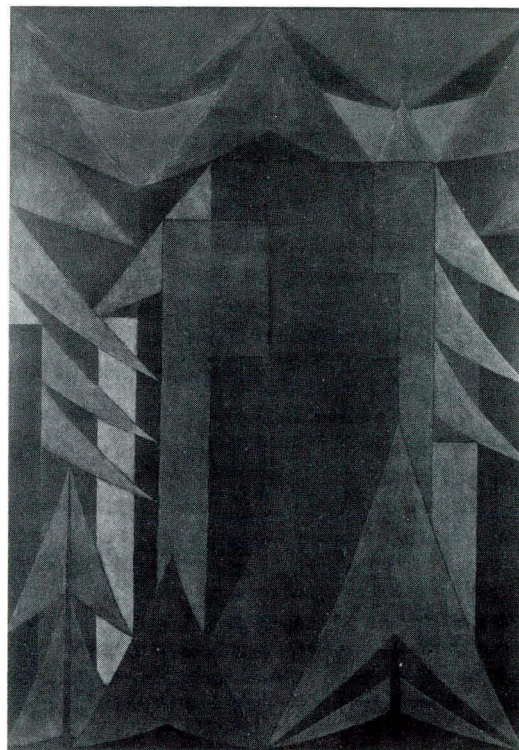
Mijn werk had in het heerlijke Thüringer bergland een flinke stoot vooruit gekregen, zo voelde ik het toen en zo was het ook wel, ook achteraf beschouwd.

1923

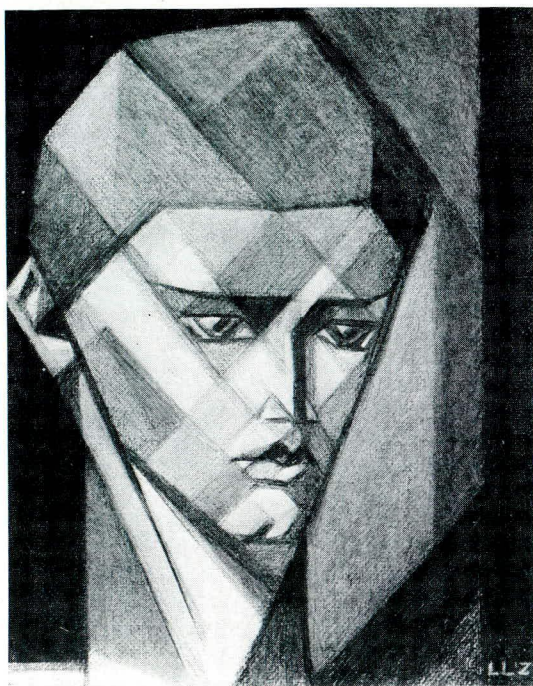
Een korte vakantie reis in België leverde niet anders op dan een enkele linoleumsnede.



23. *Fabrieksstadje '23*. Dit is beschreven in de biografie en bij de tekening *Sparreboom*.



23a. *Rotsen*, olieverf, 1923.



25. *Jongenskop* '23. Deze tekening is de tweede versie van een meer naturalistisch portret van een jongen van een jaar of tien (?).



26. *In het park van La Pena* '24, houtskool.

1924 Portugal

Maar de tweede belangrijke stoot vooruit kreeg ik door mijn reis naar Portugal en Spanje (Madrid en Toledo). In verschillende plaatsen in Portugal en ook in Toledo heb ik veel schetsen in houtskool en kleurkrijt gemaakt, die thuis in schilderijen resulteerden: in totaal elf stuks uit de jaren '24 tot '63 (de meeste vóór 1933). In Portugal was het, behalve de kleurigheid van rotsen en het blauwe water ook de kubusachtige bouw van steden en dorpjes die konden leiden tot heldere en strakke composities. 'k Heb in Porto verscheidene malen op straat staan te tekenen (daar is in '25 een schilderij van de haven uit voortgekomen) Dicht bij de stad lag het hotel van Bussaco, een gewezen paleis uit de vorige eeuw meen ik, een nogal protserig gebouw, maar met een prachtige omgeving. Het was hoog gelegen temidden van bossen, veel ceders en andere soorten naaldbomen en ook wel loofhout, beuken bv., gedeeltelijk ondoordringbaar en verwilderd, gedeeltelijk doorkruist met wandelpaden. De hoofdingang leidde naar een laan van 'hemelhoge' kaarsrechte eucalyptussen (zie tekening) met bloeiende mimosa's als onderhout. Dit was de rijweg die naar het nog hoger liggende hotel voerde. Dicht in de buurt van 't hotel een parkaanleg met een overvloed van bloemen (die echter niet zó groot was als de overvloed van bloemen die we meer naar 't Zuiden in de buurt van Cintra te zien kregen, op Monserrate en bij La Pena, ik ga hier echter niet over uitwijden). Er was een kleine waterval waarbij het heerlijk koel was om bij te gaan zitten. Op het hoogste punt - nog een tamelijk steile klim vanaf het hotel - had je een heel wijd uitzicht tot aan de Atlantische Oceaan. In Madrid ben ik te kort geweest om aan 't tekenen te gaan, de directe omgeving van Madrid had ook niets aantrekkelijks voor me, wèl Toledo en daarvandaan bracht ik schetsen thuis die tot twee schilderijen geleid hebben in '27 en in '28. Bovendien geeft Madrid en ook Toledo zo'n enorme massa kunstwerken te zien, dat ik me daarop heb geconcentreerd. Als ik zou gaan opnoemen wat daar allemaal een diepe indruk op me heeft gemaakt was het eind ervan weg, dus daar begin ik niet aan.

1926

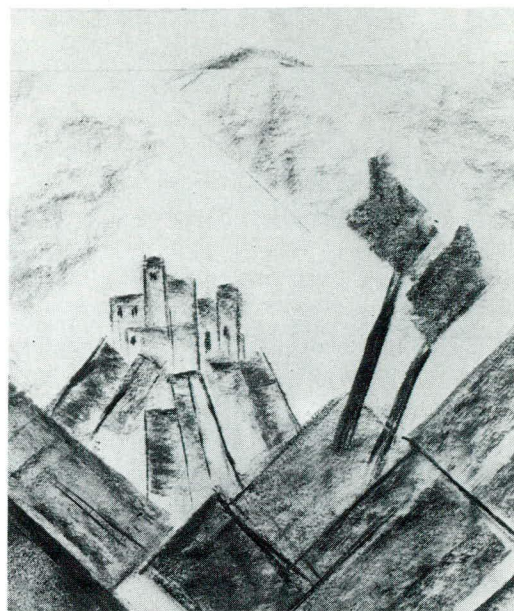
Uit een korte vakantie naar België, waar ik veel geschetst heb, zijn twee kleine schilderijen voortgekomen *Belgisch dorpje I* 1927 en *Belgisch dorpje II* in 1930, (dit laatste is in het bezit van het Centraal Museum). Dit is een goed voorbeeld van de functie van zwarte contouren, zoals ook Toon Verhoef ze toepaste: de kleuren behouden hun eigen waarde en kracht zonder door de naburige kleuren te worden beïnvloed, zodat ze samen een contrapuntisch spel kunnen spelen, wat in de muziek zònder contouren gebeurt.

1927

Dit was in drie opzichten een bijzonder belangrijk jaar voor me: ten eerste werd in het voorjaar de S.K.K. (Socialistische Kunstenaars Kring) opgericht, waarbij ik nauw betrokken was, ten tweede leerde ik in dezelfde tijd Dirk Koning kennen en ten derde maakte ik in het najaar een reis van $\pm$ twee maanden naar Dessau voor het Bauhaus en naar Berlijn voor de musea en voor de nieuwe bouwkunst daar. Ik was in '25 toegetreden tot de S.D.A.P. omdat ik niet wilde dat mijn socialisme enkel theorie zou blijven, ik wilde met mijn bescheiden krachten meedoen met het gewone afdelingswerk, contributie ophalen, plakken, verspreiden enz. Toevallig kwamen in hetzelfde jaar Frank van der Goes en zijn vrouw uit Den Haag naar Laren; mevrouw Van der Goes werd penningmeesteres en ik haar hulpje voor 't ophalen van de contributie. We raakten dik bevriend. Toen in 1927 Dirk Koning op 't toneel verscheen werd hij ook betrokken in de vriendschap. In begin maart of eerder verscheen er in 'Het Volk' een oproep aan de socialistische kunstenaars om te komen tot een vereniging van 'kunstenaars die de verwezenlijking van het socialisme als beginsel aanvaarden ten einde de socialistische gedachte in de kunstuitingen van onzen tijd te bevorderen en te streven naar de opheffing van de bestaande scheiding tusschen kunstenaar en maatschappij'. Zo luidde het toen de vereniging een feit was in de statuten. De oproep in de krant, die ik niet bewaard heb, zal wel vager geformuleerd zijn geweest, maar dit was toch de bedoeling. 'De S.K.K. stelt zich voorts ten doel de socialistische arbeidersbeweging te dienen en de geestelijke en stoffelijke belangen zijner leden te behartigen'. De S.K.K. verenigde de kunstenaars van alle socialistische richtingen en van alle vakken: literatuur, muziek, toneel, voordracht, dans, bouwkunst, film, beeldende kunst, waarbij de reclamekunst enz. In 1930 was het aantal leden gegroeid tot tachtig.

Ik heb me meteen aangemeld, maar ik was toen ziek - een niet gevaarlijke maar langdurige griep - zodat ik de voorbesprekingen en ook de eigenlijke oprichtingsvergadering op 6 maart bij de S.D.A.P.-er Jan W. Jacobs niet heb kunnen bijwonen. Maar in elk geval ben ik er van 't begin af bij geweest en tot de opheffing in '34 gebleven. De eerste vergadering die ik bijwoonde was ten huize van Johan en Pau van Hell. Paul F. Sanders, musicus, was voorzitter, Johan F. Keja, musicus, penningmeester, Jan W. Jacobs, dichter, secretaris. Reeds in mei 1927 vond de eerste tentoonstelling plaats, in Groningen. Intussen had ik op 1 mei Dirk Koning leren kennen, die, partijloos socialist, meteen het belang van de S.K.K. inzag en ook lid werd.

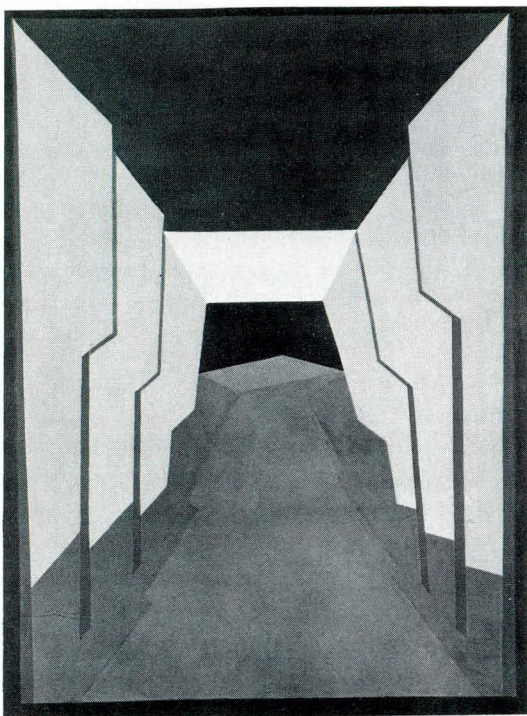
Op de S.K.K. kom ik straks nog terug. Nu eerst iets over Dirk Koning. Hij was op 17 februari 1888 geboren als zoon van een beurtschipper in Groot-Schermer. Met elf jaar werd hij vaderloos en moest hij meehelpen de kost te verdienen als loopjongen bij de dokter-met-apotheek voor een gulden in de week. De dokter wilde wel een apothekersbediende van hem maken - dat kon toen nog zomaar, maar Dirk wilde bepaald schilder worden en was blij dat hij met dertien jaar bij een huisschilder kon komen, een uurgaans van huis. Toen hij zestien jaar was



27. *La Pena, Portugal* '24, houtskool. Het is een oude vesting of/en paleis of kasteel op een hoge rots gelegen, in de buurt van Cintra.



28. *Eucalyptusbomen in Bussaco*, '24, houtskool. Lange lappen losse schors hangen bij de kale gladde stammen neer.



30. *Herfstlandschap I* '24, een populierenlaantje in de tuin van mijn ouderlijk huis, de populieren okergeel in verschillende graden van donkerte, de donkerste op de voorgrond, de stammen roodpaars, de weg lichtgrijs (het was een grindpad) omzoomd met grasgroen. Aan 't eind een stukje lichter groen, het zwarte vlak daarboven is een dennenbosje op de hei. De lucht is donkergrijs, daaronder een lichtgeel (citroengeel) vlak. Dit tegen het okergeel van de bomen detonerende geel heeft ongeveer dezelfde functie als het detonerende groenblauw in *Ontmoeting*: het heeft iets in zich van de disharmonie van het herfstseizoen: de rijkdom aan kleuren, die tegelijk het afsterven inluidt.

kwam hij in aanraking met het anti-militarisme. Op katechisatie las de predikant een Open Brief van Professor Van Rees aan minister Abraham Kuiper voor over het geval van dienstweigering van de Blaricumse schilder Jan Terwey (zie boven bij mijn eigen jeugdherinneringen, merkwaardig dat we door hetzelfde geval tot het anti-militarisme kwamen). Hij besloot om ook dienst te weigeren. In totaal heeft hij er 21 maanden voor gezeten. Na zijn ontslag nam hij zijn oude beroep weer op en werkte bij verschillende bazen, maar altijd met het streven om tenslotte kunstschilder te worden. Met die bedoeling trok hij in 1913 naar Amsterdam, waar hij al gauw in een kring van kunstschilders terecht kwam. Hij werkte een poos op een gemeenschappelijk atelier waar Jaap Weyand kwam corrigeren. Hij werd lid van de Onafhankelijken waar hij in 1915 tweede secretaris van werd en van andere progressieve groepen als de Moderne Kunstkring, Het Signaal, De Branding (Rotterdam), De Sphinx (Leiden). Op 11 november 1918 (de wapenstilstandsdag) verhuisde hij naar Hilversum. Daar kwam hij in aanraking met de astrologie die hem zo sterk boeide dat hij er zich niet meer van losmaken kon, noch wilde. Voor de rest van zijn leven was hij schilder en astroloog, of astroloog en schilder. In 1920 verhuisde hij naar Laren en op 1 mei '27 naar Blaricum, waar we elkaar leerden kennen. Vóór die tijd kenden we wel elkaars werk en apprecieerden het. Kort nadat we elkaar hadden leren kennen exposeerden we samen in zijn atelier, een gewezen garage, en deden dat in 't vervolg elke zomer t/m 1932.

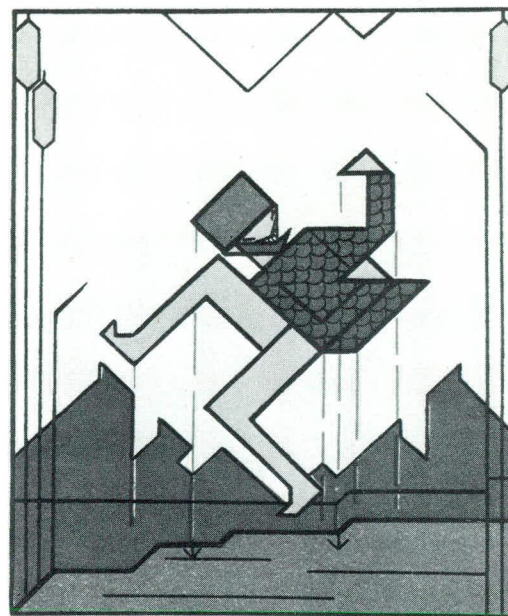
Wij hadden dus al dadelijk een goed contact: allebei progressief schilder, allebei pacifist, allebei socialist, bovendien allebei vegetariër en geheelonthouder. Maar tegenover de astrologie stond ik vreemd; ik had op dat gebied nog met niets anders kennis gemaakt dan met dilettantisme dat me niets zei. Ik vond het maar een raar gegoochel, maar toen hij na korte tijd mijn horoskoop gemaakt had en daarin enige dingen gezegd had over mijn jeugdijaren die hij onmogelijk kon weten was mijn belangstelling gewekt en wilde ik er graag wat meer van weten. Hij heeft me toen een poosje les gegeven en ik kreeg ontzag voor de grootse conceptie van de samenhang van de wetmatigheden in de Kosmos met de wetmatigheden in de mensenwereld, en in het individu. De horoskopie, de beschrijving van aanleg en lot van de enkele mens is eigenlijk de minst belangrijke tak van de astrologie maar toch heeft Dirk zich altijd met volle overgave ook gewijd aan de problemen van de mensen die bij hem kwamen om hun horoskoop of die van hun kinderen enz. In de praktijk raakte ik er hoe langer hoe meer mee vertrouwd en leefde er geheel in mee tenslotte. Maar bij alle andere problemen op kunst- wijsgerig en sociaal gebied kwam nu nog dit: hoe dit alles te coördineren. Langzamerhand is het me gelukt dit alles met elkaar te verzoenen en in zijn eigen geldigheid te laten.

Socialistische Kunstenaars Kring 1927-1934

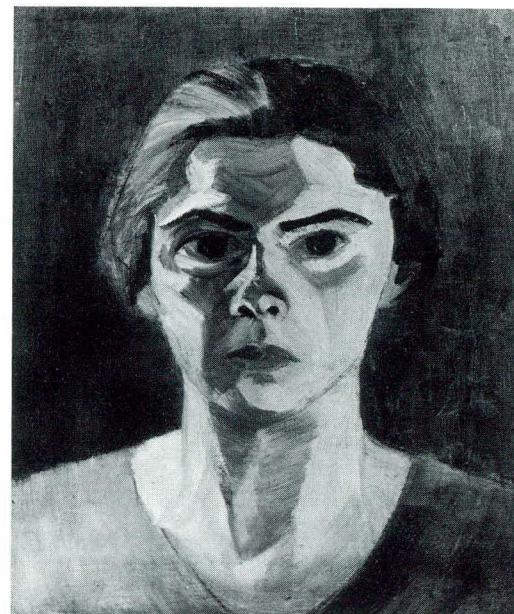
Zoals vanzelf spreekt heersten er bij de kunstenaars van de S.K.K. zeer uiteenlopende opvattingen over het 'bevorderen van de socialistische gedachte in de kunstuitingen van onze tijd', wat de eerste doelstelling was (zie boven). Op algemene vergaderingen deden velen hun zegje daarover en er werd druk gediscussieerd waarbij het vaak Jef Last was die, als er een Babylonische spraakverwarring dreigde te ontstaan de verschillende standpunten duidelijk gemarkeerd tegenover elkaar wist te stellen en de bijkomstigheden, voorlopig, terzijde te schuiven. Een van de eerste besluiten was het uitgeven van een boek waaraan alle leden zouden kunnen meewerken. Toen ik in 't najaar van 1927 in Dessau was schreef Dirk me dat onze bijdragen waren aangenomen. We hadden allebei een stukje geschreven over gemeenschapskunst. Dirk had bovendien twee houtsneden ingezonden met een gedicht *Processie* (te weten van oorlogsweduwen). 't Gedicht kreeg hij terug als niet geschikt en later ook de bijbehorende houtsnede, hij heeft er toen *Vrouwen op het land*, werkende vrouwen dus, voor in de plaats gestuurd. Het schilderij dat ik ingestuurd had ter illustratie van mijn schrijfsel was ook aangenomen. Maar het boek is nooit verschenen bij gebrek aan geldmiddelen.

Een hoogtepunt in de geschiedenis van de S.K.K. was de internationale tentoonstelling 'Socialistische kunst heden' in het Stedelijk Museum in Amsterdam 8.11 - 8.12.1930 met een uiterst belangrijke Russische inzending. Ook Duitsland was goed vertegenwoordigd en ook de andere landen van Centraal Europa. Verder waren er negen kunstenaars uit Frankrijk, een uit Spanje, uit Italië niets. Engeland stuurde een aantal propagandistische, qua stijl ouderwetse affiches, Amerika een verzameling platen, veel karikaturen. Het aantal schilderijen was naar verhouding klein, het meeste was grafiek. De Russische inzending was een blij verrassing voor me: dit was de daadwerkelijke bevestiging van de vormbeginselen van Toon Verhoef die ook de mijne geworden waren, het bewijs van de samenhang van een werkelijk levend socialisme met de moderne vormgeving van vereenvoudiging en veralgemening. Het sterkst troffen me de panelen voor clubgebouwen van de arbeidersjeugd ISORAM uit 1928 met name die van de serie 'Oud en nieuw'. Hierin werden motieven uit de burgerlijke en uit de socialistische cultuur voorgesteld, niet als tegenstellingen zonder meer, maar als een proces van opbouw, van groei van het een uit het ander. Kort na de tentoonstelling had er een debat-vergadering plaats onder het motto: kunst is een wapen in de klassenstrijd, stelling van Peter Alma en van vele anderen.

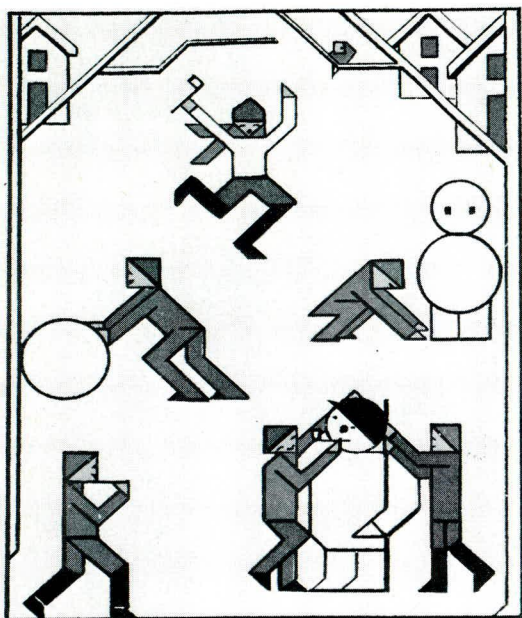
Al eerder in januari '30 was er een bijeenkomst geweest van een aantal van de beeldende kunstenaars - een stuk of twintig - waarop Alma zijn opvatting over socialistische kunst zou verdedigen die gebaseerd was op het historisch materialisme. Hij had me zijn inzichten duidelijk geformuleerd toegezonden, het kwam aan op de slotzin: 'Alléén de klassenstrijd kan de overwinning van het proletariaat brengen, daarom moeten de socialistische kunstenaars de klasse-



32. Illustratie uit *Gouden vlinders*, 1927.



21. *Zelfportret*, '21, olieverf.



32. Illustratie uit *Gouden Vlinders*, 1927.

verhoudingen in hun werk duidelijk uitbeelden'. Ik stelde daar tegenover dat 'voor de inhoud van 'n kunstwerk niet het voorgestelde onderwerp, het gegeven beslissend' is, 'maar dat wat er van 't gegeven is gemaakt, de wijze waarop het gegeven verwerkt is. En voor de socialistische kunstenaars ligt het beslissende in de wijze waarop het gegeven is opgeheven tot het algemeen menselijke', . . . 'Het socialistisch streven kunnen we noemen het streven naar eenheid van de menschheid, het streven om de principieele gelijkheid van allen bij allen tot bewustheid te brengen, en dan die principieele gelijkheid tot werkelijke gelijkheid te maken. De bewustwording van de principieele gelijkheid is de grote stuwende kracht in de klassenstrijd. En diezelfde bewustwording spreekt ook uit alle werkelijk socialistische kunst. Het is dezelfde strooming die werkt in het economische en het geestelijk leven, waarvan het aesthetisch leven een deel is'. Het spreekt vanzelf dat we elkaar niet overtuigd hebben, dat had ook niemand verwacht, maar toch achtten de meesten dergelijke uiteenzettingen wel nuttig voor alle partijen. Het merkwaardige is dat Alma's werk dezelfde kenmerken van eenvoud, helderheid en veralgemening had die voor ons van doorslaggevende betekenis waren voor socialistische kunst. Hij is daarmee van grote betekenis geweest voor de vernieuwing van de kunst in de richting van het socialisme en in de S.K.K. waren er velen die met hem en met ons verwant waren in hun vormgeving.

Om bij de Nederlanders te blijven: Johan van Hell, M. Bleekrode, W. van de Walle, Huib de Ru, Funke Küpper, Fré Cohen, Hildo Crop ('k weet eigenlijk niet zeker of die lid was, maar socialist of communist was hij wel), Elly Tamminga, Van der Leek, geen lid maar wel inzender op de tentoonstelling, Gerd Arntz, weliswaar geen Nederlander maar hier geheel ingeburgerd: hij woont al heel lang in Den Haag, is in '33 uit Duitsland uitgeweken.

Op de debatvergadering na de internationale tentoonstelling werd behalve door de beeldende kunstenaars (o.a. Alma, Van Hell, Koning en ik) ook het woord gevoerd door vertegenwoordigers van de andere takken van kunst waardoor een en ander pas goed tot zijn recht kwam. Tot de belangrijkste sprekers behoorde in de eerste plaats de architect J. Bot (1892-1956). Verder Jef Last en J. K. Rensburg, literatoren. Hierbij kwamen aan de orde de begrippen revolutionaire kunst, proletarische kunst, propagandistische kunst, tendens-kunst; hierover maakte Rensburg de rake opmerking: de tendens komt er vanzelf in als het werk geïnspireerd is. In het verslag van de sluiting van de tentoonstelling lees ik: 'De tentoonstelling werd door ± 5500 mensen bezocht, terwijl ongeveer 45 excursies onder deskundige leiding werden georganiseerd. De verkoop der catalogi bedroeg circa 1200'. Dat zijn mooie cijfers voor een tentoonstelling van één maand. De verkoop was niet veel: vrij veel boekwerken, enkele affiches en enige houtsneden en litho's.

Er was in de sociale voorzieningen, ook voor de kunstenaars wel iets ten gunste veranderd sinds 1927, dat was bereikt door de verschillende vakverenigingen; het samenvoegen van al de verschillende kunst-vakgroepen in één vereni-

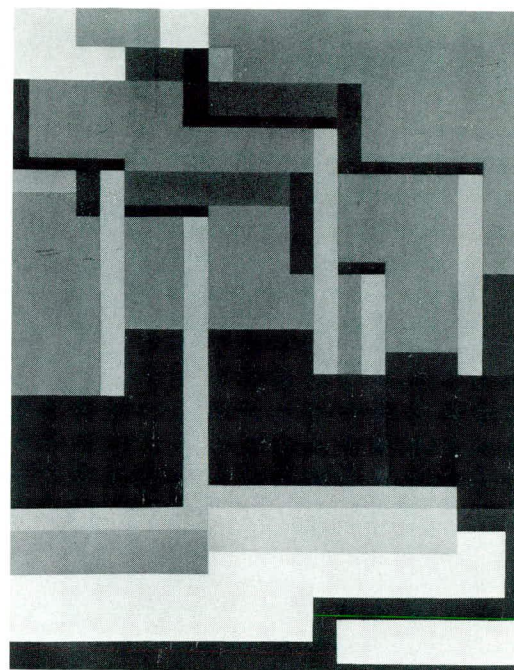
ging, de S.K.K., bleek niet goed mogelijk te zijn, daarvoor waren andere mensen dan kunstenaars nodig. De belangstelling voor de vereniging begon te tanen en in 1934 is ze officieel opgeheven.

Toch heeft de S.K.K. zijn nut gehad. Het was een tijd van intens geestelijk leven, een tijd van bezinning op de wezenlijke waarden in de kunst en van verkenning van de weg die leiden moest naar de toekomstige socialistische kunst.

De vereenvoudigde, verstrakte vormgeving gebaseerd op ritmische verhoudingen van vormen, lijnen en kleuren geeft op directe wijze uitdrukking aan het algemeen-menselijke dat ook de ethische grondslag van het socialisme, genomen in de ruimste zin, is. Zou een evenwichtige socialistische samenleving het de mensen mogelijk maken tot een dieper besef van het algemeen-menselijke te komen, omgekeerd zou, zo hoopte ook ik, een zodanige schilderkunst dat besef ook al van te voren bij de daarvoor gevoeligen - en ieder mens hééft ritme gevoel, het is inherent aan zijn natuur, het komt er alleen maar op aan het bewust te maken - kunnen opwekken en zo het streven naar die evenwichtige samenleving kunnen stimuleren. Dat dit een utopie gebleken is doet niets af aan de historische stuwkracht van deze ideeën. Niet alleen de in de S.K.K. gepropageerde gedachten, ook De Stijl en het Bauhaus hebben doorgewerkt, op het gebied van de woningbouw wel in de eerste plaats, maar ook op ruimer gebied van zowel funktionele als esthetische vormgeving.

September - oktober 1927

Laat ik dan nu overschakelen op mijn reis naar Dessau en Berlijn. Toen ik na een paar dagen in het mooie oude Hildesheim te hebben doorgebracht in Dessau aankwam, dacht ik niet anders dan dat de hele stad wel in het teken van het inmiddels bijna wereldberoemde Bauhaus zou staan. Niets was minder waar, nergens een wegwijzer, nergens enige aanduiding, op het stadsplan dat ik kocht stond het niet, en ook niet in 't adresboek, en 't was er toch al twee jaar gevestigd. Voorbijgangers die ik er naar vroeg wisten het niet. De eerste dag heb ik aldoor maar in de allemaargeestigste straten van de stad rondgedoold. De volgende dag vond ik in een boekwinkel briefkaarten ervan; men vertelde me daar dat het een eind buiten de stad lag en duidde me de richting aan en toen, aan de rand van de stad gekomen, zag ik het in de verte liggen, een ontzagwekkend mooi gebouw dat om zo te zeggen nog midden in de rimboe lag, een grote dor-gras- en zandvlakte en rommeligheid van bouwerij, het woongebouw voor de interne studenten was nog niet helemaal klaar. 'k Heb er omheen gelopen, om alles in me op te nemen. Op een wandeling een paar dagen later buiten de stad werd ik verrast door een paar nieuwe woonblokken zó mooi, zó eenvoudig en zo zuiver van verhoudingen dat ze, meende ik, wel door het Bauhaus gebouwd moesten zijn. Dat was echter niet zo, maar wel kwam ik wat later terecht in de Siedlung Törten, die door Gropius ontworpen was. Ik had namelijk ondertussen een rondleiding in het Bauhaus door Gropius zelf meegemaakt en hij had daar toen terwijl we op het dak van het wijde uitzicht genoten van verteld; het was een experiment met nieuwe materialen, zo bv. de glazen bouwstenen in

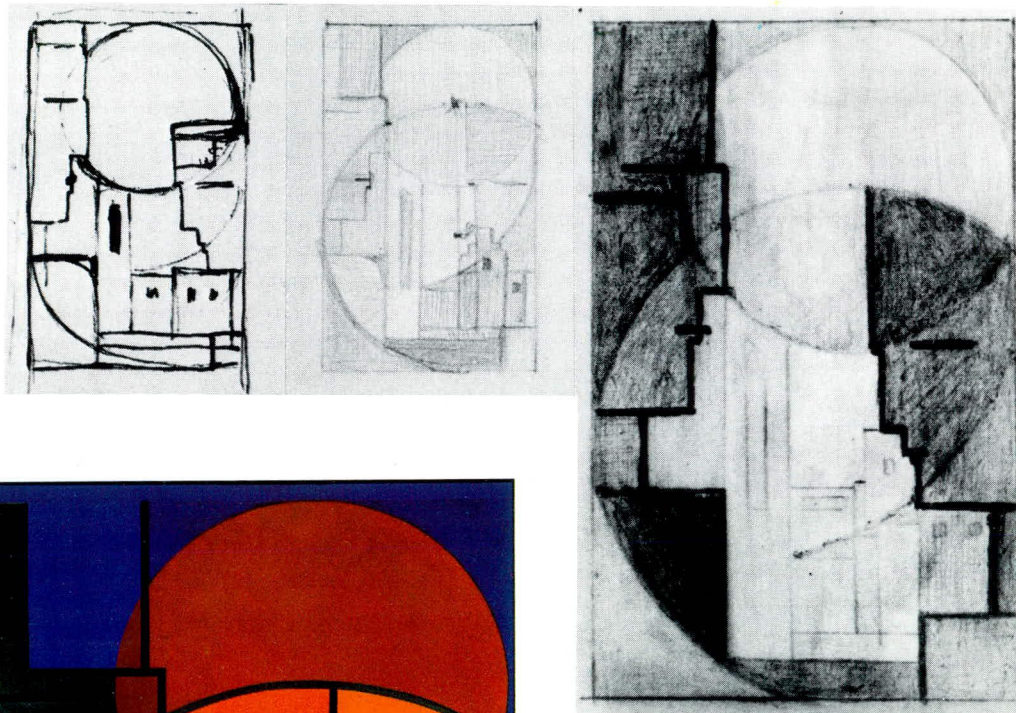


34. *Fabrieken II '30* is een van de zuiverste voorbeelden van een compositie in uitsluitend horizontale en verticale lijnen en de drie Mondriaanse hoofdkleuren: rood, blauw en geel, + zwart en grijs in verschillende gradaties. Het gegeven was de gasfabriek in Hilversum, gezien vanaf het fietspad Laren-Hilversum. Vóór de gasketels een paar rijen grijze arbeiderswoningen met rode daken; de vlakte daarvoor is het gele zand van de hei, de hoekige zwarte baan die er doorheen loopt is een aanduiding van het sintelpad; de schoorstenen zijn natuurlijk rood, de rookpluimen zwart en grijs dwars door de blauwe lucht. Het entree van Hilversum vanaf het fietspad was bijzonder naargeestig: vuil, roetig en rokerig. Dat ik er een helder schilderij van gemaakt heb was omdat ik ertoe gedreven werd om de gore werkelijkheid om te zetten in een beeld van de harmonie die ieder mens in zichzelf kan vinden als hij zich ervan bewust wordt. Ik hoopte en vertrouwde dat mijn schilderijen zouden kunnen bijdragen aan die bewustwording.

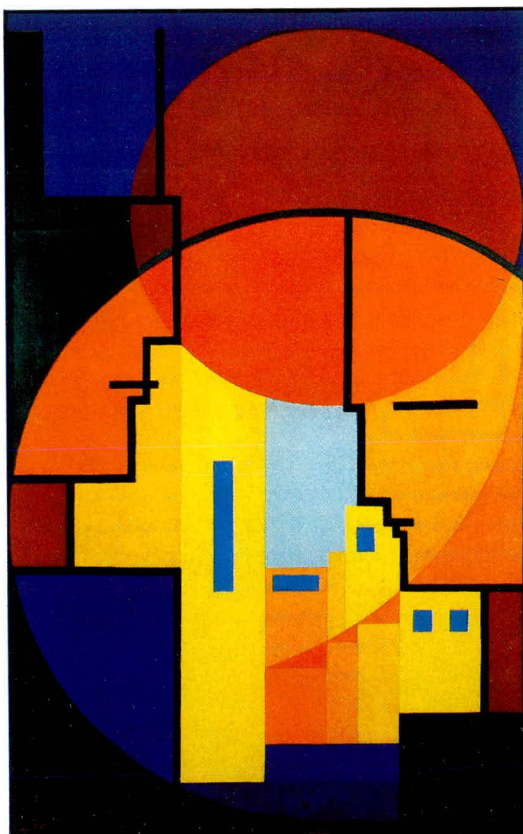


39. *Amaryllis* '36, olieverf, is een voorbeeld van traditionele stylering, van de kleuren zowel als van de vormen. In de voorstudietjes (zie afb.) heb ik wel getracht er een meer abstracte compositie van te maken maar dat lukte niet. Een poging om de vormen van de fles (vaas), het kruikje en het kopje even

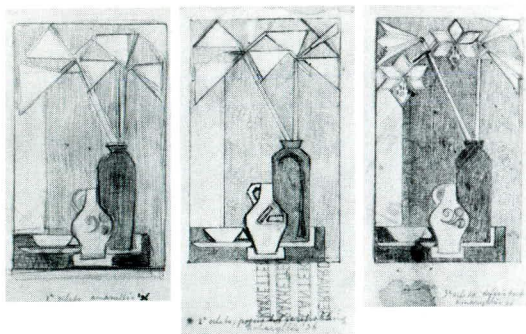
realistisch als de bloemen in rechte lijnen te vertalen gaf geen bevredigend resultaat, dus bleef het bij de aanpassing bij elkaar van de vrije gebogen en de rechte lijnen; het is daardoor in het totaal van mijn werk eigenlijk een unicum, het mist de ruimte, is decoratief.



36. Schetsen voor *Ontmoeting*.



37. *Ontmoeting* '38/'39, olieverf, is niet ontstaan uit iets dat ik in de werkelijkheid gezien heb. Ik zat met mijn vulpen te krabbelen op een oude envelop waar al een paar lijntjes op stonden tot ik er twee profielkoppen in ontdekte van een man en een vrouw. Ik begon er meer complete schetsjes van te maken, zocht naar een juiste verhouding van de vlakken en verdeling van de kleuren, en kreeg het idee 'ontmoeting', zij vonden elkaar in die ontmoeting; de rode zon, waarvan de contouren doorlopen over de koppen heen, verbindt de koppen. In de lucht het eventjes detonerende, eventjes schrijnende lichte groenblauw, aanduiding van de dissonanten in het leven die er óók zijn en erbij horen, maar tenslotte opgelost worden in de harmonie van 't geheel.



38. Schetsen voor *Amaryllis*.



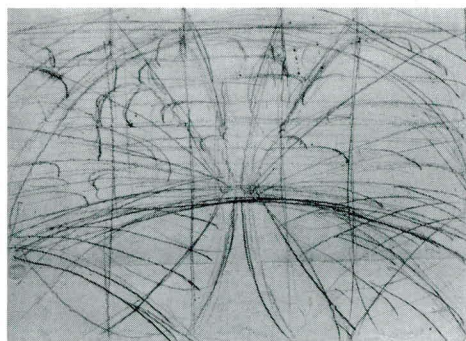
45. *Verten* '56/57, olieverf. Een jonge vriend, Wim Jolink, vroeg aan mij of ik uit de bundel 'Levend landschap' van J. W. Schulte Nordholt vier gedichten wilde kiezen om een illustratie bij te maken voor een bibliofiele uitgave. Ik mocht drie kleuren en zwart gebruiken, 'k vond de gedichten erg mooi maar moeilijk om te illustreren en ik slaagde dan ook niet. Mijn ontwerpen bevredigden hem niet en mij zelf ook niet en dus ging dat over. Er was er echter één bij, de illustratie voor 'Polderland' waar ik toch wel iets in zag, en ook het gedicht liet me niet meer los. Na vele schetsen en voorontwerpen ontstond hieruit het schilderij *Verten*. De eerste regels werden de levende eerste aanzet tot de compositie als geheel. In de nadere uitwerking heb ik het gedicht voor zover mogelijk op de voet gevolgd. De sensatie van het rijden die ik beleefde tijdens busritten naar Amsterdam bij het telkens verschijnen en weer wegdraaien van de naar de horizon lopende sloten heeft me geholpen bij het uitbeelden van 'de verten die eindeloos mij tegenkomen' enz. Ik koos dan liefst een plaats waar ik ook door de voorruit kon kijken, zodat ik het aan alle kanten tegelijk, links, rechts en vooruit, en daarmee 'door mij heen', beleven kon; het achter mij teloor gaan was daarbij inbegrepen.

J. W. Schulte Nordholt: *Polderland* (uit de bundel *Levend Landschap*).

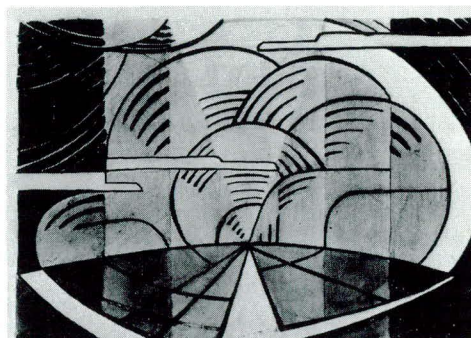
De verten komen eindeloos mij tegen,
gaan door mij heen en achter mij te loor.
Ik rijd zo blank langs altijd nieuwe wegen,
recht en gelukkig, en weet niet waarvoor
ik zoveel hemel heb van God gekregen,

met zoveel wolken en met zoveel dromen,
met zo'n oneindig aantal kleuren grijs.
Dit zijn de luchten waar God weer zal komen,
dit is het landschap voor zijn paradijs.

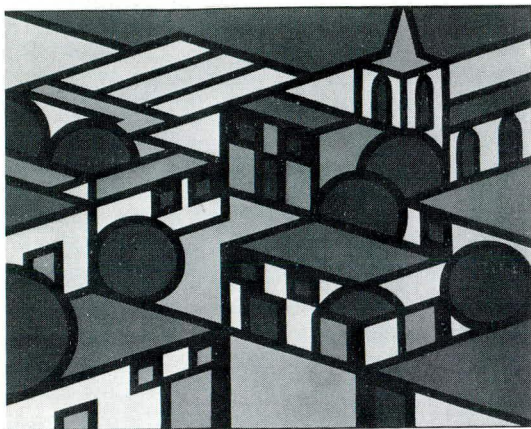
Ach, d'avond valt - Rijd ik het donker door,
dan is het groot geluid van wind en regen
het enig landschap in mijn diepe oor.



42. *Verten*, ontwerp.



44. *Verten*, ontwerp voor de illustratie bij 'Polderland' van J. W. Schulte Nordholt



33. *Belgisch dorpje II*, '30, olieverf.

de portieken, die niet gemetseld werden maar in elkaar geschoven werden - toen, geloof ik, een nieuwe vinding - die licht doorlieten in 't halletje zonder dat er inkiijk mogelijk was, men kon wel van binnen naar buiten kijken. Kleuren waren spaarzaam aangebracht maar met zorg gekozen net als in en aan het Bauhaus zelf. Het waren de kleuren van de Stijl. Van deze woonwijk heb ik geen schilderij gemaakt, hoe mooi ik het ook vond, naar wel in 1929 van het administratiegebouw, (daarvoor hield ik het toen, maar in de nieuwe uitgave van de Bauhausbücher van Hans Wingen in 1966 staat het als 'Konsumgebäude', van een andere kant gezien dan ik het 'gezien' heb). Ook van de Meisterhäuser, de woningen van de leraren, heb ik in '29 een schilderij gemaakt. Deze huizen waren het die mijn grootstefte hadden. Bij een van mijn tochten naar het Bauhaus - ik kon er niet genoeg van krijgen - strekte ik mijn wandeling wat verder uit en genoot van de bossen en weiden waar ik langs kwam. Ineens, na een bocht van de weg zag ik iets wits schemeren tussen de hoge dennenstammen; bij 't herkennen van de huizen - ik had er briefkaarten van - sprongen de tranen in mijn ogen, zoals ook bij het horen van muziek kan gebeuren, door 't gevoel van bevrijding en van vervulling van alles. Het was vooral de harmonische verbinding van het produkt van de menselijke geest met de natuur die me zo bijzonder trof. De meeste tijd in Dessau heb ik besteed aan theorie. Ten eerste heb ik daar de kleurentheorie van Oswald (zie boekenlijst) bestudeerd. Verder heb ik de Bauhausbücher aangeschaft voor zover ze nog te krijgen waren en de uitverkochte heb ik uit de Openbare Bibliotheek geleend (zie boekenlijst). Vanuit Dessau ben ik een paar maal in Maagdenburg geweest om daar de nieuwe woonwijken te zien en een lezing van Gropius bij te wonen die echter niet doorging wegens ziekte van de spreker. 'k Heb daar ook de Dom bezichtigd en de stilte van de geweldige ruimte op me laten inwerken. Een heel bijzondere sensatie om zo binnen een paar uur dus om zo te zeggen tegelijkertijd de ruimteschepping van nu en die van ± 500 jaar geleden te ervaren, de geest van een lang verleden tijdperk en die van tegenwoordig gelijk. Ook heb ik vanuit Dessau Eisenach bezocht, en 't was maar een kleine omweg om op weg daarheen in Leipzig naar de Internationale Buchkunstaussstellung te gaan, waar vooral de grote inzending kinderprentenboeken mijn belangstelling trok, omdat ik juist was klaargekomen met de illustraties voor *Gouden Vlinders* (die titel vond ik niet gelukkig, maar daar had ik geen zeggenschap over) - een versjesboekje van S. Franke, waarvan de illustratie me was opgedragen door Laurens van der Waals van 'De Waelburg' waar het eind 1927 verschenen is. In Leipzig vond ik vooral de Russische en de Tsjechoslowaakse inzending interessant en mooi. 't Was geen verkooptentoonstelling, maar in Berlijn bij de 'Sturm' heb ik er een paar gekocht en in 1928 of zo kwamen de Russische ook in Nederland te koop. Mijn eigen plaatjes had ik gebaseerd op het horizontaal-vertikaal-diagonaal systeem en getekend op ruitjespapier; voor de acties nam ik niet het visuele beeld als uitgangspunt, maar het spiergevoel bij het zelfdoen. De meeste kinderen hadden er veel plezier in, ook in de versjes, die lekker liepen, maar in de boekhandel werd het niet genoeg verkocht, het was wat te duur van

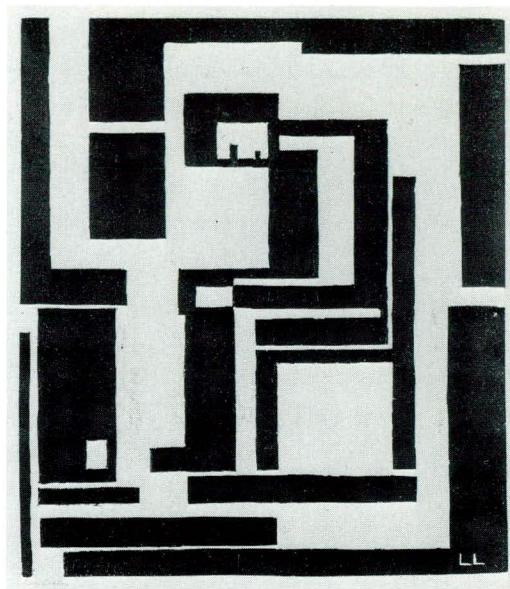
uitvoering: in vier kleuren + zwart, alles op steen gezet ook de tekst, 't was niet gekartonneerd maar had een slap omslag, dus niet heel duurzaam in kinderhanden. Het kostte f 0,90 wat toen veel was voor een prentenboekje van kleine omvang.

Het kostte me moeite om Dessau vaarwel te zeggen evenals indertijd om Eisenach te verlaten, maar ik wilde bepaald ook nog naar Berlijn, óók weer voor de nieuwe woningbouw en voor de musea. Verschillende voorsteden van Berlijn heb ik bezocht, 'k herinner me het meest van de Britz-Siedlung door Bruno Taut gebouwd, met heel bontgekleurde huizen, wel heel levendig maar niet zo rustgevend als de Bauhausarchitectuur. Ook in Maagdenburg had ik al enkele voorbeelden van Tauts kleurgeving gezien, ook aan oude gebouwen, bv. aan het kruisgewelf van de toegangspoort tot het gebouw van de Volksuniversiteit waar ik de lezing van Gropius wilde gaan bijwonen, maar toen een andere spreker kreeg. De vier velden van het gewelf waren wijnrood en diepblauw, de twee tegenoverelkaar liggende hetzelfde.

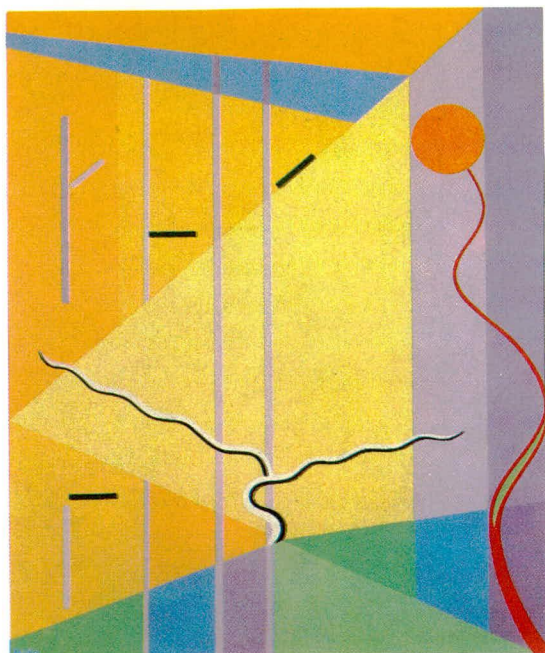
In Berlijn zelf zag ik enkele alleenstaande woonhuizen, bv. van Erich Mendelsohn die me enigszins aan Kropholler deden denken. Ik had van huis een stuk of wat kleine schilderijtjes en wat grafiek van Dirk en mij meegenomen om te proberen daar in Duitsland iets mee te doen, 'k had er mijn kamer in Dessau een beetje vertrouwd mee gemaakt - wat er hing was ronduit lelijk - en zowaar - mijn hospita vond de kleuren mooi, dat had ik helemaal niet verwacht; bij mijn vertrek had ik haar een kleuren-lino uit Thüringen gegeven, die ze apprecieerde. Maar bij de kunsthandel in Berlijn kreeg ik geen voet aan de grond, noch bij de Sturm, noch bij Flechtheim, waar ik en passant een tentoonstelling van tekeningen en aquarellen van Picasso zag, noch bij anderen. In het drukste gedeelte van de stad werd ik geïmponeerd door de kleurige lichtreclames en andere lichten in de Friedrichstrasse waar ik in 1929 een schilderij van gemaakt heb. De oogst aan schilderijen was deze keer dus niet groot, lang niet zo groot als die uit Thüringen en Portugal, maar toch was deze derde stoot vooruit van veel betekenis voor mijn verdere produktie, de jaren '28 en '29 waren bijzonder vruchtbaar (resp. 17 en 14 schilderijen).

1929 Gooische Kunstkring

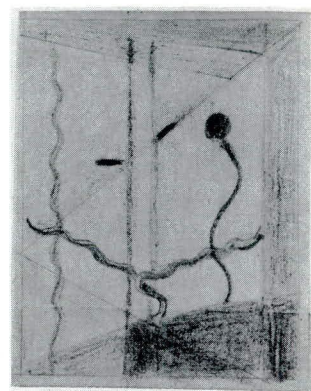
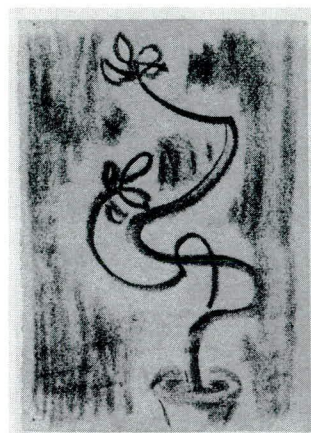
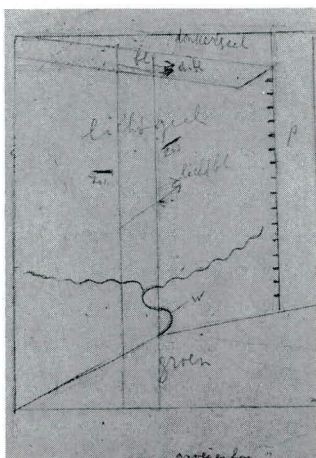
In 't najaar van '27 was Dirk al bezig handtekeningen te verzamelen van leden van de Vereniging van Beeldende Kunstenaars Laren-Blaricum die meenden dat ze niet genoeg gelegenheid kregen om hun werk te exposeren, daar hun inzendingen herhaaldelijk geweigerd werden. De vereniging had tweemaal 's jaars een tentoonstelling bij Hamdorff. Dirk had al tien namen op zijn lijst, schreef hij mij eind september naar Dessau, met inbegrip van ons tweeën: Piet en Marie Böhncke, Herman Hana, M. van Niewenhoven-Stempels, J. H. Fekkes, W. Noordwijk, A. Remiëns en W. van Schaik. Het verzoek was het houden van een referendum over het houden van één juryvrije tentoonstelling. Maurits de Groot begon een dergelijke actie onder zijn vrienden en op de vergadering van 2 november '27 waar het voorstel van Koning c.s. en dat van De Groot c.s. aan



31. *Zittende figuur*, 1974, linoleumdruk, ontworpen in 1974 voor het affiche voor de tentoonstelling in het Singermuseum, naar een schilderij uit 1946, gesneden door D. Koning.



53. *Groe en bouw* '64, olieverf, is ontstaan uit iets dat ik in de werkelijkheid heb gezien, maar dat zich in mij heeft omgezet tot iets totaal anders: een scheur in het behangsel op onze slaapkamer werd een leiboompje; de vensterbank gaf hoekige schaduwvlakken; boven de scheur hing een ingelijste tekening, een beetje voorover om het glas niet te laten spiegelen; deze tekening valt buiten het kader van het schilderij, de lijst zorgde voor de afsluiting bovenaan. Min of meer toevallige lijnen en streepjes in 't behang gaven aanleiding tot de verticale lijnen en de compositie vroeg om de schuine. Voor de rechter zijkant wist ik geen oplossing. Eindelijk ontdekte ik op een dag in de huiskamer de uit zijn kracht gegroeide, bijna bladerloze, gekronkelde geranium en die bracht uitkomst (zie de houtskoolschetsjes). Ik veranderde de kronkel naar de noodzaak van de compositie en maakte van het ene toefje bladeren een bloem oranje i.p.v. rood, want rood kon ik in dit schilderij op deze plaats niet gebruiken. Het was de tegenstelling en het samengaan van het natuurlijke, het gegroeide met de rechtlijnigheid van het door mensen gemaakte, die me geboeid had en daarvoor vond ik de titel 'Groe en bouw'. Vergelijk in de tekst de passage over de Meisterhäuser (1927).



50, 51, 52. Schetsen voor *Groe en bouw*.



54. *Opvlucht* '70, olieverf. Dit is een van de weinige geheel nonfiguratieve schilderijen, het is een van mijn laatste. Vormelementen van vroegere composities komen hierin weer opnieuw voor, anders gegroepeerd. Het zijn eigenlijk drie composities door elkaar heen die ieder hun volledige waarde pas krijgen in

samenspel met de andere. 'k Ben begonnen met de cirkels en cirkelfragmenten en heb daar de twee rechtlijnige constructies doorheen gewerkt. Over de stimulerende werking van muziek hierbij heb ik het elders al gehad.

de orde kwamen, kwam het bestuur met een eigen voorstel: het bestuur + acht leden zouden onderzoeken of er wat gedaan moest worden inzake tentoonstellingen. Hoe het verder precies gegaan is weet ik niet meer - het desbetreffende documentatiemateriaal heb ik uitgeleend en niet op tijd teruggekregen - maar in 1928 werden verscheidene sympathiserenden in de jury gekozen en toen hebben we met modern werk bij Hamdorff gehangen. Maar toen ging de directie van Hotel Hamdorff op z'n achterste poten staan; die moderne schilderijen wilde het publiek van Hamdorff niet, dat wilde wat het gewend was te zien, en als 'Laren-Blaricum' van plan was zo door te gaan moesten ze het volgend jaar maar naar een andere expositiegelegenheid omzien. Dit was de directe aanleiding tot het oprichten van de Gooische Kunstkring.

1929

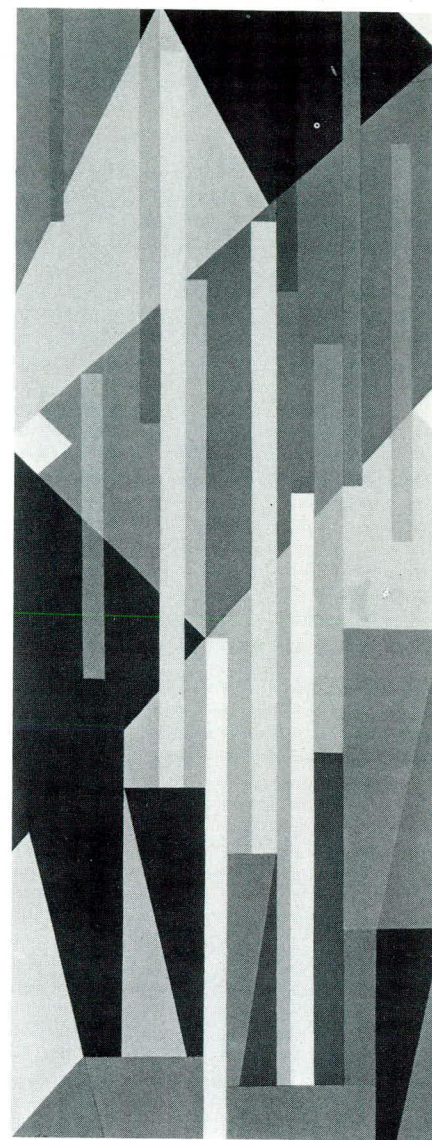
Een expositiegelegenheid was gauw gevonden: een leegstaand pand, waarin de, eveneens pas opgerichte, Openbare Leeszaal gevestigd was geweest zolang als het eigen gebouw nog niet klaar was. De volgende tentoonstelling kon al in de tentoonstellingszaal van het nieuwe gebouw gehouden worden; die was niet groot, maar er waren ook maar een klein aantal leden, 17 in 1930: Joh. Bouwman (de vrouw van Kruyder), G. A. Brender à Brandis, Epi van Brussel (de vrouw van Van de Velde), Joop Fekkes, Maurits de Groot, G. Hoogendoorn, J. P. Hobbel (keramist), Wouter Hamdorff (architect), Jac. J. Koeman, Dirk Koning, Herman Kruyder, Lou Loeber, Theo Lohman, Janus Remiëns, Piet Testas, Hein van de Velde, Kees van Urk. Van 't oorspronkelijke lijstje van '27 was niet veel overgebleven, de meesten vonden 't uit financieel oogpunt toch veiliger om maar bij Hamdorff te blijven en daar hadden ze gelijk in, want bij ons werd niet veel verkocht. Van 't oorspronkelijke idee van Dirk, vrije inzending voor kunstenaars van alle richtingen, naar 't voorbeeld van de Onafhankelijken was niets overgebleven, maar ik geloof wel dat Laren-Blaricum wat soepeler geworden was in zijn beoordelingen. De Gooische Kunstkring was geen lang leven beschoren, hij is in 1931 alweer ter ziele gegaan. We hadden toen in totaal zes tentoonstellingen gehad: drie in Laren, één in Blaricum, één in Baarn en één in Arnhem.

1931

Dit was ook het jaar waarin Dirk en ik trouwden. Tot zomer 1934 woonden we schuin tegenover mijn ouderlijk huis aan de Eemnesserweg, terwijl we mijn atelier in de tuin daarvan konden blijven gebruiken.

1934

Het ouderlijk huis werd verbouwd tot twee woningen, waarvan wij de kleinste bewoond hebben tot 1955.



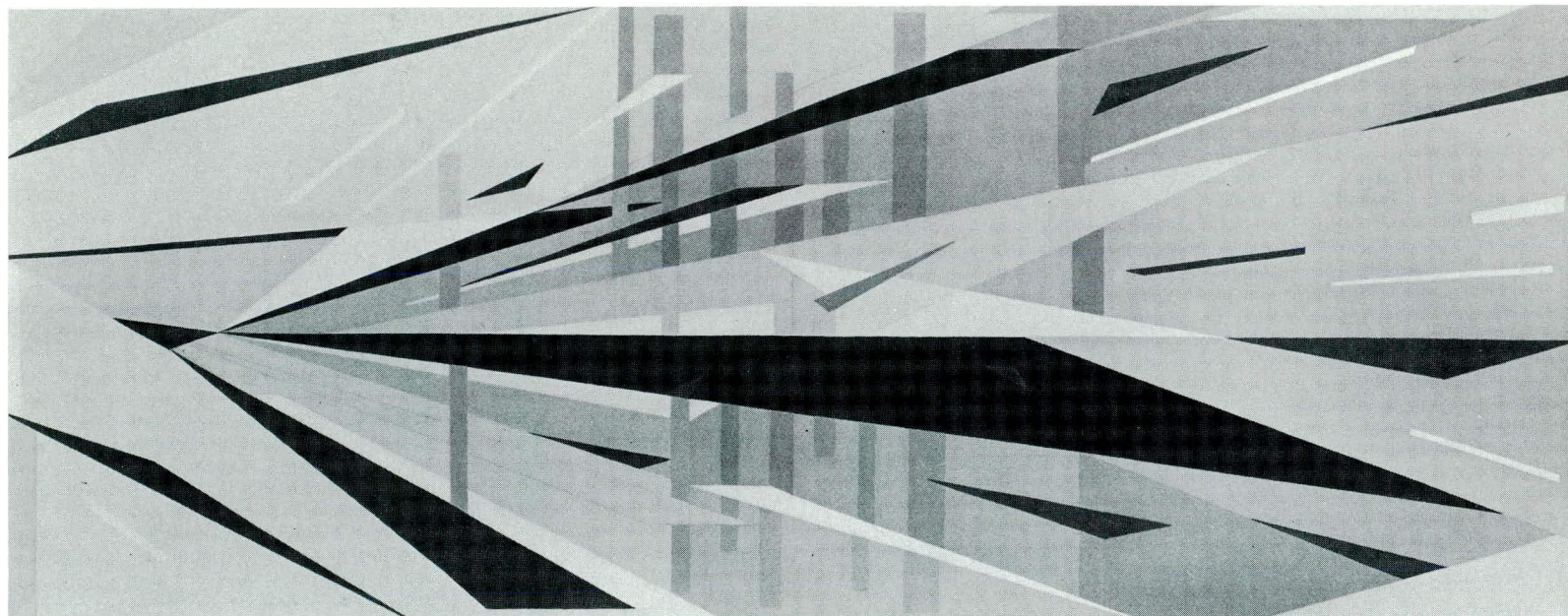
46. *Toortsen '62*, een klein fragment van onze tuin met twee gele en twee witte toortsen als uitgangspunt. Twee helderrode blokjes sluiten de compositie aan de onderkant af. Een paar van de verticale strepen zijn ook rood, andere blauw. Verder zijn er blauwe en groene onregelmatige driehoekige vlakken. Aan de linkerkant vangt een heldergeel vierkantje (één bloem van een Theunisbloem-plant) de schuine lijnen op.

41. *Vogel* '58, olieverf. Vogel en Bloemen kunnen het best in verband met elkaar gezien worden. *Bloemen en sneeuw* '56 was het eerste. Op de vensterbank stond een Keuls kruidje - alleen de bovenste helft is te zien - met een grote verscheidenheid aan gedroogde bloemen, voornamelijk grassen (okergeel) en verder donkerrode spiraea-pluimen en drie kogelronde kleine rode dahliatjes; ze stonden in het volle licht van de lamp, vandaar de warme kleur. Door het raam het uitzicht op het besneeuwde gemeentelijke opslagterrein met stapels tegels enz., op de achtergrond een huis met een groot dak. Door de tegenstelling met het geel van het interieur - ook de kozijnen waren geel - was de sneeuw licht paarsblauw, de hemel donkerblauw. *Vogel* '57/'58 berust op dezelfde compositie, maar 90° gedraaid; ik zag de vogel toevallig vliegen toen *Bloemen en sneeuw* op zijn kant stond. Het is meer de sensatie van het vliegen dan de gestalte van een vogel wat ik er in zag: de snelheid wordt nog versterkt door de nu verticale lichtpaars-blauwe strepen. De drie rode cirkeltjes van de dahliatjes heb ik weggelaten, het rood is nu meer over het vlak verdeeld in een paar smalle driehoeken en dunne strepen.

1955-1980

We kwamen toen te wonen in het hartje van Blaricum, Schoolstraat 17, waar we gebleven zijn tot de ouderdomskwalen ons te pakken kregen waarvoor we in februari 1978 eerst naar een ziekenhuis en daarna naar een verpleegtehuis moesten. En nu woon ik sinds half juli '78 in het bejaardentehuis De Beukelaar in Blaricum, waar Dirk op 17 mei 1978 overleden is; hij was aan het eind van zijn krachten gekomen en aanvaardde de dood rustig.

Vóór de tweede wereldoorlog heb ik geregeld geëxposeerd, alleen of met enkele anderen of in verenigingen of groepen. Er was geen sprake van een isolement, waar (óók weer) de catalogus van d'Eendt van spreekt. Gedurende de bezetting van '40-'45 lag alles zowat stil voor degenen die niet met de bezetters wilden meewerken. We hadden toen onze handen vól, mijn man vooral, met het werken voor verschillende organisaties, met de zorg voor onderduikers en vanaf mei '44 met de verpleging van mijn mans oudste dochter Uus, uit zijn eerste huwelijk. Zij overleed eind september 1945, 28 jaar oud, aan t.b.c. Het was me bovendien innerlijk onmogelijk om me te concentreren op nieuwe schilderijen, 'k vond het ook absoluut onbelangrijk tegenover het verschrikkelijke wereldgebeuren. Mijn schilderij *Schuitevoerder III* dat ik in '40 onderhanden had heb ik laten rusten tot begin '46 - na de dood van Uus had ik een paar maanden nodig om weer op verhaal te komen en allerlei huishoudelijke dingen weer in te halen, en om me weer in het schilderij in te leven. Na de oorlog was het onmogelijk geworden om de vooroorlogse manier van publiciteit zoeken en tentoonstellingen organiseren te herstellen. Alles was veel te duur geworden



om zelf iets te ondernemen. Vandaar dat mijn tentoonstellingen na de oorlog schaarser zijn dan daarvoor.

Eén punt heb ik nog niet aangeroerd, dat toch heel belangrijk is voor al de kunstenaars die ik bewonderde (alleen van Le Corbusier weet ik het niet) of waarmee ik samen heb gewerkt en ook voor mij, ik bedoel de muziek. Veel van mijn schilderijen zijn op muziek geïnspireerd of erdoor gestimuleerd of er mee doortrokken. In een brief naar huis vanuit Eisenach 24 juni 1922 schreef ik: '... naar een Bachconcert geweest ... een sonate voor orgel ('t concert was in de kerk), een sonate voor viool, een chaconne voor viool en nog enige kleinere dingen voor orgel. Het geheel, maar vooral het orgelspel was zoo ontzàglijk mooi, dat ik er geen woorden voor vinden kan. Ik geloof dat ik Bach het liefste hoor van alle componisten die ik ken. Dat evenwichtige van de tegen-elkaar-ingaande stemmen, dat bij alle bewogenheid toch zo rustige van Bachs muziek is in wezen hetzelfde, wat ik, op zooveel kleinere schaal, schilderende zoek te bereiken'. Zo is het gebleven, al was het dan ook wel eens andere muziek dan van Bach, Telemann, Beethoven die als aansporing werkte bij het ontstaan van een schilderij. Ook anderen, niet-schilders zien muziek in sommige schilderijen van mij, of in allemaal.

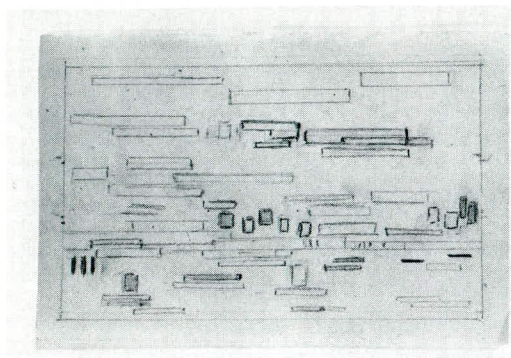
Een van de vele houtskoolschetsen die ik in 1922 van de rotsen in Thüringen gemaakt heb en die geleid heeft tot het *Rotslandschap in Thüringen* (Centraal Museum) heeft tijdens dit concert door me heen gespeeld en is door de muziek een stuk dichtër genaderd tot zijn verwerkelijking. De orgelmuziek heeft de kleuren in me gewekt, vooral het rood van het rotsgevaarte zelf, dat niet rood was maar grijs. Toch heb ik het schilderij pas in 1923 kunnen maken. Bij *Opvlucht '70* waren het de eerste maten van een van de Zweistimmige Inventionen van Bach die het schilderij bij me opriepen als ik er weer aan begon te werken. Mijn zuster die het bij mij gezien had, kon het zich niet meer voor de geest halen toen ze weer thuis was, maar zag het later weer helemaal voor zich bij het horen van het laatste deel van Bachs concert voor twee violen. Iemand anders die het schilderij zag, associeerde het met Bach nadat hij er lang naar had gekeken.

Samenvatting

De 'Innere Klang' (Kandinsky) en de sociale gerichtheid zijn voorzover ik het zelf beoordelen kan, de twee belangrijkste drijfveren voor me geweest, leidende tot rust en evenwicht in mijn werk. Tenslotte was bij allen het streven naar een harmonische, evenwichtige samenleving de overheersende drang die ons deed werken en de schilderkunst stelden we in dienst daarvan.



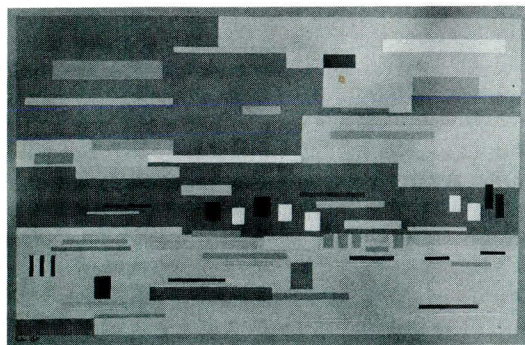
40. *Bloemen en sneeuw* '56, olieverf.



48. Schets voor *Bootjes*.



47. Schets voor *Bootjes*.



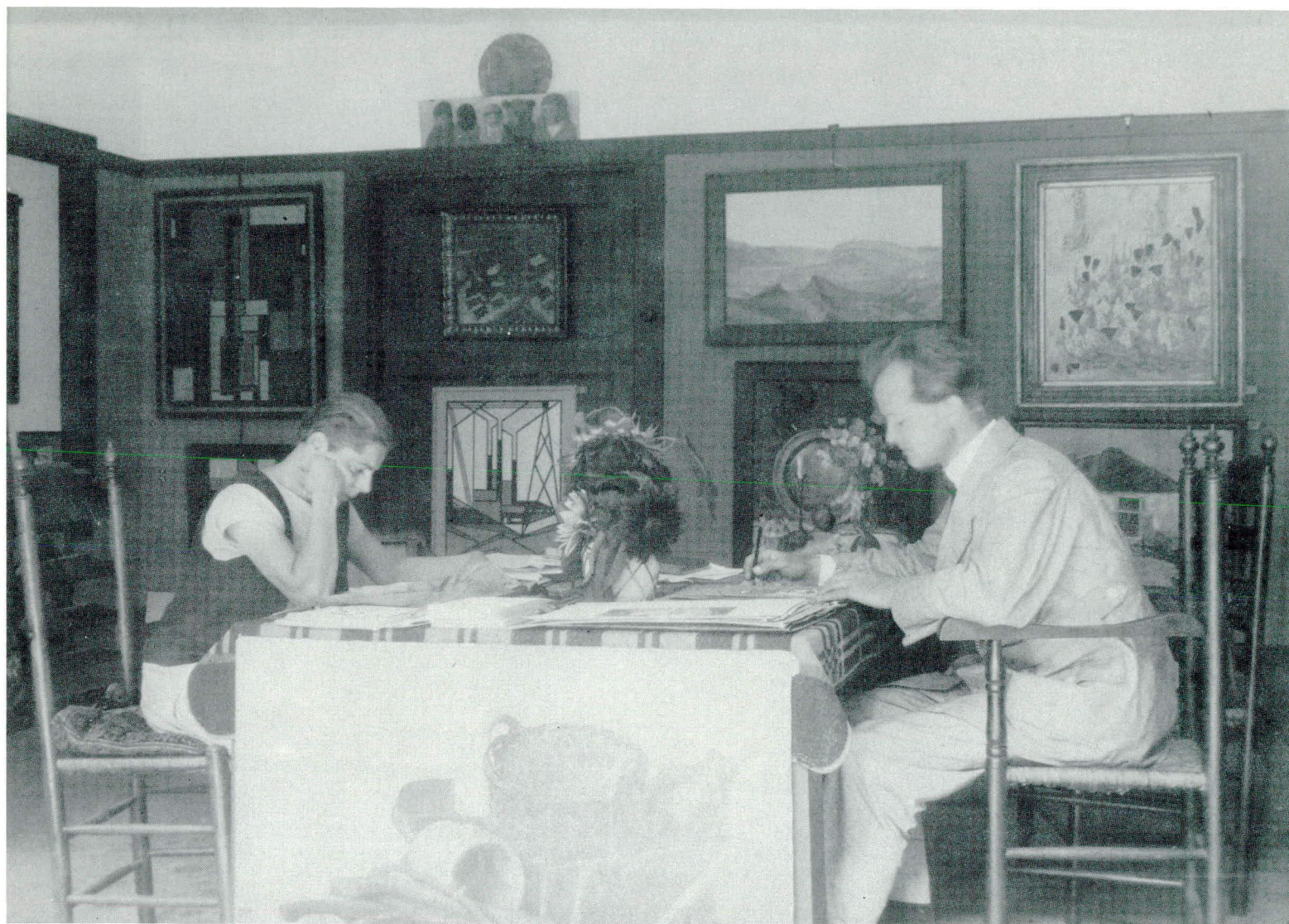
Boeken en tijdschriftartikelen die in de biografie genoemd worden:

A. Gleizes, *Du cubisme et des moyens de le comprendre*, 1920
 L. J. F. Wijsenbeek, *Piet Mondriaan*, Recklinghausen 1969
 P. Mondrian, *Le Neo-Plasticisme*, Paris 1920
 P. Mondriaan, *De nieuwe beelding in de schilderkunst*, in: *De Stijl*, jg. 1 en 3
 T. Verhoef, *Over socialistische kunst*, in: *De Socialistische Gids*, 7 (1922) no 6/7, 8, 9, 10, 12
 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1923
 Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris 1924
 Ozenfant et Jeanneret, *La peinture moderne*, [Paris 1925]

Kandinsky, *Rückblicke 1901-1913*, Berlin 1910 [1912] München
 Kandinsky, *Ueber das Geistige in der Kunst*, 1910 [1912] München
 Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, Bauhausbücher Band 9, 1926
 W. Ostwald, *Einführung in die Farbenlehre*, Leipzig 1919
 W. Ostwald, *Die Harmonie der Farben*, Leipzig 1923
 P. Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Bauhausbücher No 2, 1925
 A. Pit, *Het logische in de ontwikkeling der beeldende kunsten*, Utrecht 1912
 A. Pit, *Denken en beelden 1922*, Amsterdam 1928
 A. Pit, *Aesthetische ontwikkeling*, Amsterdam 1928

49. *Bootjes*, in *Cascaes*, '63. Meermalen heb ik in 1924 in dit aardige kleine vissersplaatsje ten westen van Lissabon schetsen gemaakt en tenslotte is daar in 1963 het schilderij *Bootjes* uit ontstaan. Daarvoor heb ik echter geen direct gebruik gemaakt van de houtskoolschetsen die het strand en de hele omgeving omvatten maar van kleinere potloodschetsjes en probeerseltjes in kleurkrijt. Het grootste deel van het oppervlak van het schilderij is blauw, in drie banen boven elkaar: de onderste lichtblauw, de middelste iets donkerder, de bovenste het donkerst; aan de rechterkant van de bovenste baan is een lichter stuk waarin zo ongeveer het lichte blauw van de onderste baan terug keert. De blauwe

banen zijn gescheiden en ook doorsneden door gele strepen: een samenvatting van het gele zand van het strand en ook misschien van zandbanken die bij laag water er boven uit zijn gekomen. Verder zijn er de kleine rode vierkantjes en rechthoekjes, afgeleid van de bootjes met één vierkant of bijna vierkant zeil, de meeste in de middelste blauwe baan; bij de linker benedenhoek drie staande zwarte streepjes, in het rechterbovengedeelte één dwars rood rechthoekje.



Lou Loeber en Dirk Koning in de garage, 1928.

Tentoonstellingen

- 1921 Hilversum Kunstzaal Reddingius
 1922 Blaricum Kunsthandel Oversteegen
 1923 Amsterdam Kunsthandel Buffa
 1927-1932 Jaarlijks in de zomer samen met Dirk Koning in eigen ateliers
 1929 Breukelen, tekenschool, met Dirk Koning en mevr. Van Seventer-de Snoo, weefwerk
 1930 Utrecht Kunsthandel Bij den Dom, met Dirk Koning en Nel Houtman, keramiek
 1930 Baarn Lyceum, met Dirk Koning
 1934 Hilversum Kunstzaal Brok, met Co Egelie
 1949 Soest 'Het Plankenhuis' Kunstzaal van Wim Wijnman
 1954 Laren Kunstzaal Nederveld
 1969 Laren Openbare Leeszaal
 1972 Amsterdam Galerie d'Eendt
 1973 Hamburg Galerie Brockstedt
 1974 Laren Singermuseum
 1974 Stuttgart Galerie Valentin
 1974-'75 Berlijn Galerie Werner Kunze, met Gerd Amtz

 Groeps en Verenigingstentoonstellingen:
 1920, '21, '22 en '28 Laren, Hamdorff, Vereeniging van Beeldende Kunstenaars Laren-Blaricum
 1921 Bussum, Concordia
 1921 Berg en Dal, Nederlandsche Kunstkring, Van Faassen
 1922 Zandvoort, Nieuwe Nederlandsche Kunstclub, Van Faassen
 1923 Berg en Dal; en Beek, Nieuwe Nederlandse Kunstclub, Van Faassen
 1923 Baarn R.T.G. (Reizende Tentoonstellingsgroep)
 1924 Assen en Laren, Hamdorff, R.T.G. (Reizende Tentoonstellingsgroep)
 1924 Berg en Dal, Nieuwe Nederlandsche Kunstclub
 1924 Londen, Welwyn Gardens met Elly Tamminga en Toon Verhoef
 1927 t/m '30 Groningen; Amsterdam. Laren (Humanitaire School) en

- 1928
 1929
 1930
 1931
 1932
 1936
 1936
 1939-'40
 1945
 1958
 1960
 1972
 1973
 1973
 1974
 1975
 1976
 1978-1979
 1979

Amsterdam, Stedelijk Museum 'Socialistische Kunst Heden', internationaal, Socialistische Kunstenaarskring (S.K.K.)
 Hilversum, Corvin, V.V.V.
 Laren Openbare Leeszaal en Arnhem, Gooische Kunstkring
 Baarn, Lyceum en Laren, Openbare leeszaal, Gooische Kunstkring
 Blaricum, Kunstzaal Enzlin, Gooische Kunstkring
 Laren Crisistentoonstelling (ging van de O.L.B. uit)
 Laren O.L.B., met Co Egelie, Dirk Koning en Tijn Spronk
 Putten, Kunstcentrum 'd'Olde Deel'
 Amsterdam, Rijksmuseum 'Onze Kunst van Heden'
 Amsterdam, Rijksmuseum 'Kunst in Vrijheid'
 Naarden, Raadhuiszolder (groep Jolink)
 Laren, Kunstzaal Nederveld, Kersttentoonstelling
 Keulen, Galerie Gmurzynska en Bagera 'Konstruktivismus'
 Utrecht, Schiedam, Groningen, 'Het nieuwe Wereldbeeld' 1910-'25
 Laren, tentoonstelling feest-week, met vijf anderen
 Keulen, Galerie Gmurzynska 'De Stijl bis Cercle et Carré' tentoonstellingen van de groep '9 konstruktivistische kunstenaressen' in Schiedam, Sted. Museum; Den Haag, Stichting Mathoom; Amsterdam, Koepel van Metz (bij Cora de Vries); Groningen, Kunstbeurs 't Soephuis'
 Parijs, Institut Néerlandais, met dezelfde groep als boven
 Deventer, Galerie Tambaran, met Greet van Amstel
 Keulen, Galerie Gmurzynska, 'Mondrian und De Stijl'

Literatuurvermeldingen in:

Elsevier LXVI (1923), p.140-142; Van Hall I; Scheen 1750-1950; Waller; Vollmer Lexikon; Museum Journaal 17, no 6.

Werken in de verzamelingen van:

Waller, Nederl. Grafische Kunst (bestaat niet meer als zodanig)
 Gemeente Blaricum
 Landesmuseum Hannover
 Kunsthalle Hamburg
 Centraal Museum Utrecht
 Museum in Deurne

Herkomst van de afgebeelde werken

De heer J. Loeber, Blaricum: afb. 39, 46
 Blankhout Collectie, Blaricum: afb. 23, 25, 30, 34, 35, 37
 Particuliere verzamelingen: afb. 29, 40, 41, 45, 49, 53, 54
 Centraal Museum Utrecht: afb. 23a, 24, 31

De overige werken zijn in het bezit van Lou Loeber, Blaricum

Colofon

Redactie: Frans van Burkom, Daan Out, Derk Snoep, Matty Veldkamp, Ida van Zijl
 Secretariaat: Lydia van Oosten
 Tekst herinneringen: Lou Loeber
 Foto's: Centraal Museum: A. Huls Kamp Utrecht
 Lay out: Matty Veldkamp
 Druk: Drukkerij Van Rossum bv

Afb. 35, *Houthandel* '31,
is helaas ondersteboven afgedrukt.

