

zestig
en

tachtig

centraal museum
mededelingen

nummer

33





Zestig en tachtig

'Ik werk nu zo'n vijftien jaar in de confectie en ik merk dat mijn start toen en mijn start van dit jaar opnieuw in de confectie, zoveel met elkaar te maken hebben. Ik ben begonnen, na de academie, in die grote confectie. Ik zit nu vijftien jaar later, opnieuw gestart in de confectie, weer op de academie, nu als docent. Ik zit met het feit dat ik in 1967 van de academie afkwam midden in de mini-periode. Ik ben met ontwerpen bezig die ik eigenlijk toen ook ontworpen heb. Weliswaar met een ander silhouet, maar met dezelfde elementen. Ik heb dezelfde onderdelen weer in mijn hand - waar ik wel andere vormen voor kies nu - maar ik doceer precies dezelfde zaken als toen. Ik ben weer bezig met bijvoorbeeld dezelfde vormen van zakken die ik toen ook had. Die dus typisch jaren '60 waren, van die halfronde zakvormen die nu ineens weer aan het komen zijn.'

'Mode is altijd een vicieuze cirkel, het is altijd een terughalen van iets. Alleen, het is nog nooit zo snel gebeurd. Het is zelfs zo snel, dat als je in bepaalde landen komt waar de mode echt achterloopt, dat je dingen tegenkomt uit de jaren '60. Als je in Engeland op het platteland komt, dan zijn er winkels met dingen waarvan ik denk, ja verrek, die ben ik nu opnieuw weer aan 't ontwerpen.'

'Ik heb zelf zo'n dik jaren '60 gevoel, waarvan ik weet dat mijn kunstbroeders het ook hebben. En ik hoor om me heen van allerlei mensen dat ze met dingen uit die jaren '60 bezig zijn. Het is waanzinnig eigenlijk. Neem de platenindustrie, het feit dat de Beatles weer teruggehaald worden en nieuwe covers gemaakt worden.

Nu is die cirkelbeweging bij modevormgeving een heel gewone zaak. Maar het is voor het eerst in de geschiedenis dat die cirkel zo kort is. Ineens zijn we bezig met iets dat nog geen twintig jaar achter ons ligt. Je kunt het bijna nog beetpakken. En dat is op alle terreinen zo, niet alleen bij de mode, maar ook in de muziek (de Beatles), in de schilderkunst (met name de jonge Italianen die het 'schilderen' weer

introduceren), in de literatuur (bekentenisliteratuur, nu de zgn. 'vrouwenboeken').

Vraag je je af waarom men juist naar die zestiger jaren teruggrijpt, dan heb ik daar voor mijzelf wel een antwoord op. Het is m.i. de laatste periode geweest waarin nog echt iets gebeurd is. Vandaar ook dat alle mensen met een vreselijke teleurstelling de jaren '70 in zijn gegaan, want die periode heeft geen opvolging gevonden. Er is nu weer een enorme hang naar de activiteiten, de inventiviteit en de creativiteit van die jaren. Kijk, wat je in die jaren '60 had was een enorm optimisme, economisch gezien, alles kon, elk jaar stegen de lonen met zoveel procent, het kon niet op; we consumeerden ons het graf in gewoon. Alles kon maar. En nu zitten we in de jaren '80 en we moeten allemaal af gaan bouwen. Maar we kunnen het niet want we hebben het nooit geleerd. Niemand heeft geleerd: nou ga ik 300 gulden in de maand minder uitgeven. Dat is een soort hulpeloosheid. Daarom is er nu, denk ik, een enorme hang naar alles wat met dat positieve te maken heeft. En de jaren '60 zijn daar een typisch voorbeeld van. En het was ook fantastisch. Vandaar dat ik op zoek ben gegaan naar een aantal concrete zaken op het gebied van modevormgeving uit de jaren '60 die nu, in de jaren '80 opnieuw spelen. Ik ben daarvoor o.a. in de depots van het Centraal Museum gedoken om te zien wat er uit die tijd aanwezig is met een relatie naar de jaren '80.'

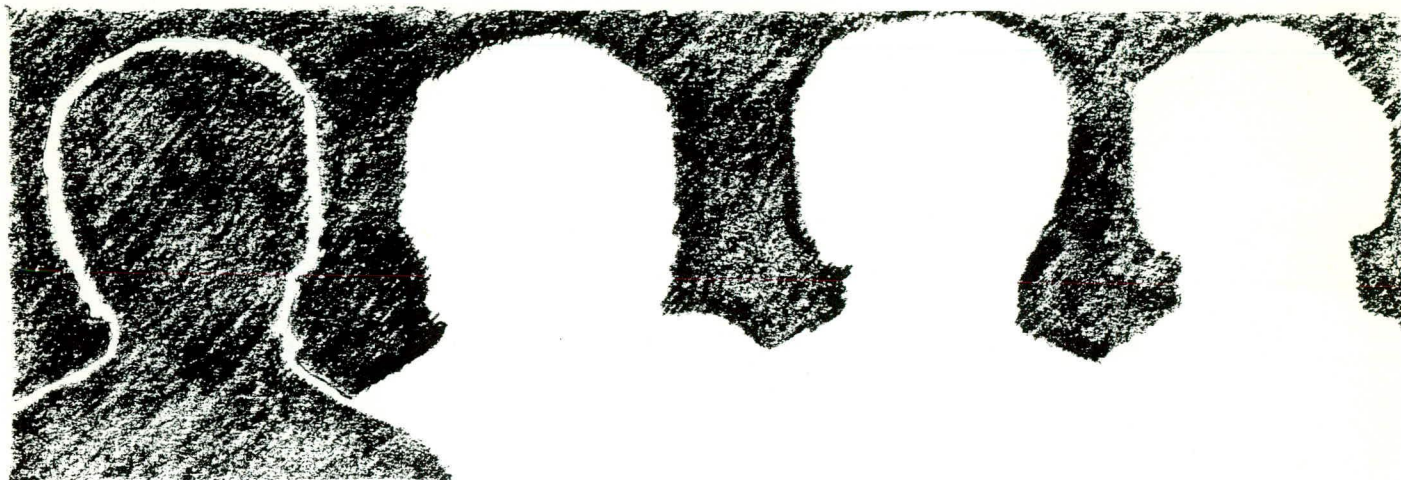
'Die zestiger jaren dat was één bonk opwindung, hè. Iets fantastisch was dat. Het was zo ongelooflijk wat er gebeurde, op allerlei gebied. Ik weet nog, ik zat op de academie toen de eerste platen van de Beatles uitkwamen - de Stones er vlak achteraan - het haar werd langer. We doken er onmiddellijk in, deden helemaal mee en ja, dan werden we voor rot gescholden in Arnhem. Dan liep ik met Maarten van Dreven - waarmee ik nu samen docent ben - naar lijn 1, want we woonden nog keurig bij onze ouders thuis, want ja, zover waren we toen ook nog niet, dan werden we voor vuile hoer uitgescholden, haha. Omdat we met lang haar liepen. Dus je moest constant in de verdediging. Die hele nieuwe sfeer riep



zoveel weerstanden op, het was duidelijk dat een aantal taboes heel sterk doorbroken werd: op seksgebied, op relatiegebied, provo ontstond, noem maar op.

De Beatles hadden alles met mode te maken. Ze zijn zich echt aan gaan kleden. Ze hadden een bepaald soort kostuum daarbij plus de lange haardracht voor mannen, ja wat een enorm taboe was. Ik weet nog wel dat ik zo'n opvoeding had dat als mijn haar vijf

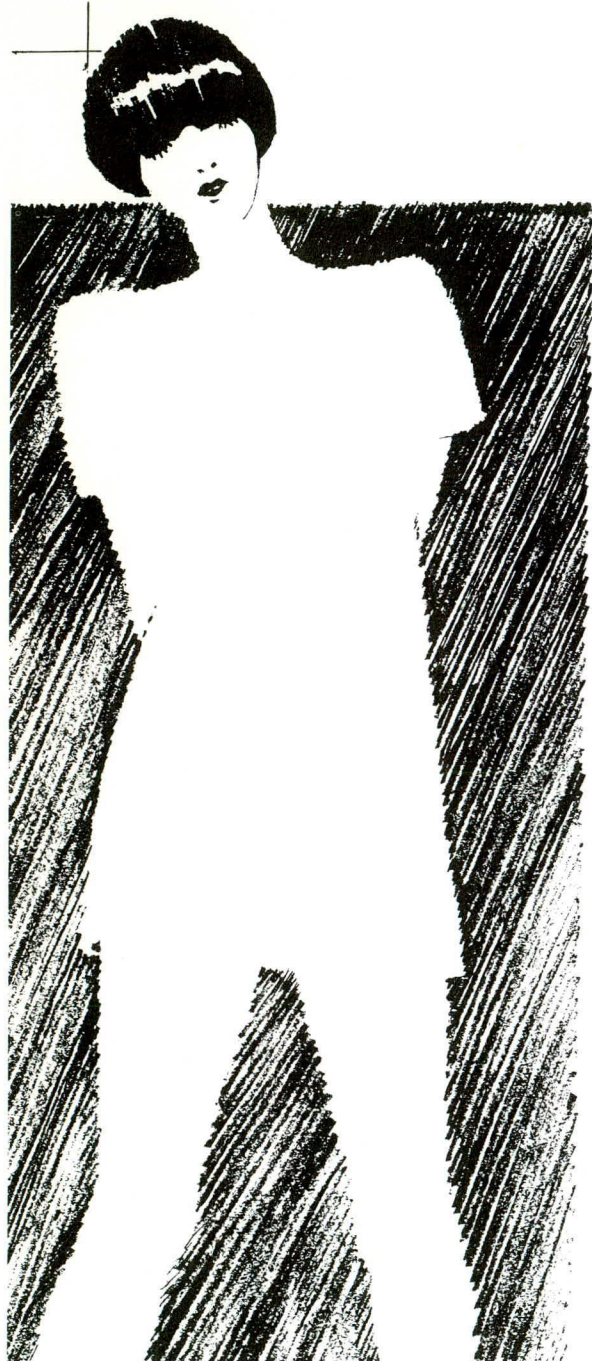
centimeter langer was, ja jezus, dan werd ik weer naar de kapper getrapt. Het was verschrikkelijk traumatisch, terwijl iedereen het wel lekker vond, lang haar. Maar dat mocht helemaal niet, het was verwijfd en weet ik wat allemaal niet. Het riep vreselijk veel weerstanden op. De Beatles vertegenwoordigden meer



dan muziek alleen, ze werden de verpersoonlijking van de generatie, in kleding én gedrag. Op kledinggebied introduceerden de Beatles het beroemde kraagloze jasje, afgezet met kunstleer, een jasje dat in deze tijd weer heel sterk terugkomt.'

'Het is dan wel weer toeval dat John Lennon neergeknald is, terwijl die Beatles weer vreselijk in de belangstelling staan. Ja, die hebben muziek

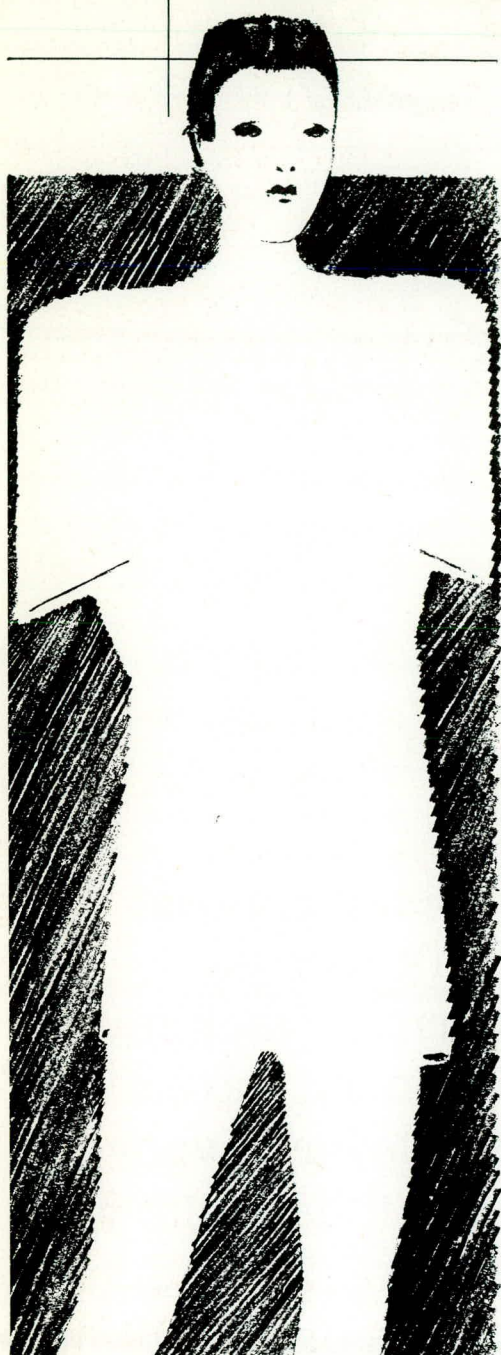
gemaakt, als je die weer hoort, dat klinkt zo fantastisch. Zozeer dat mijn eigen zoon van veertien nu met de Beatles wegloopt ineens. Terwijl het mijn grote idolen waren. Die jat mijn platen uit de kast die me zo dierbaar zijn - die ik heilig verklaard heb, haha. De Beatles hadden echt een nieuwe manier van kleden. In mijn laatste trendcollectie heb ik die Beatlesstijl heel overtuigend verwerkt, en dat sloeg erg aan. Ik voelde zelf aan dat de tijd er goed voor was, plus dat ik er zelf veel affectie mee had. Het zijn precies dezelfde vormen als in die jaren en aansluitend op die jasjes, weer de combinatie met de minirokken. Het is waanzinnig hoe ze er weer inplonzen in de jaren '80 - de minirok, een zuiver jaren '60 gegeven! Ook weer gekoppeld aan materialen die heel sterk indertijd leefden: pvc's, plastics, metalen.'



TYPERING JAREN '60

'Een zeer goed fotomodel in die tijd was Twiggy. Een soort kind-vrouwtje, zonder borsten, vreemd de benen onder het lijf zettend, naïef, kinderlijk en toch heel geraffineerd. Een soort, ja, klein volwassen meisje dat net deed of ze van niks wist, maar alles in de gaten had, zó. Het hele kapsel werkte mee, een lief rond hoofdje, een heel rank lijfje eronder, heel poppig - ja, een fantastisch kleeerhangertje eigenlijk.'

Een vrouw van de jaren '80 die weet alles, die kan alles en die gaat zich nou 'verkleed'. Die gebruikt al die elementen voor haarzelf. In de jaren '60 typeerde die vrouw een tijd; ze had een 'look' aan en werd die tijd. De vrouw van nu die heeft zoveel meegemaakt, die staat er zo helemaal, is eigenlijk zoveel volwassener. Ze ontleent nu naar eigen behoefte, en nu vooral aan de jaren '60 omdat háár dat



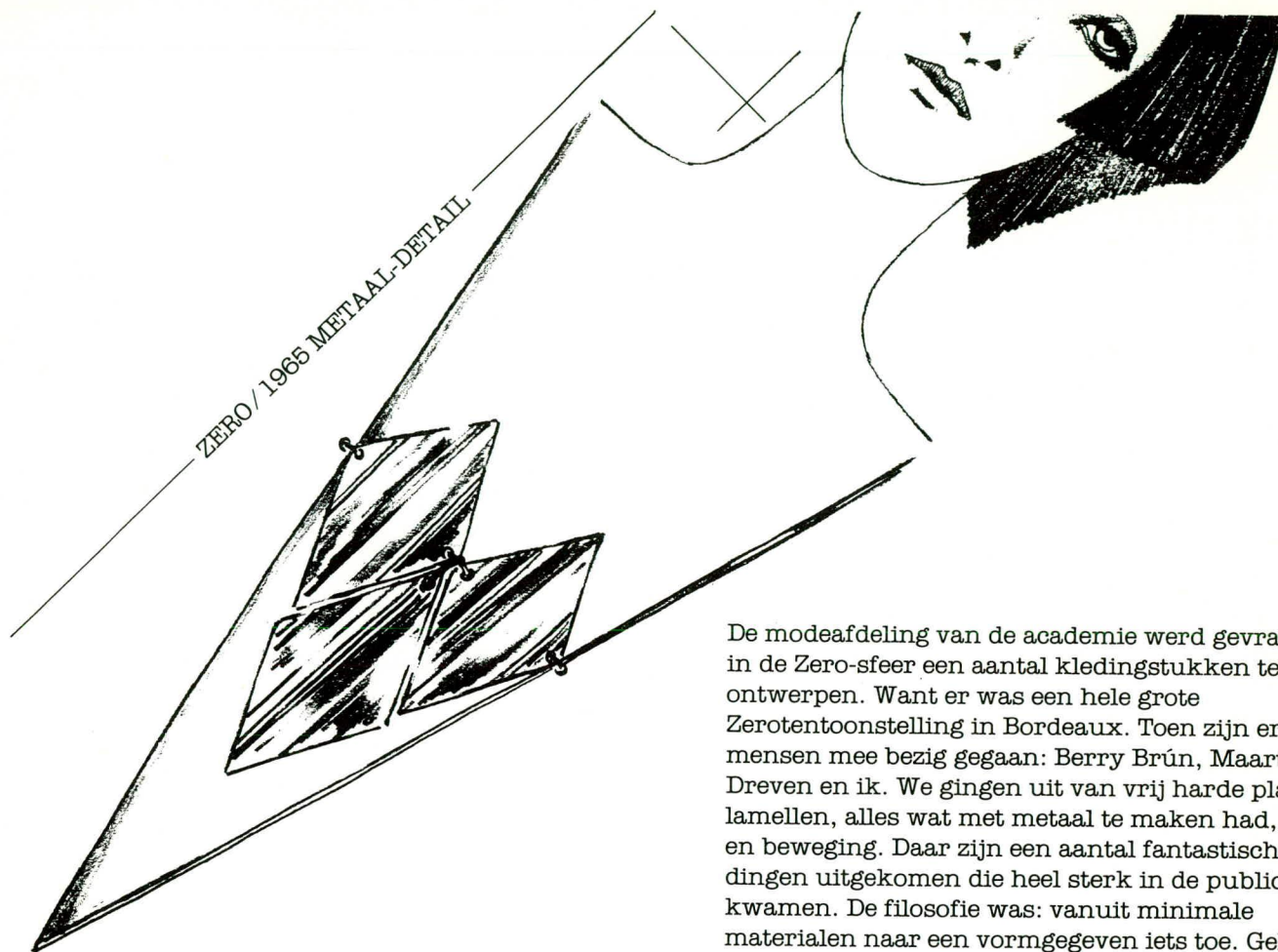
TYPERING JAREN-80

aanspreekt. Misschien dondert ze het volgend jaar wel weer weg...'

Als je kijkt naar Het Huwelijk dat net in Engeland plaatsgevonden heeft, die waanzinnige romantiek, dat hadden we in de jaren '60 ook. In de loop van dat decennium kwam er een waanzinnig romantische golf in, met grote kopmouwen en lange jurken; het was verschrikkelijk wat je zag in die tijd. Je zag de doorsnee vrouw in een Trevira-2000 bloemetjesjurk, bruine wandelschoenen eronder en een suède jasje erop. Zo volkomen verkeerd geïnterpreteerd. Als je Diana op huwelijksreis hebt zien gaan deze week, kun je je ook maar beter afschieten. Dat is onmogelijk, zo volkomen overleden - gods eigen trut. En dat dreigt nu weer, want romantiek is heel moeilijk te hanteren. Het zijn dezelfde elementen die in de jaren '60 ook speelden. Heel strak en architectonisch, Courrèges, duidelijk bepaalde omlijningen, met ineens zo'n romantische uitschieter. Het verschil is wel dat vroeger je dit werd voorgeschreven en nu je het op eigen wijze interpreteert. Daarom is het ook een stuk intelligenter wat er nu gebeurt.



Zero, nul, was een stroming
in de kunst die brak met de
traditionele kunstvormen voor zover
deze niet levensvatbaar meer waren
en wilde een voorbereiding leveren voor
een geheel nieuwe kunst vanuit de 'stilte voor
de storm', ofwel 'quarantaine zero'. Zij hadden
een grote belangstelling voor licht en onstabieleit.



De modeafdeling van de academie werd gevraagd om in de Zero-sfeer een aantal kledingstukken te ontwerpen. Want er was een hele grote Zerotentoonstelling in Bordeaux. Toen zijn er drie mensen mee bezig gegaan: Berry Brûn, Maarten van Dreven en ik. We gingen uit van vrij harde plastics, lamellen, alles wat met metaal te maken had, metaal en beweging. Daar zijn een aantal fantastische dingen uitgekomen die heel sterk in de publiciteit kwamen. De filosofie was: vanuit minimale materialen naar een vormgegeven iets toe. Gelijke plukken watten in witte doosjes stoppen en dan mooi ordenen, dat is ongeveer het beeld hoe het eruit zag. Wij zijn dus in die sfeer gaan werken, ordening van materialen, die enten op kledingstukken. Dat werden bij mij dus een heleboel vierkante gaten, gevuld met draaiende lamellen. Als je dat aan had was het één groot zilver gebeuren. Avondtoiletten met grote zilverkleurige ornamenten, een hele strakke vormgeving. Zero was echt de kunst in de kleding, wat mij hevig aanspreekt, waar ik zeer op val. Het andere uiterste is dan mijn ontwerp voor grote maten Rusland-jassen, de grote vrouwen met de dikke buste-naden erin. hè'.

'Courrèges was de grote veroorzaker. Een fantastische man, ik heb er ook mijn eindscriptie over gemaakt, ik verafgoodde die man. Ik heb hem toen ook een keer echt gezien, aangeraakt ook, haha, meer mocht ook niet. Een mooie kale man. Die man kwam oorspronkelijk uit de architectuur, is toen bij dé grote couturier Balenciaga gaan werken, heeft daar een soort vakkennis opgedaan en is toen zijn architectonische achtergrond met mode gaan combineren, daardoor kwam er een volkomen nieuwe en

unieke stijl uit. Toen zijn collectie uitkwam lag alles wat met mode te maken had werkelijk plat. Het was een volkomen vernieuwing. Daar hadden we ook allemaal op zitten wachten en die is er sinds die tijd ook niet meer geweest.

Die vernieuwing bestond vooral uit kleurgebruik en vormgeving. Hij creëerde een ander type vrouw, meer een vrouw die een vrijheid in zich kreeg. De mode was eigenlijk heel traditioneel geweest tot dan toe, er was een opvatting over wat een vrouw moest zijn, gedikteerd van bovenaf, maar Courrèges is met de vrouw mee gaan denken. Hij is een soort sportiviteit en vooral vrijheid in het beeld van die vrouw gaan brengen. Niet meer van die lange rokken die zo lastig zijn, zowiezo niet alleen maar rokken, maar ook comfortabele broeken, hele makkelijke armsgaten, niet al dat gedonder van: kijk je moet daar een heel groot décolleté inbrengen want die borsten zijn zo aantrekkelijk. Nee, helemaal niet die borsten als uitgangspunt nemen voor kledingvormgeving. Nee, volkomen denkend vanuit wat een vrouw kan, eigenlijk, ja hoe moet ik dat zeggen, vanuit wat de vrouw toekomt. Functionaliteit is dan ook het woord wat hij geïntroduceerd heeft.

Hij introduceerde ook het

gebruik van volkomen oneigenlijke materialen voor de kledingindustrie. Hij was het ook die een totale look creëerde. Wat heel vreemd is, het is in Frankrijk gestart, is toen als een bom ingeslagen, is toen naar Londen overgewaaid, toen is Londen verschrikkelijk tekeer gegaan ineens: het minitijdperk geïnspireerd op die collectie van Courrèges. Londen is toen het grote centrum geworden met Carnaby Street, Mary Quant, Stirling Cooper. En toen is de zaak mondiaal overgeslagen naar Frankrijk weer en toen is

de couture een beetje in diskrediet geraakt. Toen is het ineens gebeurd dat de couture zich moest onderwerpen aan het feit dat die korte lengte ineens zo belangrijk werd. Want die couture bediende immers een bepaald type vrouwbeeld en dat had niet zozeer te maken met sportieve, jonge hippe vrouwen. Hip was ook zo'n woord dat in die tijd steeds viel. Vanuit die hele nieuwe sfeer is een nieuwe generatie ontwerpers opgestaan, de eigenlijke prêt-à-porter ontwerpers, dus Kenzo, Mugler, Andrevie, die de leiding hebben genomen.



TUNIEKPAK / 1965 ANDRÉ COURRÈGES

'Courrèges heeft de korte rok en de broek (het broekpak) gelanceerd, plus nog een groot aantal dingen daarbij, zoals zijn stofgebruik, zijn vormgeving. Maar de broek is hét grote kledingstuk van de jaren '60 geworden en die broek is op zich blijven bestaan. Die is ook in deze tijd het belangrijkste kledingstuk, en nu in de jaren '80 komt ineens het broekpak ook weer naar voren. Maar nu noem je het broek met blazer, of wat dan ook. Dus je ziet dat er weer een behoefte ontstaat aan het een-delig gekleed zijn: de broek plus bovenstuk van hetzelfde materiaal. De jaren '60 werden heel duidelijk bepaald door allerlei jersey's, hele valse materialen. Dat is nu minder. De materialen zijn nu



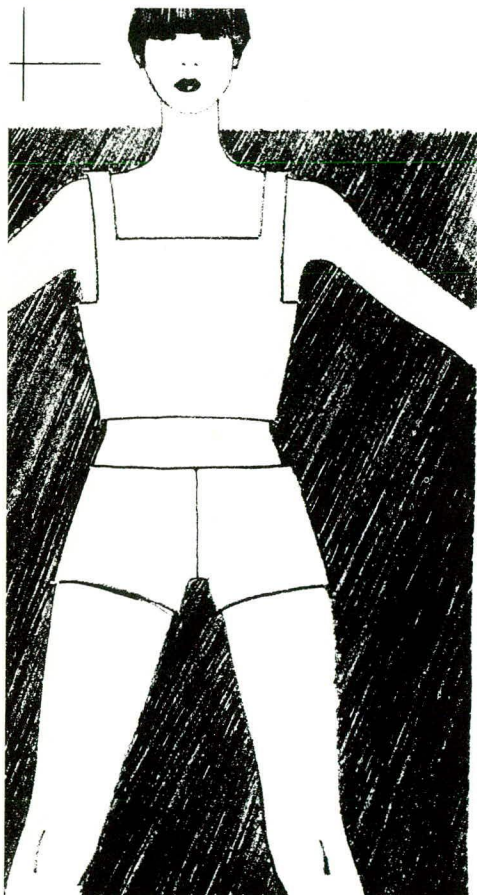
TUNIEKPAK / 1981 THIERRY MUGLER

toch meer van de jaren '80: vrij manlijke, harde stoffen, kepermaterialen, harde linnens, het hele softe uit die jaren '60, dat zachte, dat is er absoluut niet meer.'

'Mugler is goed vergelijkbaar met een Courrèges, vind ik. Heel sterk vanuit de coupe denkend, wat Courrèges ook had - vanuit een coupe-technisch gegeven een ontwerp maken. Maar wel ineens een naad die voor iedereen bekend is zo optimaal weten te plaatsen, te verfraaien, ja weten te accentueren, dat het een fantastisch ontwerp wordt - schitterend. Het is wel zo dat ik zeg: ik heb die sensatie eerder meegemaakt bij iemand die zo met coupe bezig is.

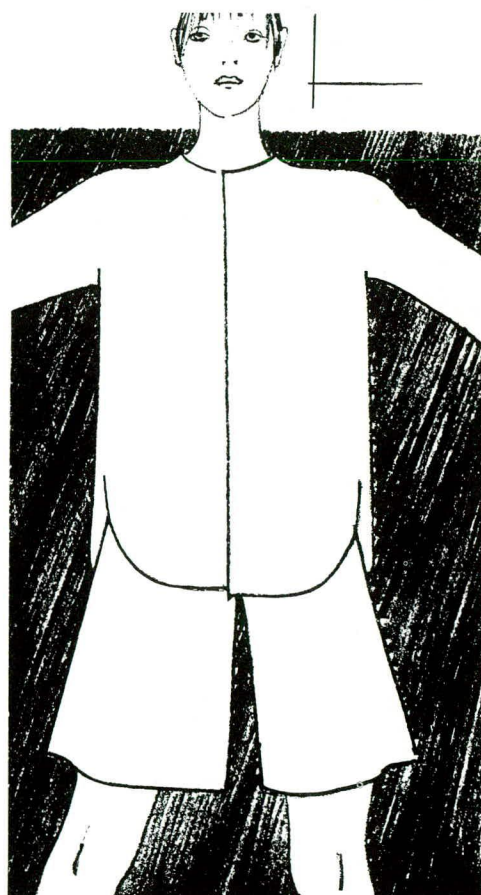
Maar Mugler weet toch een stuk 2000 in te voegen, een heel vreemd schouderaccent, dat je zegt: ja het is toch wel heel eigentijds geworden. Maar er zijn duidelijk reminiscenties aan de jaren '60.'

'Een zeer shockerend kledingstuk voor de jaren '60 was de hotpant. Een kledingstuk dat iets waanzinnigs in het leven geroepen heeft; hotpant - een kort broekje toentertijd gemaakt van de meest afschuwelijke materialen: jersey's en bonded jersey's. Dat laatste wil zeggen jersey met een schuimplastic achterkantje, dan kreukte het niet zo gauw. Maar het wilde ook zeggen dat je een onnatuurlijke valing krijgt. Ik heb dan ook heel

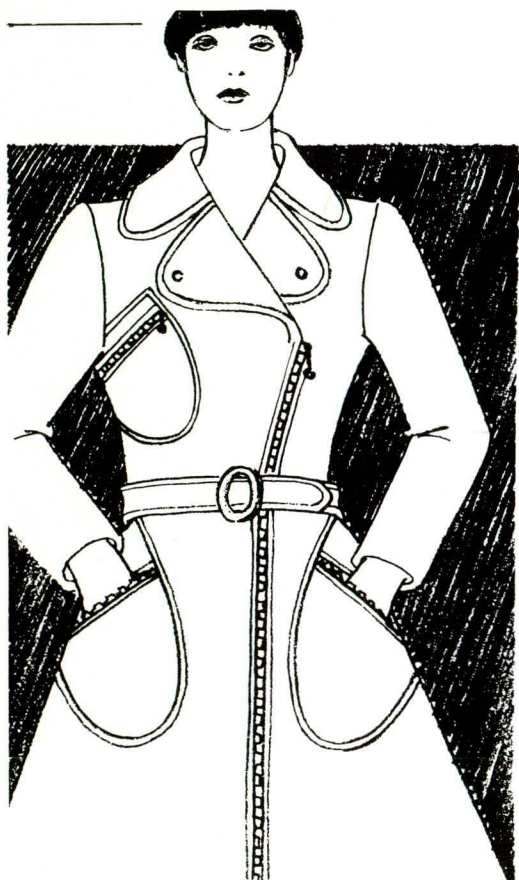


HOTPANT / 1968 VAN RAAIJ

sterk een beeld op mijn netvlies van de jaren '60, toen ik met mijn zoon Emile die toen drie was, naar de Efteling ging en de maten zes- en achtenveertig in hotpants zag lopen. Kanariegele hotpants in bonded jersey. Het is ongelooflijk hoe zo'n kledingstuk, bedacht voor hele mooie magere mini-meisjes, doorgeslagen is naar de meest grote figuren. Ik weet nog dat ik helemaal verbijsterd terugkwam en tegen mijn vrouw zei: Wil, ik ga het vak uit. Nu in deze tijd zie je weer het korter worden van de broek belangrijk worden: als short, boxer, bermuda. In de jaren '80 levert dat een grotere, lossere vorm op, gedragen met een makkelijk hemd. In plaats van enge strakke bloesjes of enge te korte truitjes waarbij de navel bloot was, want dat had je in die tijd.'



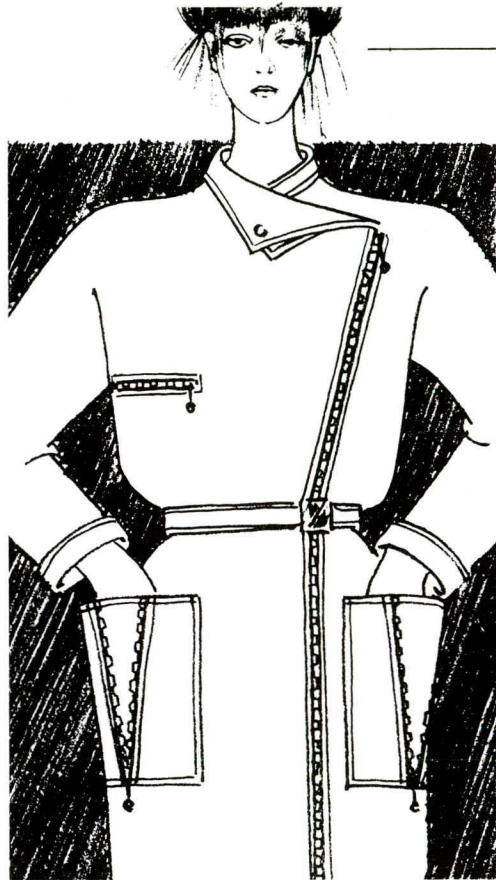
SHORT / 1980 VAN RAAIJ



DETAILS/1960 RITSSEN-DRUKKNOPEN

'Tets wat sterk leeft in de jaren '80 zijn al die ritsen en drukknopen. In de jaren '60 zag je nog die hele krappe schouders, voorpanden beladen met ritsen, zakken en drukknopen. Nu zijn het grote brede schouders, daar hangt dan een jas aan en zit weer net zo volbeladen met ritsen, drukknopen noem maar op. Dat loopt dus duidelijk parallel.'

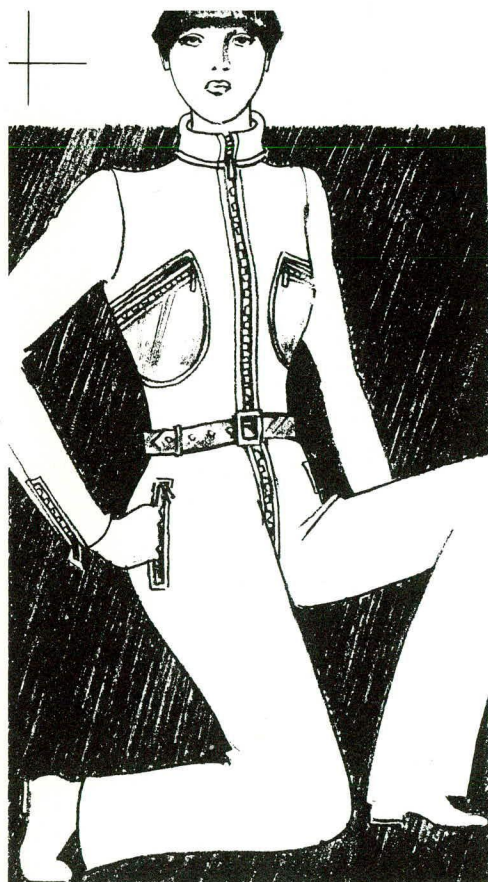
Wel is de vrouw van de jaren '80 een veel duidelijker, sterker en volwassener mens. Ze ziet er ook wat harder, strakker en zakelijker uit. Die gooit ook heel rustig het accent in de schouders, draagt daarbij grote mannenjassen op prachtige vrouwenkleren, ze doet het zelf. Ze gebruikt frank en vrij alles wat haar van pas komt.'



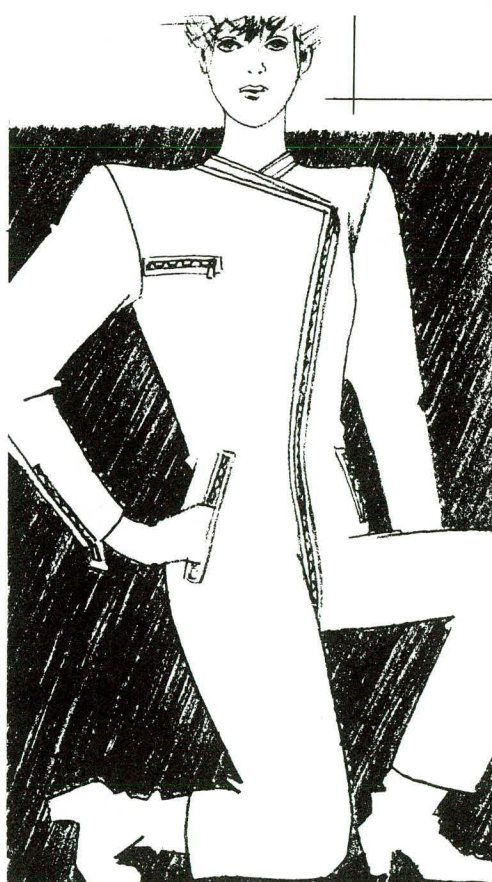
DETAILS/1980 RITSSEN-DRUKKNOPEN

'Het is heel opmerkelijk dat in de modevormgeving voor de grote massa eigenlijk, het element 'detail' zo sterk aan het terugkomen is. Precies zo als in de jaren '60. In de jaren '60 maakte ik jassen daar zaten veertig knopen op, waarvan er 36 niet functioneel waren. Hele mouwen werden gewoon afgezet met knopen, had ik 18 knopen van boven naar beneden, van die metalen rijen erop. In die hevige zin is het niet zo, maar wel dat ik weer bezig ben met jassen waar zeven ritsen inzitten en vijftien drukknopen. Het heeft sterk te maken met uniformen, sport- en werkkleding, details hieruit als ritsen, kragen, zakken en drukknopen vind je terug in de straatkleding. Met alle nadruk op functionaliteit.

Wat je in de jaren '60 minder had, heb je nu echt wel dat het functioneel is. Als er nu zeven zakken opzitten dan kan je ook in zeven zakken je handen stoppen. Toen zaten er alleen maar kleppen op.' 'Mode moest voor mij functioneel zijn maar optimaal vormgegeven. Als ik daar in slaagde om een vorm te geven die toch commercieel aansloeg en dan zag ik het op straat rennen, nou dan was ik zwaar van de bevredigde. Dan zag ik ze wel eens mislopen, dat deed me diep verdriet natuurlijk. Een volkomen verkeerde vrouw waarvan ik het nooit gedacht had, maar dat gebeurt toch, dat is (begint te lachen) de eigen inbreng. Dan zag je je leuke jas met een krop sla in de zak, dan dacht je ook, gut zo had ik het niet bedoeld. Maar dat gebeurt, haha.'



JUMPSUIT / 1960



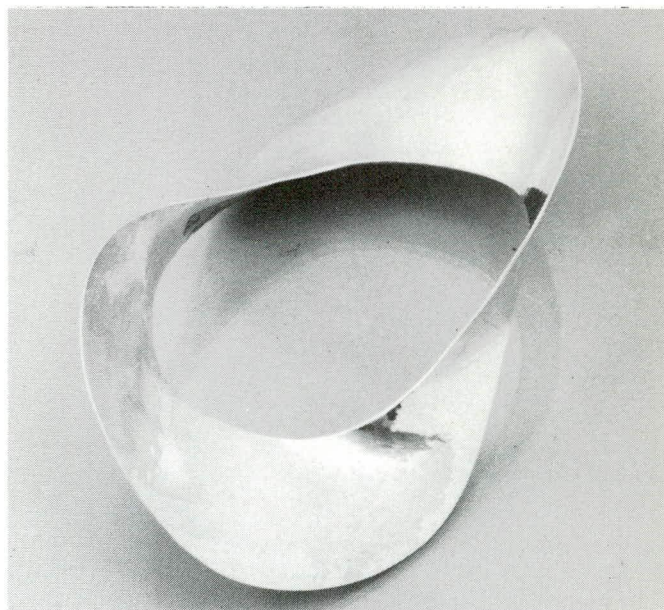
OVERALL / 1980

'Ik ben in de depots van het Centraal Museum gedoken om eens te kijken wat daar uit die jaren '60 nu eigenlijk in het museum aanwezig was. Het was ontzettend leuk wat daar hing. Daar hing bijvoorbeeld de complete outfit van Emmy van Leersum: de mini-jurk van kunstvezel met een bijpassend halssieraad van perspex en metaal. De sfeer van dit totaal kledingstuk uit de 60-er jaren heeft vanuit vorm en materiaal een duidelijke relatie met de 80-er jaren. Typerend 60-er jaren is de mini-jurk in overgooier-stijl, uitgevoerd in een zware manteltweed met jersey. Een samengaan van strak, konstruktief met romantische bijna middeleeuws aandoende schulpmotieven, in tegenstelling tot het eerst genoemde kledingstuk weinig relatie met de 80-er jaren, behalve het silhouet en de lengte. Het Centraal Museum heeft goede voorbeelden in z'n bezit van een jumpsuit, een uitgesproken jaren '60 vinding. Ik heb ooit voor Rock-In '64 een pakket gemaakt, van jassen met jumpsuits, in zwarte jersey met kunstleer erop. Materiaal wat nu niet meer zo leeft. Je ziet dat de jumpsuit is geworden tot de overall, wat voor de jaren '80 een heel groot kledingstuk is. Wat ook weer te maken heeft met het comfort van deze jaren. Het mag te groot zijn, je kunt er zo inschieten en het hoeft niet meer zo ademend tegen het lijf te zitten als in de jaren '60.

Fons v. Raaij

Japon van kunstvezel met halssieraad van gehamerd zilver met perspex, 1966. Ontwerp van Emmy van Leersum. Collectie Centraal Museum.

Armsieraad van gehamerd zilver, 1966. Ontwerp van Emmy van Leersum. Collectie Centraal Museum.



Zwarte jersey jumpsuit, ca 1970. Ontwerp Dick Holthaus.



Mini-japon van zwart/wit wollen weefsel met gebreide delen in zwarte wol, omstreeks 1968. In de stijl van Pierre Cardin. Collectie Centraal Museum.



CENTRAAL MUSEUM UTRECHT

Agnietenstraat 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.
Dépendance Maliebaan 42: als boven, 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 uit de provincie Utrecht van de Rijksdienst voor Oudheidkundig Bodemonderzoek. De geschiedenis van de stad Utrecht wordt thematisch behandeld. Munten zijn apart in een kabinet opgesteld; het Utrechtse schip uit ca 800 na Christus staat in de kelder. Moderne kunst is te zien in een onlangs verbouwde zaal bij de ingang. 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). De prenten en tekeningen zijn geëxposeerd in het Prentenkabinet op de eerste verdieping, waar soms ook kleine tentoonstellingen worden gehouden.

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 catalogussen uit in een ringbandsysteem; het zijn geïllustreerde beschrijvingen van voorwerpen en onderdelen van de collectie en van tentoonstellingen. In de derde serie ringbandafleveringen zijn verschenen: Een schilderij centraal III, IV, V en VI, Dood en begraven, De vier paddenstoelen en hun sporen, Aad van Houwelingen, Ruimte en perspectief, Kijk eens naar het vogeltje, Het muntenkabinet, Het Utrechtse schip, Crêpe en kralen; kledingstukken uit de jaren 1920 uit de verzameling van Hans van Emmerik te Utrecht, Van Gogh tot Cobra en Jan van Scorel. Abonnement op ringbandcatalogi serie III, f 50,— inclusief ringbandopbergmap en portokosten over te maken op gironummer 402834 met vermelding van 'Ringbandserie III' of via contante betaling bij de verkoopruimte van het museum.

TENTOONSTELLINGEN

Educatieve schoolprojecten

Ook dit schooljaar zal er een speciaal project worden georganiseerd voor leerlingen van het voortgezet onderwijs.

Er is een verschil met de vorige jaren: nu komt er in de Agnietenstraat een aparte ruimte voor de scholieren. Dit is de bovenste verdieping van de vleugel recht tegenover de ingang. Enkele jaren geleden was in deze ruimte de kostuumafdeling te zien - die naar de begane grond is verplaatst. Deze keer zal het project gaan over 'de overall'.

Verschillende benaderingswijzen komen naar voren: de overall als werkkleding en als mode-artikel; emancipatieaspecten, materiaal, statuswaarden etc. Het onderwerp is mede gekozen omdat vooral vanuit de leerkrachten van het LHNO vraag was naar 'iets

over kleding, textiel'. Docenten, die al eerder aan projecten deelnamen, ontvangen automatisch informatie over het project. Anderen krijgen deze op aanvraag toegezonden.

Een museum is meer...

Tot vorig jaar werden in de dépendance van het museum, het gebouw Maliebaan, educatieve projecten gehouden. Met ingang van het komend jaar zullen deze in het hoofdgebouw aan de Agnietenstraat plaatsvinden. In het Fentener van Vlissingenhuys aan de Maliebaan is nu een ander project opgezet. De samenstellers gingen ervan uit dat het grote publiek nog weinig weet van de activiteiten en bezigheden achter de schermen in een museum. Het ziet in een museum voornamelijk het topje van een culturele ijsberg, waarvan lang niet zelden een vergelijkbare afschrikwekkende werking uitgaat. De samenstellers wilden laten zien op welke manier nu dat zichtbare deel van een museum is gegrondvest op de onzichtbare activiteiten van een kleiner of groter bedrijf wat het museum toch eigenlijk is. Ze gaven het project daarom de naam: Een museum is meer... Ze inventariseerden de taken van een museum naar buiten toe en naar binnen gericht: zoals presenteren, toelichten, publiceren, voorlichten, adviseren, verzamelen, bestuderen, conserveren en restaureren. In de verschillende vertrekken van het gebouw Maliebaan hebben diverse conservatoren elk een eigen facet van de bovengenoemde taken aan hun afdelingswerkzaamheden gekoppeld. Zo verduidelijkt de conservator schilderijen in een tweetal zalen de aspecten van het bestuderen en het tentoonstellen van zijn stukken. De afdeling munten en penningen gaat in op het verzamelen van deze objecten, terwijl het restaureren van bv. sculptuur in de afdeling beeldhouwkunst aan de orde komt. Een speciaal opnieuw ingerichte stijlkamer - een salon uit ca 1875 - en de reactie daarop, de dertig jaar latere Lion Cachetkamer lichten aspecten en problemen van exposeren toe.

De opgesomde activiteiten zijn niet speciaal toegespitst op die van het Centraal Museum, maar eerder op algemeen onderschreven taken van een museum. Specifieke beleidslijnen van het Centraal Museum ten aanzien van aankopen, tentoonstellingen en onderzoek zijn in deze opzet nog niet ingepast.

Begeleidende tekstpanelen - verzameld in een ringbandtekst - en een diaprogramma verduidelijken de opzet van 'Een museum is meer...'

DPS

Dépendance Maliebaan, suppoost oude stijl



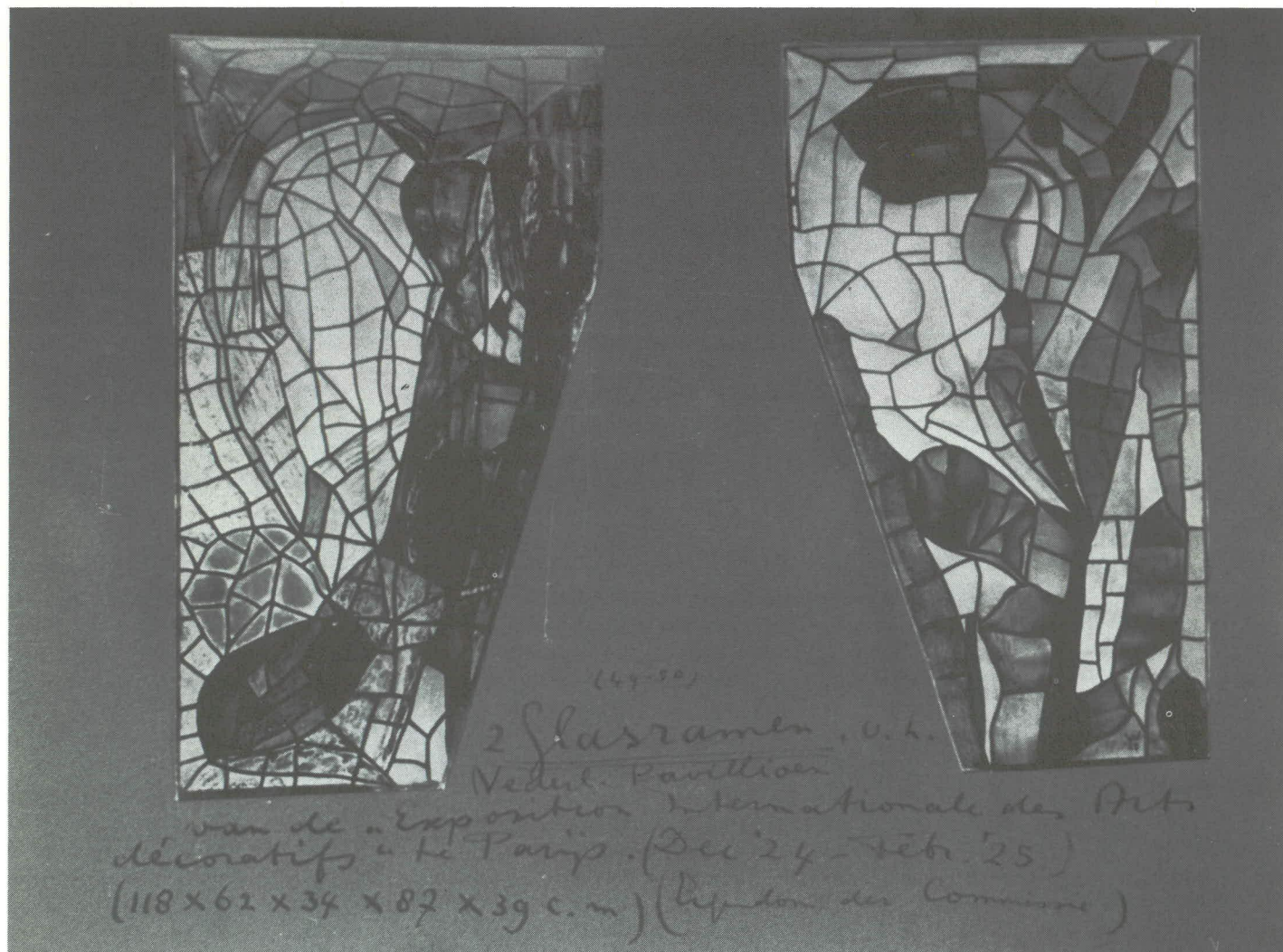
AANWINSTEN

Erich Wichman op de Art Déco tentoonstelling, Parijs 1925

In 1980 verwierf het Centraal Museum twee
gebrandschilderde glas-in-loodramen met abstracte
composities van de hand van Erich Wichman
(1890-1929). Deze ramen, de enige bekende

voorbeelden van glazenierskunst van deze grillige en
ongrijpbare kunstenaar, zijn inmiddels al te zien
geweest op de tentoonstelling 'Van Gogh tot Cobra'.
Wichman's werk is zeldzaam, er is waarschijnlijk
veel van vernietigd en het is tot nu toe slecht
uitgezocht en gedocumenteerd. Over deze ramen
blijkt relatief nog al wat materiaal voorhanden te
zijn. In een fotoalbum (1) dat door Wichman zelf

Blad uit het fotoalbum 'Erich Wichman, 1920-1927'.
Coll. I.I.S.G., Amsterdam.



werd samengesteld als documentatie over zijn werk ontstaan tussen 1920 en 1927, bevinden zich twee foto's van de ramen. In zijn eigen handschrift is enige informatie bijgeschreven. De ramen blijken ontworpen te zijn voor het Nederlands Paviljoen op de 'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes' te Parijs, een tentoonstelling die inmiddels beter bekend staat als de Art Déco tentoonstelling van 1925 in Parijs. Ook datum van ontstaan van de ramen en de eigenaar zijn aangegeven.

Over deze tentoonstelling, die voor wat de nederlandse inzending betreft de apotheose en tegelijkertijd de graflegging betekende van de kostbare en uitbundige 'Amsterdamse School'-vormgeving, gaat dit verhaal. Ook over hoe Wichman bij deze immense manifestatie betrokken raakte en wat hij er deed. Zo komen straks vanzelf de ramen weer terug in het betoog.

Hoewel Wichman in de eerste helft van de jaren twintig, zeker in Amsterdam, bekendheid genoot als kunstenaar, publicist en politiek enfant-terrible (de Rapaillepartij van 1921) is het voor enig zicht over de historische lijnen, goed om te weten dat hij - juist in deze jaren - niet in Nederland woonde.

Hij had Nederland begin 1922 verlaten, geteisterd door geldgebrek en 'nationale weerzin' en keerde pas in september 1924 weer terug in Amsterdam, vast van plan om revolutie te maken met het 'Verbond van Actualisten', een rechtse splintergroepering(2). In de tussentijd had hij door Duitsland, Oostenrijk en Italië gezworven, overal net niet van honger omkomend en zijn kunstenaarschap steeds meer inruilend voor een fanatiek en rancuneus politiek activisme. Vooral zijn verblijf in Milaan in 1923-1924, waar hij met het Mussolini-fascisme in contact komt, had hem daarin gestijfd.

De 'Exposition Internationale' van 1925 in Parijs (3).

De nederlandse gezant in Parijs, jhr. J. Loudon had eind 1923 de aandacht van de nederlandse regering gevestigd op de mogelijkheid om deel te nemen aan de 'Exposition Internationale' te Parijs. Hij vestigt er

niet alleen de aandacht op, hij spreekt ook de wenselijkheid uit van een nederlandse inzending. Het enthousiasme bij de regering is niet overweldigend - een snelle berekening leert dat de deelname op ongeveer f 150.000,— zal komen te staan - en vele leden der Staten-Generaal, ware vertegenwoordigers ener handelsnatie, verwachten zo goed als niets van de inzending. Op enige omzetvergroting voor het nederlandse fabrikaat hoeft, gezien de hoge invoerrechten die Frankrijk heft, niet gerekend te worden en men beschouwt het dus als weggegooid geld. Maar als blijkt dat er elders in Nederland wel degelijk interesse voor is en er naast Nederland nóg 22 landen in zullen zenden kiest men mokkend voor 'internationalisme' onder het mom dat 'de culturele reputatie van Nederland in den vreemde' benadrukt dient te worden. Deze reputatie is de regering echter toch niet meer dan f 50.000,— waard; de resterende f 100.000,— dient uit particuliere en andere fondsen bijeengebracht te worden. Dit lukt snel en medio 1924 wordt er door de Minister van O.K. en W., De Visser, een wetsvoorstel gedaan omtrent de nederlandse deelneming in augustus 1924 gevolgd door een KB waarbij de organisatie ervan geregeld wordt. Afgezien van 'de algemeene gestie en het financieel beheer' ligt de beslissing wie er uiteindelijk daadwerkelijk aan de tentoonstelling mee zal doen bij 'eene uitsluitend uit kunstenaars bestaande tentoonstellingscommissie'. Deze is officieel verantwoordelijk voor de inzending. Daarnaast is er nog een Commissie van Toelating 'gevormd door eenige onzer meest vooraanstaande kunstenaars, die geacht konden worden het volle vertrouwen van allen te hebben'. Deze adviseert bij de keuze van de werken. Bekijk je de leden van beide commissies, dan blijkt dat ze allemaal ofwel daadwerkelijk, ofwel min of meer sympathiserend betrokken zijn bij het Amsterdamse-School expressionisme, zoals zich dat concentreerde rond het tijdschrift 'Wendingen', het kostbaar en fraai uitgegeven visitekaartje van 'Architectura et Amicitia'. Leden van de Tentoonstellingscommissie zijn o.a. Van Royen, Boeyinga, Van Reyn, Blaauw,

Kuipers en De Bie Leuvelink Tjeenk (deze laatste is tevens commissaris-generaal), van de Commissie van Toelating: Berlage, Dudok, Krop, Mendes da Costa, Lauweriks, Lion Cachet en R. Roland Holst. 'Te Parijs werd slechts werk geëxposeerd, dat naar het oordeel van deze commissie (die van toelating dus - schrijver) aan redelijke eischen van schoonheid voldeed'.

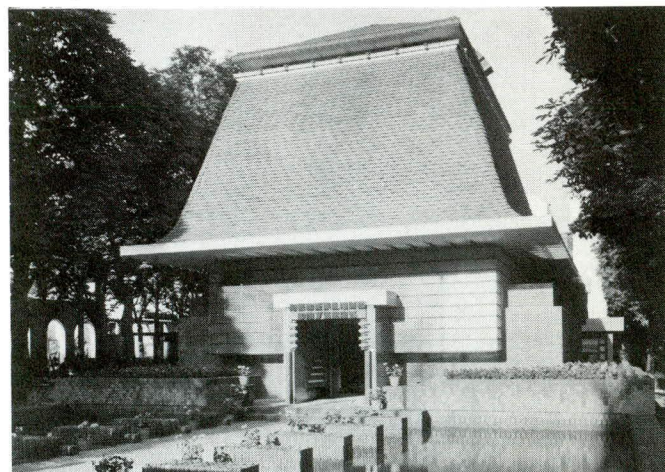
Door de franse tentoonstellingsleiding waren drie, na enig aandringen uiteindelijk vier, over Parijs verspreide 'emplacements' ter beschikking gesteld: drie zalen en een stuk grond langs de Seine ter grootte van 170m². Op dat stukje grond - aan het Cours de la Reine - was het Nederlands Paviljoen gedacht. Die 170 m² was echter zó weinig dat er al onmiddellijk van afgezien werd om het Paviljoen als tentoonstellingsruimte te laten ontwerpen. In plaats daarvan zou het een ontvangstruimte moeten worden, waaraan het volgens de Tentoonstellingscommissie 'meest karakteristieke moment van den hedendaagsche kunst: de samenwerking tusschen den architect met verschillende kunstenaars' te demonstrenen viel. Dat karakteristieke moment kreeg uitsluitend het expressief en ambachtelijk Amsterdamse School gezicht, wat gezien de commissies voor de hand lag. Van andere opvattingen van of mogelijkheden voor dezelfde samenwerking of integratie, zoals die door leden van 'De Stijl' voorgestaan werden (Rietveld, Van Doesburg, Van Eesteren, in zekere zin ook Mondriaan) zou op de tentoonstelling geen spoor te bekennen zijn.

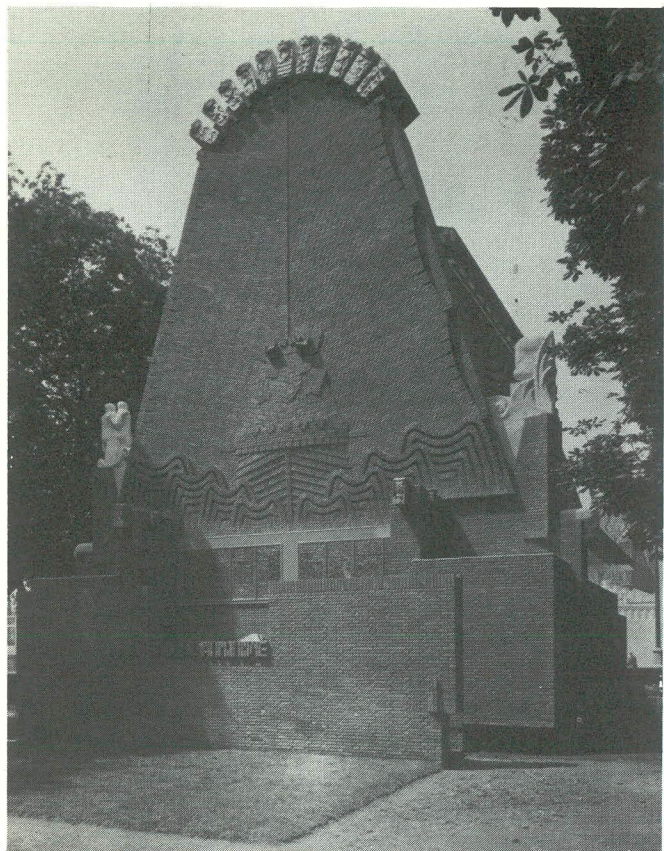
Het Nederlandsch Paviljoen.

Onmiddellijk na de publicatie van het KB, kreeg de amsterdamse architect J.F. Staal (redactielid van 'Wendingen') van de Tentoonstellingscommissie de opdracht het Nederlandse Paviljoen te ontwerpen. De architect Wijdeveld (hoofdredacteur van 'Wendingen') werd de opdracht gegund de zalen in te

richten. Staal werd, gezien de beginselverklaring, geheel vrij gelaten in de keuze van de kunstenaars waarmee hij samen wilde werken. Voor het buitenbeeldhouwwerk waren dat Hildo Krop en Lambert Zijl, voor het binnenbeeldhouwwerk John Rådecker en Mendes da Costa. Wanddecoraties en wandbekledingen werden opgedragen aan Lion Cachet, gobelin en tapijten o.a. aan Gidding, Poggenbeek en Krop, terwijl glas-in-lood gevraagd werd aan Rik Roland Holst en Erich Wichman. Voor de bouw van het paviljoen werd het 'nationale materiaal', de baksteen gekozen. Staal maakt er een wat merkwaardig bouwsel van: een synthese van oost-aziatische invloeden aan de voorzijde - invloeden die overigens nogal gezien zijn door de bril van Frank Lloyd Wright - en een 'nederlandsachtige' bakstenen achtergevel, zwanger van symboliek. Qua vorm een combinatie van een noordhollandse tuitgevel en een molenprofiel, verwijst hij in het metselwerk naar golvend water, schepen en door de wind gespannen zeilen. Het paviljoen bestaat uit een bakstenen sokkel, waarop en gedeeltelijk ook waarin, een 'doos' van halftransparante glastegels is gelegd. Door deze glastegels ontvangt het interieur grotendeels zijn licht. Deze doos draagt de imposante, aan voor en zijkanten sterk overkragende 'oosterse'

Nederlandsch Paviljoen, Parijs 1925.
Voorzijde, foto coll. N.D.B., Amsterdam

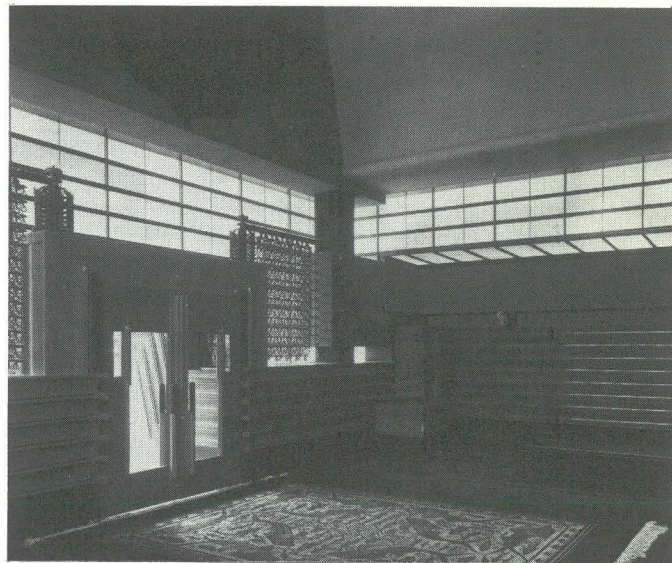




Nederlandsch Paviljoen, Parijs 1925.
Achterzijde, foto coll. N.D.B., Amsterdam

dakpartij. In dit overstek zijn een zestigtal 150w gloeilampen opgenomen, die 's avonds, door de glaswand heen, het interieur verlichten, een uiterst geavanceerd stuk lichttechniek voor 1925. Aan de achterzijde sluit de bakstenen gevel de glazen doos en de dakpartij af; in de gevel zijn de ramen van Roland Holst geplaatst. Aan de voorzijde kraagt ook de doos enigszins over de sokkel heen. Het toegangsportaal waarin tochtdeuren zitten, steekt als een tunneltje door de doos en sokkelpartij heen: een stukje naar buiten en een eindje naar binnen. In de zich al in het interieur bevindende zijwanden van het tochtportaal zijn twee openingen uitgespaard. Daarin zijn de glas-in-loodramen van Wichman geplaatst.

Interieur Nederlandsch Paviljoen, Parijs 1925.
Genomen naar de voorzijde. Het kleed is van Poggenbeek, de sierhekken naar ontwerp van J.F. Staal. Door de tochtdeuren is een glimp te zien van Wichman's ramen. Foto coll. N.D.B., Amsterdam



Interieur Nederlandsch Paviljoen, Parijs 1925.
Genomen naar de achterzijde. De gemetalseerde betonnen bank met trijpen naar ontwerp van Jaap Gidding. In de achtergevel de ramen van Roland Holst. Foto coll. N.D.B., Amsterdam.



Van buitenaf gezien zijn de raamopeningen dus niet zichtbaar, de ramen ontvangen hun licht door de glazenwand heen. De vorm van de ramen is bepaald door de lambrisering, die het portaal en het grootste deel van het interieur van het paviljoen omvat als twee tot welkom geheven en gebogen armen. Je loopt bij wijze van spreken een omhelzing binnen en in de knik van de elleboog zitten Wichman's ramen. Dergelijke sterk lichamelijke metaforen zijn overigens zeker niet ongewoon in de Amsterdamse School architectuur.

Het voorgestelde gebruik van onze nationale baksteen bracht nogal wat moeilijkheden met zich mee. Franse metselaars konden dit materiaal naar nederlandse maatstaven niet verwerken (gezien de metselverbanden van de achtergevel is dat zeker waar) en men wenste dus nederlandse metselaars, timmerlieden en huisschilders. Omdat er in Parijs werkeloosheid was onder de bouwvakkers viel deze nederlandse beslissing aanvankelijk niet goed bij het franse Ministerie van Arbeid. Maar uiteindelijk blijken er toch 12 nederlandse werklieden gedurende drie maanden aangetrokken te zijn en daaronder is ook Erich Wichman. De aanneemsom voor het gehele paviljoen bedraagt f 37.033,— (4), het werk wordt gegund aan de firma C. Alberts en Zn. te Amsterdam. Namens Staal neemt de amsterdamse architect Eibink de voortgang van het werk waar.

Staal en Wichman.

De reden waarom Staal's keuze voor de glas-in-loodramen op Roland Holst viel, ligt voor de hand: hij was een der meest gevierde monumentale glaskunstenaars in Nederland en daarbij als publicist en directeur van de Rijksacademie in Amsterdam een invloedrijke figuur. Dat Wichman hier ineens als glazenier opduikt is veel minder vanzelfsprekend. Hij had zich voordien nooit met gebrandschilderd glas beziggehouden. Wichman stond bekend als een technisch duivelskunstenaar, met een grote kennis van de chemie (hij studeerde tussen 1909 en 1913 scheikunde en kunst-

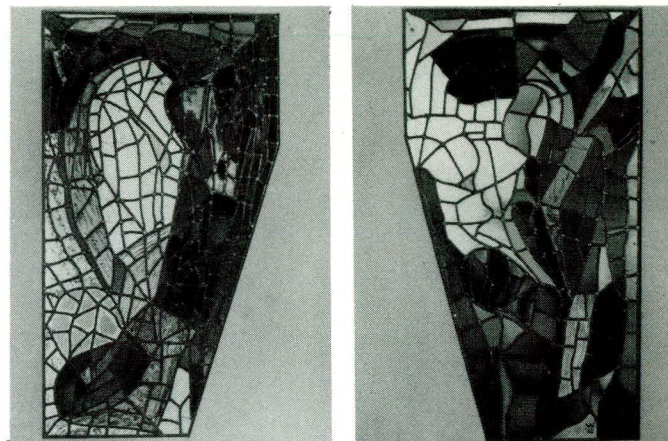
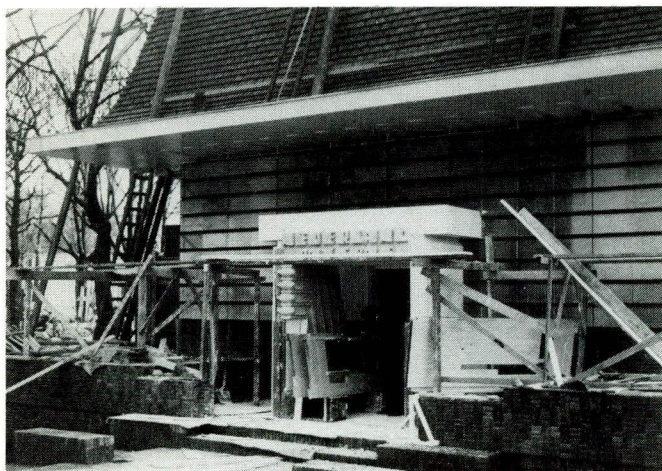
geschiedenis in zijn geboortestad Utrecht). Hij stak zijn beeldende kwaliteiten zelf bepaald niet onder stoelen of banken. Voor iemand, die zichzelf in 1920 met het boek 'Erich Wichman tot 1920' (5) een, zeker voor dié tijd, choquerend-pompeuze retrospectieve had verschaft en deze zelfmanifestatie óók nog een motto van Rimbaud had meegegeven: 'où lentement vainqueur, il domptera les choses. Et montera sur tout comme sur un cheval', moet uiteindelijk een dergelijke opdracht een kolfje naar zijn hand geweest zijn: wéér een paard om te bestijgen. Maar desondanks ligt het niet in de lijn der verwachtingen dat Staal de net weer in Nederland gearriveerde Wichman direct om een paar ramen van zijn hand vraagt. Staal en Wichman kenden elkaar zonder enige twijfel al jaren. Wichman was goed bevriend met een van Staal's collega-architecten, Herman Baanders, met wie hij in 1920 had samengewerkt bij de voltooiing van het Amsterdams Lyceum (wandschilderingen) (6). In de bewaard gebleven brieven uit Parijs van Wichman aan Staal, daterend van maart 1925 (7), wordt Staal met 'amice' aangesproken en getutoyeerd, zijn vrouw en gezamenlijke kennissen worden gegroet. Het lijkt het waarschijnlijkst dat Staal zich in oktober/november 1924 om een andere reden tot Wichman wendde en wel omdat hij iemand zocht die de kunst van het betonmetaliseren verstond. Met dit procédé, dat inmiddels geheel vergeten is, maar dat, parallel aan de opkomst van beton als bouw materiaal een korte tijd furore maakte, had Wichman zich in 1916/1917 in Amsterdam, als scheikundige, als kunstenaar én als publicist beziggehouden (8). Het procédé komt er kortweg op neer dat men met metaalzoutoplossingen de oppervlaktelaag van het beton 'beitst', het dus kleurt en bewerkt. Op die manier waren allerlei kleurige vlam- en streepeffecten mogelijk, wat weer tegemoet kwam aan de behoefte aan een decoratieve en expressieve architectuur. In het nederlandse paviljoen was door Staal een grote betonnen zitbank gedacht, in gemetaliseerde uitvoering. Uit correspondentie blijkt dat Staal zich in oktober 1924 tot de firma N.V. Metalito te Amsterdam gericht had met verzoeken om informatie over de

betonmetaliserings en proefmonsters voor de mogelijke effecten. (9). Kennelijk waren de uitkomsten daarvan niet erg bevredigend geweest, want de opdracht wordt niet aan N.V. Metalito gegeven. In plaats daarvan vertrekt Wichman begin maart 1925 naar Parijs voor de metalisering van de betonnen bank. Hij blijkt, samen met twee bevriende kunstenaars, Jan Mulder en Henk Henriët, dan óók nog aangetrokken te zijn om huisschilder- en stucadoorswerk aan het paviljoen te verrichten. Al op 12 december 1924 wordt aan Wichman een bedrag van f 77,— betaald als een eerste voorschot op de totale aanneemsom van f 800,— (10). Dit bedrag was bestemd voor de drie kunstenaars samen, had uitsluitend betrekking op de metalisatie- en schilderswerkzaamheden en was samengesteld uit loonkosten, reis- en verblijfkosten en zelfs materiaalkosten.

De ramen.

In december 1924 blijkt hij, gezien de datering die hij zelf van de ramen geeft, al bezig met het ontwerp en

Het Nederlandsch Paviljoen in opbouw. Erich Wichman bezig met het schilderen van de tochtdeuren. Het paviljoen wordt 27 mei 1925 geopend, later dan de rest van de Exposition, die al in april opengesteld was. Foto coll. N.D.B., Amsterdam



E. Wichman, glas-in-loodramen, 1925
Inv. nr 22545

het lijkt dus het meest waarschijnlijk dat het voorstel om glas-in-loodramen te ontwerpen niet door Staal maar door Wichman zelf geopperd is. Staal had, zoals al gezegd de mogelijkheid om op de suggestie in te gaan en voor Wichman was er geen reden om de suggestie niet te doen: elke cent was welkom. In de getypte begroting voor de hele nederlandse inzending verschijnen Wichman's ramen als zelfstandige post. Onder de kop 'Paviljoen', categorie C 'afwerking' wordt onder punt 8 genoemd 'Glas-in-loodramen, tochtportaal en plafond-wand - f 600,—'. Wichman's naam wordt niet vermeld. De ramen worden niet - maar dat terzijde - opgevoerd onder categorie B 'kunstwerken', waar de ramen van Roland Holst wél figureren. Uit een niet gedateerde kladberekening in Staal's handschrift blijkt dat Wichman f 300,— heeft gekregen voor het ontwerp en dat de resterende f 300,— als uitvoeringskosten golden. (11) Kennelijk heeft Wichman zijn ramen niet alleen ontworpen, maar ook zelf, of in ieder geval in eigen beheer, uitgevoerd, want nergens wordt expliciet aangegeven door wie ánders dan door Wichman of wáár ze uitgevoerd zijn. De vermelding van een uitvoerder ontbreekt in Wichman's eigen fotodocumentatie en wordt evenmin aangegeven in de catalogus van ingezonden werken voor de nederlandse bijdrage aan de tentoonstelling (12).

Indien een ander dan de kunstenaar zelf het werk uitvoerde dan was volgens het tentoonstellings-reglement de vermelding van de uitvoerder verplicht. Uitvoering in eigen beheer ligt ook zeker in zijn lijn van werken. Van de bij Begeer in Utrecht uitgevoerde zilveren voorwerpen en emails (een aantal daarvan was aanwezig op de Parijse tentoonstelling) is bekend dat hij ze daar zelf uitvoerde (1917/19). Zo vervaardigde hij ook zijn eerste geknede vazen - waarvan eveneens een aantal, daterend uit 1922, op de tentoonstelling aanwezig was - begin 1920 op het atelier van Bert Nienhuis in Amsterdam (13). Er zijn talloze van dit soort voorbeelden te noemen, waarbij kennelijk steeds de wens bij Wichman speelt om ontwerp en uitvoering zoveel mogelijk in eigen hand te houden. Daarmee vormt hij een nogal extreem voorbeeld van het sterk traditioneel-ambachtelijk gerichte kunstenaarschap dat ook binnen de Amsterdamse School wordt voorgestaan. Desondanks kan natuurlijk niet aangenomen worden dat hij zijn glas thuis brandde. Hij had bij terugkomst uit Italië nauwelijks een thuis en zeker geen atelier. Dergelijke werkzaamheden vereisen daarbij een gespecialiseerde outillage en hij zal ze dus ergens op een glasatelier hebben uitgevoerd. Impliciet wordt het atelier wél genoemd. In het al meerdere malen aangehaalde verslag van de tentoonstelling wordt op blz. 13 een aantal industriëlen bedankt die meegewerkt hebben aan de totstandkoming van het nederlandse paviljoen. Voor glas-in-lood geldt de dank de firma Bogtman (nog steeds bestaand en gevestigd in Haarlem) en een firma Koelewijn en Van der Ent waarover mij niets naders bekend is. Bogtman bezat een van de grootste glasateliers in Nederland en Roland Holst's ramen werden daar uitgevoerd. Omdat verder alleen nog Wichman glas-in-loodramen voor het paviljoen ontwierp ligt het voor de hand te veronderstellen dat ze op het atelier van de firma Koelewijn en Van der Ent zijn ontstaan. Na sluiting van de tentoonstelling in oktober 1925 blijken de ramen ook meegedongen te hebben naar de gunsten van de internationale jury. Gezien de regen van erediploma's en gouden en zilveren medailles die de nederlandse inzenders

volgens het verslag te beurt valt is de bronzen medaille waarmee Wichman zich voor de ramen tevreden moet stellen een wat magere waardering.

Nu de ramen door het Centraal Museum aangekocht zijn is in ieder geval een, in 1926 al uitgesproken verlangen vervuld. In het verslag van de tentoonstelling wordt een korte beschouwing gewijd aan de 'afwikkeling der nederlandse afdeeling'. Daaruit blijkt dat men ernstig overwogen had het nederlandse paviljoen na sluiting van de tentoonstelling in Nederland weer op te bouwen. Bij nadere beschouwing bleek dat financieel onhaalbaar. Sommige onderdelen konden opnieuw gebruikt worden, maar de baksteen zou opnieuw aangekocht moeten worden, omdat men een te harde metselspecie gebruikt had. Van het metselwerk resteerde niets dan puin. Uiteindelijk werden alleen de kunstwerken die zonder gevaar voor beschadiging konden worden weggenomen: glas-in-lood, beeldhouwwerk en ijzeren hekken, naar Nederland teruggezonden.

De beschouwing eindigt met de zin 'Er bestaat gegronde hoop dat deze werken nog eens plaatsing in een openbare verzameling zullen vinden'. Vijfenvijftig jaar na dato is dat voor Wichman's ramen in vervulling gegaan. Alleen dat al is een felicitatie waard.

Frans van Burkom

Met dank aan het Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst en mevrouw W. Goemans-Wichman voor het beschikbaar stellen van materiaal en gegevens.

Noten en literatuur.

- 1) Collectie I.I.S.G., Amsterdam.
- 2) Hij meldt dit voornemen al in een brief aan Arthur Müller Lehning, Milaan, 28 juli 1924

(coll. A. Lehning, Amsterdam). Wanneer hij in september in Amsterdam arriveert blijkt de revolutie geen doorgang te vinden. Voor het 'Verbond van Actualisten' en hun doelstellingen zie b.v. L.M.H. Joosten, *Katholieken en Fascisme in Nederland 1920-1940*, Hilversum/Antwerpen 1964 (diss.)

- 3) Alle aanhalingen en verdere informatie over deze tentoonstelling zijn, indien niet anders aangegeven, afkomstig uit het, na sluiting van de tentoonstelling verschenen, Verslag betreffende de nederlandsche inzending op de in 1925 te Parijs gehouden Internationale Tentoonstelling van moderne decoratieve en industriële kunst, Haarlem 1926.
- 4) 'Internationale Tentoonstelling te Parijs in 1925. Begroting van de Nederlandsche Afdeeling' getypte begroting in het archief J.F. Staal, coll. N.D.B., Amsterdam. In totaal wordt het gehele paviljoen begroot op f 67.000. Volgens het verslag is men onder dit bedrag gebleven: f 64.407,39.
- 5) 'Erich Wichman tot 1920' Met een inleiding van Prof. Dr. W. Vogelsang. P.M. Broekmans, Amsterdam, 1920. Een door hem zelf samengestelde bloemlezing uit literaire en publicistische geschriften en talloze afbeeldingen naar zijn divers beeldend werk. De reacties zijn ook zeer divers hoewel overwegend negatief.
- 6) Wichman vermeldt deze wandschilderingen in een brief aan A. Plasschaert, d.d. 13 december 1921. (coll. R.K.D. Den Haag), die deze informatie opneemt in het lexicon 'Hollandsche Schilderkunst', Amsterdam 1923. Een van deze wandschilderingen wordt afgebeeld in het Jaarboek van de V.A.N.K. - 1921, afb. 47.
- 7) Archief J.F. Staal, coll. N.D.B., Amsterdam.
- 8) Medio 1916 wordt Wichman als scheikundige aangetrokken bij de 'Nederlandsche Betonijzerbouw' te Amsterdam, met de bedoeling het procedé van betonmetaliseratie te verbeteren (vermeld in de brief aan Plasschaert, 13 dec. 1921). Dit procedé was uitgevonden door Dr. Ing. L.A. Sanders, de directeur van de juist genoemde

firma. In 1917 zendt de firma op de eerste Utrechtse jaarbeurs een geheel gemetaliseerd betonnen tuinhuis in, naar ontwerp van J. Gratama met decoraties van Chris Agterberg, dat groot succes heeft. Wichman publiceert een enthousiast artikel over het metaliseren en de mogelijkheden ervan in *De Nieuwe Amsterdammer*, 10 maart 1917, 'De jaarbeurs te Utrecht'. Tussen 1917 en 1919 exposeert hij op een aantal tentoonstellingen een serie gemetaliseerd betonnen reliëfs, die stilistisch nauw samenhangen met het zilver dat hij in dezelfde periode voor Begeer te Utrecht ontwerpt (dozen, plakettes, fruitschalen).

- 9) Archief J.F. Staal, coll. N.D.B., Amsterdam. Twee brieven van N.V. Metalito aan J.F. Staal, 10 oktober 1924 en 30 oktober 1924. In deze brieven wordt het procedé aangeduid als 'schoopering'.
- 10) Rekening van Firma C. Alberts en Zoon voor den Heer Wichman te Amsterdam. De rekening is gedateerd 25 februari 1925 en bevat een lijst van voorschotten 'in mindering der aanneemsom van f 800,—'. Het eerste voorschot is gedateerd 12 december. (archief Staal, N.D.B.)
- 11) Archief Staal, N.D.B.
- 12) 'Catalogue des Oeuvres de la Section des Pays Bas à l'Exposition à Paris 1925.' Typografie van J.F. van Royen en houtsneden van Fokko Mees.

Verdere aanwinsten Wichman:

Het museum kreeg in bruikleen een gouddruk, inv. nr 22753, 1914/1915. Aan het museum werden geschonken 14 etsplaten door E. Wichman, inv. nr 22755 1 t/m 14 en een brief met tekeningen door A.J. de Winter aan E. Wichman, 1916, inv. nr 22754; een serie glasnegatieven o.m. van thans overschilderde fresco's gemaakt door Wichman in 1921 voor 'de scholen op Uilenburg' te Amsterdam. (zonder inv. nr.).

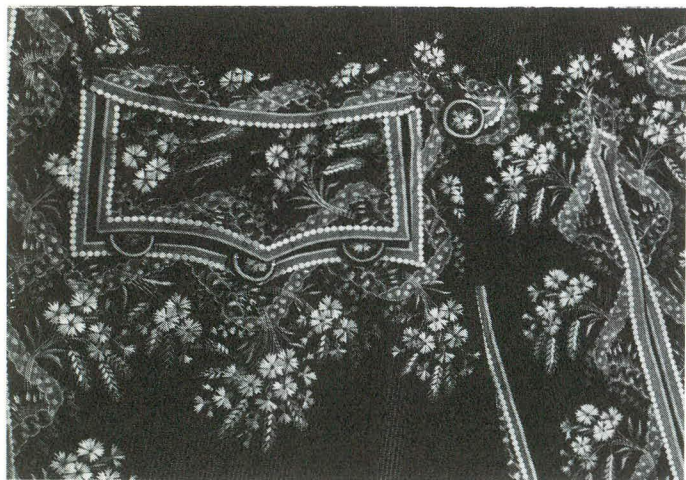
Galajas en -vest, jaren 1790

Inv. nr 22424

Galakostuums voor heren uit het laatste kwart van de 18de eeuw zijn niet zeldzaam te noemen. Een galajas en een bijbehorend vest, die vorig jaar werden aangekocht, vormen toch een fraaie aanwinst voor de kostuumafdeling, vooral ook dankzij de bijzondere gaafheid van het stel. Deze kledingstukken komen vrijwel zeker uit Nederlands bezit. Enkele zeer geringe beschadigingen wijzen erop dat ze wèl zijn gedragen, maar niet vaak. Aan verkleedpartijen heeft men de stukken niet of nauwelijks opgeofferd. De pantalon ontbreekt. Pantalons bevatten weinig borduurwerk en leenden zich daardoor beter voor afdragen in de tijd zelf al.

De jas is gemaakt van een zijden stof met ingeweven zwarte en lichtblauwe streepjes. De geborduurde witte bolletjesrand wordt telkens geflankeerd door een bies van lichtblauwe zijde met daarop, als vlokjes, witte knoopjes geborduurd. De slingerende rand bestaat uitivoorkleurig gaas en - tulle. De blaadjes hierlangs zijn van een fris groen. Voor de korenbloemen zijn de kleuren blauw, bleek blauw, licht rose en wit gebruikt. De korenaren zijn groen of geel/wit.

Detail uit de jas



Rugzijde van de galajas



Het vest van ivoorkleurige ripszijde, is met dezelfde motieven geborduurd als de jas. Tussen de kleuren op vest en jas bestaan geringe verschillen. Op het vest is de slingerende rand lichtblauw en is een strooipatroontje toegevoegd.

Omstreeks 1700 ontstaan in de mode zowel voor mannen als vrouwen modellen, die als uitgangspunt geldig blijven tot ca. 1780. Het heren galakostuum onderscheidt zich in snit niet van het gewone geklede herenkostuum. De toepassing van een extra

Gedeelte van het vest



kostbare stof, zoals brokaat, of van rijk borduurwerk, verheft een kostuum tot galadracht. Het Centraal Museum bezit een compleet (3-delig) galakostuum, dat alle eigenschappen bezit die karakteristiek zijn voor de jaren 1760. Het zou b.v. gedragen kunnen zijn tijdens feestelijkheden bij de ontvangst van prins Willem V en zijn echtgenote prinses Wilhelmina van Pruisen, in Amsterdam in 1768. Verwante pakken, eveneens van zijde met een ingeweven blok- of ruitpatroon op zijn kant, bevinden zich ook weer in vrijwel alle collecties van enig formaat.

In de jaren 1770 gaat de voorkeur uit naar een effen galapak met vrij rustig borduurwerk. In de jaren 1780 ervaart men het borduurwerk vaak als te overdadig. In de eerste jaargang (1785/86) van het eerste franse modetijdschrift 'Cabinet des Modes' vinden we in de aflevering van 1 oktober 1786 enkele aardige opmerkingen over dit onderwerp.

'...parce que nous avons observé de tout tems que les habits unis, bien frais, bien coupés, plaisoient davantage que tous les habits brodés, chargés, qui sont plus riches qu'élégans. En examinant un habit brodé, on sent une confusion, un emmêlage qui déplaît à l'oeil, & le fatigue. Si ce n'est pas tout-à-fait cela qui fait quitter la broderie, c'est que ceux qui ont cru se distinguer par un habit riche, se le voient bientôt disputer par quiconque le veut, parce que chacun peut acheter, à assez bon compte, un habit brodé chez un Frippier; & qu'une fois sur le corps, personne ne demande si on l'a fait faire'.

Voor de man, die in de jaren 1780 met de mode mee moet of wil doen, ontstaan nieuwe interessante mogelijkheden. In de vernieuwingen ligt het accent op een geraffineerde eenvoud, die men kennelijk niet meer geschikt vindt voor galakleding. Het galapak blijft dan ook voorlopig vrijwel stilstaan in zijn ontwikkeling.

Mannen, die gevoelig waren voor een werkelijk nieuwe kledingstijl, zullen zich met steeds meer tegenzin in de opgedirkte galaparken hebben gehesen. In Denemarken wordt het de heren ca 1785 'gemakkelijk' gemaakt door instructies van het hof aangaande de galakleding, waarbij (o.a.) de

toepassing van borduursel zelfs verboden wordt (Kabinet van Mode en Smaak, 1791 - blz. 149). Mannen mogen zich voortaan wat vrijer en gemakkelijker bewegen. Onder invloed van engelse voorbeelden kunnen ze ook op het vasteland onder het lopen één hand in het vest en de andere in een jaszak steken ('Cabinet des Modes', 1786 - blz. 104). Gelukkig bevindt zich in het 'Cabinet des Modes' ook

Prent uit Cabinet des Modes, 15 september 1786. Heer in jas van paarsbruin laken, vest van roze zijde met paarse streepjes en pantalon van kanariegeel fijn laken.



een afbeelding van een heer in galakostuum. Deze prent, van 1 december 1785, geeft ons een goede voorstelling van de totale verschijning van de feestelijk uitgedoste heer. De jas en de pantalon zijn van zacht paars satijn. Zoals vrijwel alle bewaard

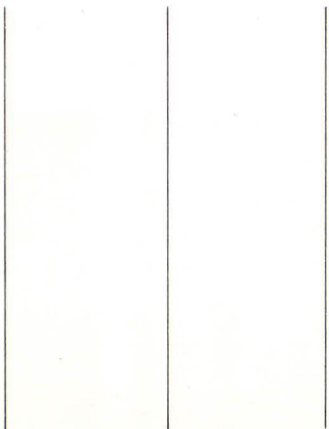
Prent uit Cabinet des Modes, 1 december 1785. Heer in galadracht. Jas en pantalon van zacht paarse satijn met borduurwerk in rose en groene zijde. Vest van wit satijn. Manchetten van naaldkant. Zwarte hoed. Witte zijden kousen. Zwarte schoenen met rode hakken en vierkante gespen. Degen met stalen handvat en een groene lintstrik





Detail uit herengalajas, jaren 1790.
Borduurwerk in zijde en applicaties,
op zijde stof met ingeweven streepjes.
© Centraal Museum Utrecht. nr. 234

DRUK:  DRUKKERIJ ELINKWIJK UTRECHT



gebleven vesten is ook het vest op deze modeprent van wit satijn. Het borduurwerk in rose en groen zijden garen vertoont op alle drie de onderdelen van het pak hetzelfde motief. Getuige de bewaard gebleven complete kostuums mogen we wel aannemen, dat hierbij een voorschrift werd gevolgd. De manchetten zijn van naaldkant, de kousen van witte zijde. De degen heeft een stalen handvat. Haarlint en hoed zijn zwart. De zwarte schoenen hebben rode hakken ('qu'on ne croie pas que ce soit la Mode pout tout le monde'...); het dragen van schoenen met rode hakken was in ieder geval omstreeks 1630 al een privilege van hovelingen (zie Kabinet van Mode en Smaak, 1791 - blz. 96).

Bij de datering van het aangekochte stel biedt deze prent ook hulp. Vesten worden in de loop van de 18de eeuw steeds korter. Het vest op de prent is langer dan het aangekochte; dit laatste zou dus zeker na 1785 gedateerd moeten worden. Op de prent zijn de geborduurde randen vrij smal. Deze ornamenten worden iets later wat breder. De opstaande kragen nemen in deze jaren in breedte toe. De kraag op het prentje is nog vrij smal. De kraag van de jas in het museum is 5,5 cm breed. Een datering in de jaren 1790 lijkt uiteindelijk het meest aannemelijk. De gebogen takjes van de geborduurde boeketten wijzen ook al naar de stijl van dergelijke ranken in de empireperiode.

The Museum and Art Gallery in Birmingham bezit een heren galapak waarvan de naam van de opdrachtgever bekend is. De rekening, 1764 gedateerd, bevindt zich ook in de verzameling; daarop zal zeker de naam van de maker te vinden zijn.

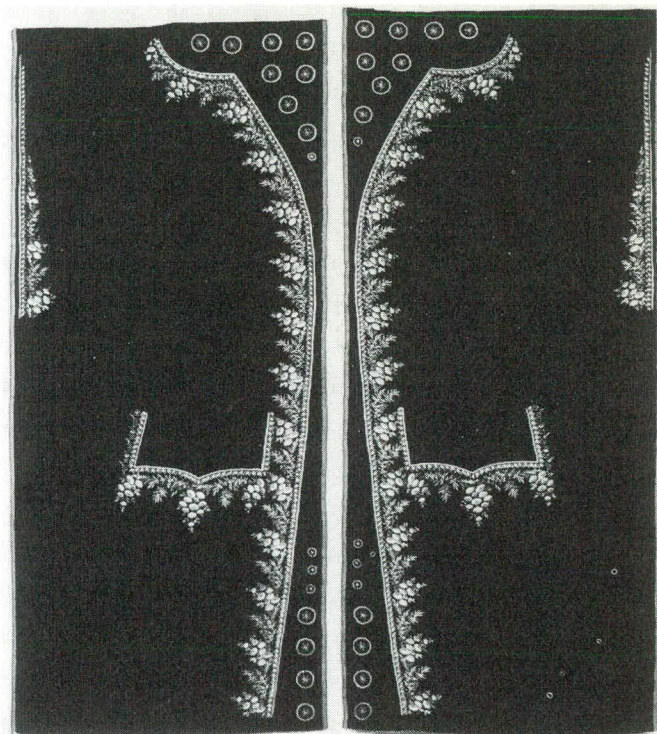
Zelfs veel recentere kledingstukken zijn zelden zo goed gedocumenteerd. Ons aangekochte stel ging ook weer van geen enkele informatie omtrent oorspronkelijke drager en/of kleermaker vergezeld.

De heer G. van Osch, in Utrecht, bezit een serie van vier lappen uit het einde van de 18de eeuw, waarop alle onderdelen van een galakostuum met hun

geborduurde sierranden zijn uitgezet. De zakkleppen zijn er, al uitgeknipt, ook bij. Dit interessante geheel geeft een duidelijk beeld van de gang van zaken bij het tot stand komen van een dergelijk pak. De kleermaker kon vanuit zo'n voorgewerkt pakket vrij snel op de maten van zijn klant een kostuum vervaardigen. Zowel voor kleermakers als voor klanten buiten Parijs zal deze werkwijze een uitkomst hebben betekend. De stijl van snit en ornament was al aangegeven in één van de toonaangevende ateliers, die zich wel in Parijs bevonden zullen hebben, of in Lyon, waar de zijden stoffen werden geweven.

Aan de kwaliteit van de ontwerpen voor de randversieringen heeft men gedurende de gehele 18de eeuw veel waarde gehecht. Charles Germain de Saint-

Twee van de vier voorgeborduurde lappen waarop onderdelen van een galajas en -pantalon zijn uitgezet. Eind 18de eeuw. (Eigendom van de heer G. van Osch te Utrecht).



Aubin beeldt in zijn 'l'Art du Brodeur' uit 1770 ontwerpen af van de latere jaren van de regeringsperiode van Lodewijk XIV tot aan 1770 (etsen). Bij de vroegste randen noemt hij nog de ontwerpers, die dan nauwelijks meer in leven kunnen zijn. Van de latere randen is hij zelf de 'uitvinder'. In verschillende museumverzamelingen bevinden zich ook aquarellen en gouaches uit het einde van de 18de eeuw met voorbeelden voor borduurranden, vooral voor onderdelen van de herenkleding. Het Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg bezit een stalenboek met stukken zijde voor heren galakostuums, met suggesties voor borduurranden. Dit stalenboek is afkomstig uit de zijdestad Lyon.

Portret van Arnolda Wilhelmina Cunaeus-Brantsen, geschilderd door Louis van der Puyl in 1781. Verzameling Centraal Museum Utrecht.



Vanzelfsprekend alleen in de betere kringen willen de dames nog wel eens zelf een herenvest borduren voor hun echtgenoot of een ander familielid. De schilder L.F.G. v.d. Puyl heeft in 1781 mevrouw Cunaeus geportretteerd terwijl zij een vest versiert in de tamboureertechniek. Aan hele kostuums hebben de dames zich waarschijnlijk nooit gewaagd. Dat was werk voor specialisten.

Voor de reislustigen onder onze voorouders geeft het 'Kabinet van Mode en Smaak' in de eerste jaargang, in 1791, een hele serie nuttige wenken en adressen te gebruiken bij een bezoek aan Parijs.

'Men kome dus, bij voorbeeld, met slegte klederen en vuil linnen naar Parijs, en in den tijd van één uur kan men in een beter, meer of minder glansrijk habit ten voorschijn komen. In elke straat vindt men de zoogenaamde Marchands Frippiers, welke oude en nieuwe, voor allerlei grootte geschikte, rokken (rok = de jas van het kostuum), vesten, onderklederen, e.d.g. te koop hebben'. Wie niet leed onder tijd- en/of geldgebrek zal toch liever een (fris) pak bij de kleermaker besteld hebben.

H.A.

G.G. Haanen (Utrecht 1807 - Bilsen 1879)

'Korten inhoud van tekeningen en schilderijen die ik vervaardigd heb van den Jare 1820 vervolgens tot 1830 en 1834, enz.'

Boekje met vijfendertig tekeningen met pen en penseel gewassen in bruin; opschrift op de omslag: Amsterdam 15 December 1833 en gesigneerd: G.G. Haanen; 331 x 202 mm. Inv. nr 22230 t/m 22246/2.

Georg Gilles Haanen kwam uit een kunstenaarsfamilie. Ook zijn vader, broer en zusters schilderden en tekenden. Hij kreeg zijn eerste lessen van zijn vader, daarna van de Utrechtse tekenaar Bruno van Straaten (Utrecht 1786-1870), later directeur van het 'Genootschap Kunstliefde'. Haanen begon al op dertienjarige leeftijd te schilderen. Zijn werk is natuurgetrouw maar toch kan Haanen niet als een realist bestempeld worden. Meestal idealiseert hij de werkelijkheid, terwijl er ook romantische elementen in op te merken zijn. Hij volgde heel sterk het voorbeeld van de 17de eeuwse Hollandse Meesters: hun motieven nam hij vaak over. Haanen werkte in Nederland en later schilderde en tekende hij tijdens zijn talrijke reizen naar Duitsland, Oostenrijk en België landschappen en stadsgezichten en interieurs met stoffage. Hij had een voorkeur voor avondstemmingen en maakte dan graag van lichteffecten gebruik. Het Centraal Museum heeft twee schilderijen van G.G. Haanen in bezit. De aanwinst van maart 1980, verworven op een Amsterdamse veiling, (een mapje tekeningen uit 1820-1830, eigenlijk een boekje met losse dubbel-pagina's) geeft een nieuw inzicht in zijn werk. Het boekje bevat in het geheel vijfendertig tekeningen. Ze beelden de schilderijen af, die Haanen tussen 1820 en 1830 heeft gemaakt. Het gaat om een soort documentatie van het bestaande werk. Eigenlijk moet het boekje als een zogeheten 'Liber veritatis' beschouwd worden, een verzameling getekende notities die de kunstenaar van zijn gemaakte werk bijhoudt. Er staan twee of drie tekeningen op ieder blad.

Elke tekening is gedateerd en beschreven. De gegevens hebben betrekking op de schilderijen waarnaar de tekeningen gemaakt zijn. Ook de plaats waar de schilderijen zijn ontstaan is vermeld. Verder heeft de kunstenaar notities over de kopers en prijzen van de schilderijen er bijgevoegd. De eerste tien jaar van zijn activiteiten lijken op deze wijze, zij het gedeeltelijk, vastgelegd. Onzeker is echter of de inhoud van het boekje volledig is. De tekeningen zijn genummerd, de datering ervan roept echter twijfels op. Het boekje is op de titelpagina gedateerd 15 december 1833. De kunstenaar was volgens het opschrift van plan van 1830 tot 1834 en eventueel nog langer met de tekeningen door te gaan. De laatst gedateerde tekeningen zijn echter uit 1830. Het is moeilijk na te gaan of Haanen werkelijk in 1830 is gestopt. De tekeningen die hij na 1830 maakte kunnen verloren zijn gegaan of in een ander mapje terecht zijn gekomen.

De kopers van de schilderijen, van wie de namen in het mapje te lezen zijn, wonen in Utrecht, Amsterdam, Den Haag, Nijmegen, Brussel en

Nr 17 van het tekenboekje 'Vrouw aan het spinnewiel', 1826



Middachten. Eén schilderij is volgens de opgave naar Duitsland gegaan. Onder de kopers vinden we bekende namen; Haanen verkocht onder meer twee schilderijen aan David van der Kellen (1804-1879). Deze was Haanens medeleerling bij B. van Straaten en hij volgde in 1825 zijn vader David van der Kellen sr (1764-1825) op als stempelsnijder aan de Rijksmunt te Utrecht.

Eén schilderij werd aan Jhr. Mr. Johan Steengracht van Oostkapelle verkocht, een kunstkenner en verzamelaar die vanaf 1816 tot 1841 directeur was van het Mauritshuis. De meeste schilderijen werden aan Prof. Jan Bleuland in Utrecht verkocht.

Jan Bleuland (1756-1838) was sinds 1795 aan de Utrechtse universiteit verbonden als professor in de anatomie en de physiologie, later ook in de heelkunde en in de verloskunde. Bekend is zijn kabinet van anatomische preparaten die hij in de loop der jaren vervaardigde. Haanen portretteerde prof. Bleuland in zijn studievertrek. Het portret is geschilderd in waterverf. Bleuland is er te zien samen met zijn assistent-prosector Petrus Koning voor de kast met de preparaten. Haanen was waarschijnlijk ook in het huis van prof. Bleuland in de Herenstraat vaak te gast. Hij aquarelleerde zijn achtertuin met een grote voliëre¹.

Prof. Bleuland had een omvangrijke kunstcollectie. Na zijn dood in november 1838 is zijn collectie in 1839 geveild. De veilingcatalogus bevat 517 nummers schilderijen, 19 nummers portefeuilles met tekeningen en drie nummers omslagen met prenten. De schilderijen van G.G. Haanen zijn onder de catalogusnummers 91 t/m 115 beschreven. Een aantal schilderijen van deze veiling komt overeen met de tekeningen in het boekje van Haanen². Niet alle veilingcatalogusnummers komen met het aantekeningenboekje overeen: mogelijk zijn die schilderijen na 1830 aangekocht.

De titels van sommige schilderijen uit het aantekeningenboekje verschijnen in catalogi van tentoonstellingen van de 'Levende meesters'. Deze tentoonstellingen werden gehouden in Amsterdam, later ook in Rotterdam, Den Haag en Utrecht. Van de catalogus van 1826 van Amsterdam zijn twee

schilderijen in het boekje te vinden, namelijk 'Eene kermis, waarop eene Vrouw met een draaibord' in het boekje 1824 gedateerd en als eigendom van Prof. Bleuland opgegeven, het andere getiteld 'Een jongeling in een geopend venster zittende', volgens het boekje uit 1826, bevindt zich bij de heer Werkhoven te Utrecht³.

Het schilderij getiteld 'Adriaen Brouwer op den zolder schilderende, wordt door zijn meester Frans Hals bezocht' staat in de catalogus van 'Levende meesters' uit 1828 vermeld⁴. In het tekenboekje is het als eigendom van de heer Roozeboom uit Brussel beschreven. In dezelfde catalogus bevindt zich ook 'Een jongeling in een nis zijn vogel zaad gevende'⁵. De datering van Haanen in 1829 moet betrekking hebben op de tekening en niet op het schilderij. Enkele kerkinterieurs die op de tentoonstelling 'Levende meesters' in 1832 in Rotterdam waren zouden misschien ook met enkele afbeeldingen in het tekenboek in verband gebracht kunnen worden. In 1841 werd in Amsterdam een 'Permanente tentoonstelling van schilderijen' gehouden. 'Een meisje bij lamplicht' dat in het tekenboekje 1824 is

Nr 28 van het tekenboekje 'Een jongeling in een nis zijn vogel zaad gevende', 1829



'Atelier van een schilder' aquareel door G.G. Haanen,
Rijksmuseum Kröller-Müller



Nr 26 van het tekenboekje 'Portret van Willem Gustaaf
Frederik graaf van Reede, Heer van Middachten, 1828



gedateerd en waarbij vermeld staat dat het aan Prof. Bleuland is verkocht, verscheen op deze tentoonstelling⁶, nadat de verzameling van Prof. Bleuland al eerder geveild was. 'Roker' uit 1829 in het tekenboekje, destijds verkocht aan David van der Kellen, was in dezelfde tentoonstelling opgenomen⁷. Het schilderij getiteld 'Roovers die hunne goederen lossen bij toorts en maanlicht', uit de catalogus van de tentoonstelling 'Levende meesters' in 1845 in Den Haag⁸ is waarschijnlijk te identificeren met nr 30 van het tekenboekje. Het is gemaakt in 1829 en verkocht aan de heer Esser in Amsterdam. Zo zijn sommige tekeningen van schilderijen en beschrijvingen ervan uit het boekje te identificeren met schilderijen in de veilingcatalogus van Prof.

Portret van Willem Gustaaf Frederik graaf van Reede, Heer van Middachten, olieverf, 65 x 55 cm, gesigineerd en gedateerd 1826, foto R.K.D., uit de collectie van: H.W. Baron Mackay van Ophemert, Lord Reay



Bleuland in de hierboven genoemde tentoonstellingscatalogi.

Sommige motieven of figuren uit het tekenboekje komen ook voor op andere schilderijen van Haanen in andere samenstellingen: zo komt bijvoorbeeld de hond van een aantal tekeningen heel vaak terug in schilderijen⁹. Een getekende boers geklede vrouw die in een hofje een pan staat schoon te maken, waarbij ook een hond staat, verschijnt in een schilderij in een interieur met dezelfde pan en dezelfde hond in een andere compositie¹⁰. De jongen uit de tekening 'Adriaen Brouwer op de zolder...' die ook op de tekening 'Een jongeling in een geopend venster' te zien is, is misschien een zelfportret van Haanen¹¹. Dezelfde jongen zit als een lezer op een ander schilderij¹². Ook zijn eigen atelier, een kamer met een balkenplafond en met een groot glas-in-lood raam gebruikte Haanen waarschijnlijk heel vaak als interieur in zijn schilderijen. In het tekenboekje komt deze kamer verscheidene malen voor. We zien die ook op de fraaie aquarel 'Atelier van een schilder', waar de kamer met geopende deur is te zien. Achter de deur is een vertrek waarin de jonge schilder aan tafel zit¹³. Slechts in één geval kon een bestaand schilderij in zijn geheel met een tekening uit het tekenboekje geïdentificeerd worden. Het is het Portret van Willem Gustaaf Frederik van Reede (1780-1844), negende en laatste graaf van Athlone, Heer van Middachten¹⁴. De tekening in het tekenboekje is het spiegelbeeld van dit schilderij. De graaf als hoofdfiguur van de voorstelling, de paardejongen, het paard en de jachthond staan in het schilderij anders gegroepeerd. De graaf poseert in het park voor zijn kasteel Middachten. Hij was in de beginperiode van Haanen, naast Prof. Bleuland, blijkbaar de belangrijkste koper van diens schilderijen. Waarschijnlijk gaf hij Haanen ook opdrachten. Haanen moet tussen 1826-1828 enkele keren op het kasteel Middachten geweest zijn. Naast het bovengenoemde portret schilderde hij, volgens de afbeeldingen in het tekenboekje het kasteel, het dorp Rheden, het landschap in de omgeving en de graaf op de jacht.

Topografische motieven komen in het tekenboekje vaker voor. In enkele aan Bleuland verkochte schilderijen zijn de stad Utrecht en omgeving uitgebeeld. 'Een gedeelte van de Ruïnen van het huis De Haar bij Utrecht' staat in het boekje nagetekend in een tekening gedateerd 1822. Het middeleeuwse kasteel De Haar te Haarzuilens, noordwestelijk van Utrecht, is in het begin van de 19de eeuw een schilderachtige ruïne geworden. Al in de 18de eeuw had dit kasteel aantrekkingskracht voor landschapsschilders en topografen. Haanen heeft niet een gezicht op het kasteel in zijn geheel weergegeven zoals in de 18de eeuw Jan de Beyer en Dirk van der Burg hebben gedaan. Evenals zijn iets oudere tijdgenoot Cornelis van Hardenberg heeft hij slechts een gedeelte van de ruïne met enkele figuren erbij uitgebeeld.

Haanen schilderde verder de Utrechtse Wittevrouwenpoort met de oude kazerne en het Oude Stadhuis met de Stadhuisbrug. De natekeningen van deze schilderijen zijn in 1825 gedateerd¹⁵. Rond 1828 en 1830 schilderde Haanen enkele Utrechtse kerkinterieurs. De kerkinterieurs zijn, op een paar uitzonderingen na, in het werk van Haanen

Nr 7 van het tekenboekje 'Ruïnen van het kasteel Haarzuilens', 1822



moeilijk te identificeren. Interieurs van de huizen uit de naaste omgeving van de Mariakerk komen in het tekenboekje voor in de 1820 en 1822 gedateerde tekeningen. De gelijkenis met de werkelijkheid is ook hier moeilijk na te gaan. Interieurs van burgerhuizen waren bij Haanen een heel geliefd motief. Licht en schaduw spelen een belangrijke rol. De mensen zitten in de voorstellingen aan het raam, bij een olielampje of bij een kaars. De voorstellingen van sommige soortgelijke tekeningen doen sterk aan die van de 17de eeuw denken. Dat is bijvoorbeeld het geval met tekeningen uit 1822, 1823, 1824, 1828, 1829 en 1830¹⁶.

Daarentegen zijn er ook voorstellingen die een uitgesproken romantisch karakter hebben: respectievelijk 'Moeder met kinderen' uit 1826, 'Een jongeling in een nis zijn vogel zaad gevende' uit 1829 en 'Roovers die hunne goederen lossen bij toorts en maanlicht', dat voorkomt in de catalogus 'Levende Meesters' uit 1845¹⁷.

Op de omslag van het boekje staat geschreven 'Amsterdam 1833'; Haanen woonde toen niet meer in Utrecht. Het blijft onzeker, of de tekeningen in de loop der jaren geleidelijk naar de schilderijen ontstonden of dat ze allemaal naar al oudere schetsen in 1833 zijn gemaakt. Deze omstandigheid is echter van ondergeschikt belang. In ieder geval is het mapje een uniek document.

L.B.

Noten:

1. Beide aquarellen werden in juni 1912 bij Fred. Muller in Amsterdam geveild. Ze waren in de veilingcatalogus afgebeeld. Volgens de opgave in het R.K.D. heeft H.P. Bremmer ze toen gekocht. Het is voorlopig niet gelukt deze aquarellen op te sporen.
2. Veilingcatalogus nrs 93, 94, 95, 99, 100, 104, 105, 106 en 110 komen overeen met de tekenboek-nummers 11, 13, 9, 2, 7, 14, 31, 12 en 27.
3. Nr 11 uit het tekenboekje is catalogus nr 136, en nr 16 is catalogus nr 137.
4. Tekkenboekje nr 23, catalogus nr 104.
5. Tekkenboekje nr 28, catalogus nr 165.
6. Tentoonstellingsnr 41.
7. Tekkenboekje nr 32, tentoonstellingsnr 64.
8. Tentoonstellingsnr 124.
9. Tekeningen 2, 25, 26, 29, 33.
10. Tekening 33. De foto-opname van het schilderij bevindt zich in het R.K.D. Het schilderij is in 1914 op een veiling in Wenen voorgekomen. Het is eigenlijk het spiegelbeeld van de tekening waarin de vrouw in een binnenvertrek staat en de hond aan haar andere kant.
11. Tekeningen nr 23 en 16.
12. Op dit schilderij zit de jongen met een boek in een hoek van een kamer voor een raam. De foto van het schilderij bevindt zich in het R.K.D. met de opgave uit 1960, toen het schilderij in bezit van de Verzekeringen J.W. Walis in Rotterdam was.
13. Aquarel 'Atelier van een schilder', 27,6 x 26 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, inv. nr 954/2.
14. Het portret bevindt zich in de verzameling van H.W. Baron Mackay van Ophemert Lord Reay op het Kasteel Ophemert bij Tiel, olieverf, 65 x 55 cm, getekend en 1826 gedateerd; op de tekening nr 26 in het tekenboekje staat het jaartal 1828.

15. In het R.K.D. zijn opnamen van twee andere soortgelijke Utrechtse gezichten van G.G. Haanen die in juli 1956 in de Kunsthandel P.A. Scheen te Den Haag aanwezig waren. Een soortgelijk gezicht kwam in mei 1971 op de veiling bij P. Brandt in Amsterdam als nr 157 van de catalogus voor. Het was gesigneerd en gedateerd en het kwam uit de collectie J. Wiegersma.
16. 1822: tekening nr 8 naar schilderij 'Rust voor een herberg', 1823: tekening nr 10 naar schilderij 'Drinkende man', 1824: tekening nr 11 naar schilderij 'Eene kermis', 1828: tekening nr 23 naar 'Adriaen Brouwer op den zolder schilderende'; dit schilderij is waarschijnlijk voorbeeld geweest voor een staalgravure door W.V. Senus, getiteld 'De vliering van Frans Hals'. De gravure heeft andere maten dan de tekening en een gewijzigde compositie. 1829: tekening nr 31 naar 'Een vrouwtje welke met eendvogels te koop zit', dat nr 95 is van de veilingcatalogus van Bleuland, 1829: tekening nr 32 naar schilderij 'Roker', dat bij de 'Levende meesters' was, 1830: tekening nr 33 naar schilderij 'Hofje'.
17. Tekening nrs 19, 28 en 30.

Colofon

Redactie: Frans van Burkom, Daan Out,
Frank Pietersen, Derk Snoep, Matty Veldkamp,
Ida van Zijl
Secretariaat: Lydia van Oosten
Ontwerp: Fons van Raaij
Geïnterviewd door: Sylvia Verduin
Lay-out: Daan Out
Foto's: Centraal Museum: A. Hulskamp, Utrecht
Druk: Drukkerij Van Rossum B.V.
Zetwerk: Lay-outzetterij Headline Utrecht B.V.