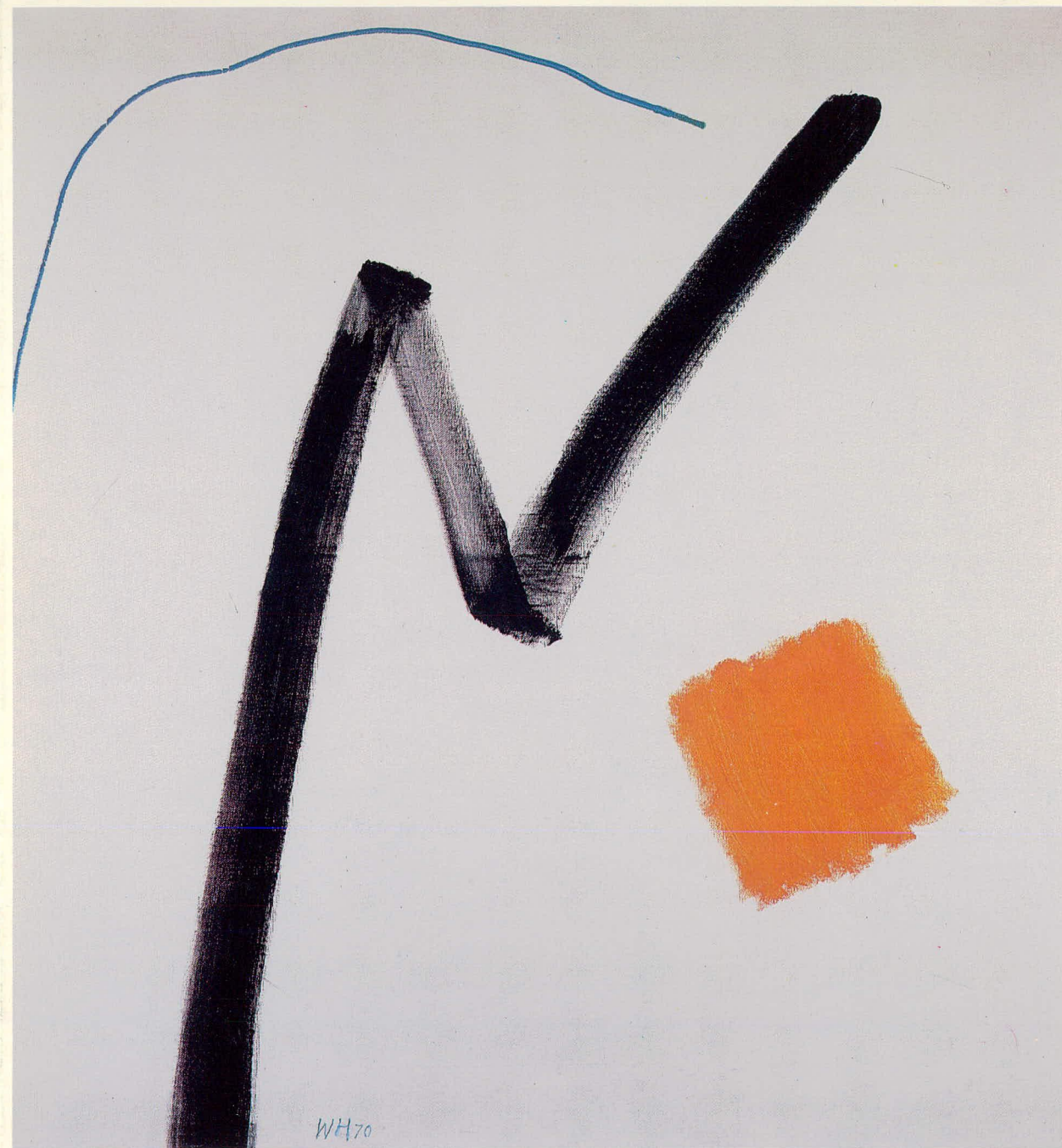
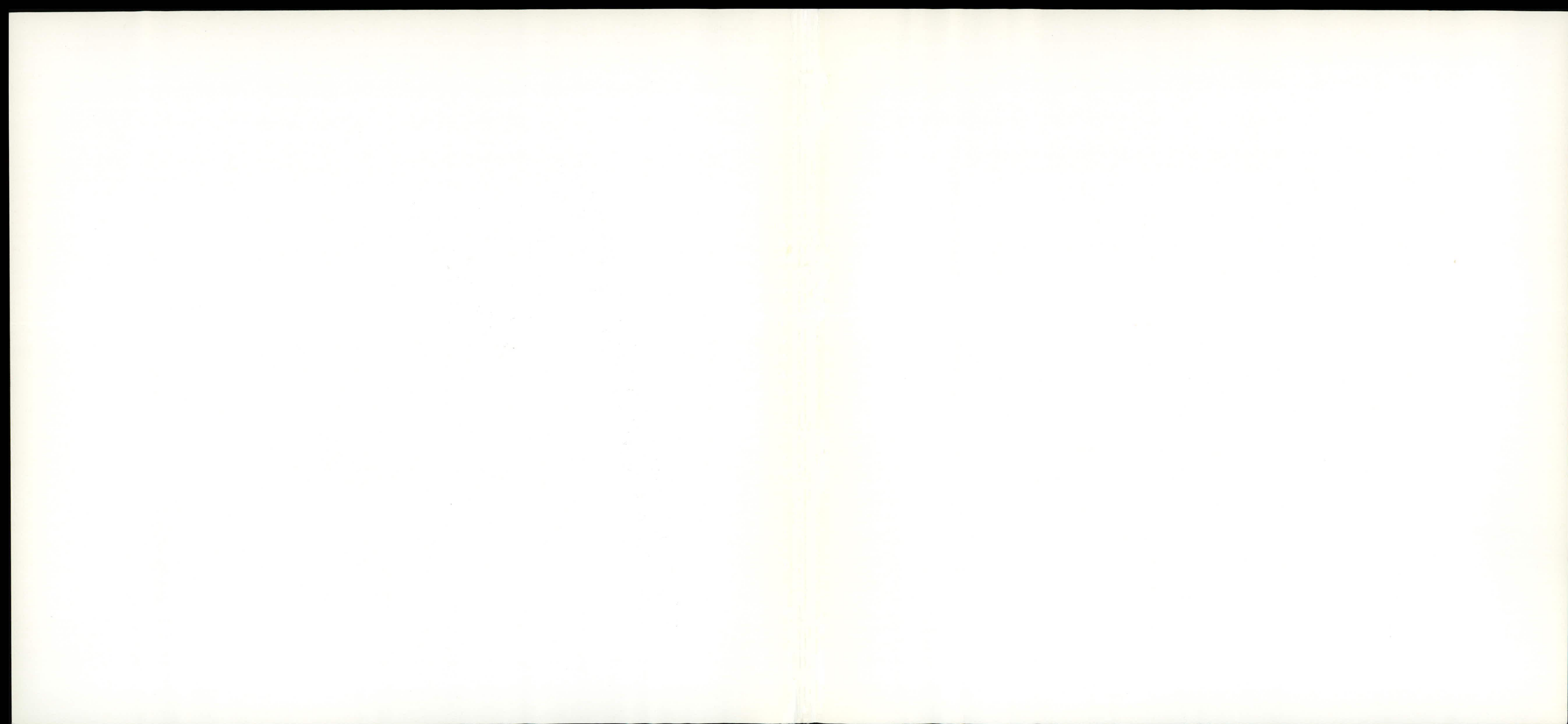


**Willem
Hussem**



de kracht van de penseelstreek



Willem Hussem

de kracht van de penseelstreek

Cato Cramer

schilderijen en tekeningen 1945-1974

Centraal Museum Utrecht, 14-4-1984 t/m 11-6-1984
Vishal (Frans Halsmuseum), Haarlem, 23-6-1984 t/m 5-8-1984

Inhoud

Inleiding	1
De periode van 1900-1939 — Realisme	3
De periode van 1939-1950 — De eerste abstracte schilderijen	15
De invloed van het Oosten	25
Het Haagse leven	36
De rel om de Jacob Maris-prijs en het probleem van de abstractie	45
De beeldende kunst van Hussem in de periode van 1950 tot 1974	56
Noten	73
Bijlagen	76

Voorwoord

De Haagse schilder en dichter Willem Hussem is in 1974 op de leeftijd van 74 jaar overleden. Sinds die tijd is het nu de tweede keer dat een museum een overzicht van zijn werk laat zien. Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam organiseerde in 1977 een presentatie, waarbij het publiek een ruimer inzicht kon worden gegeven in de werkzaamheden van deze kunstenaar. Deze expositie is helaas een herdenkingstentoonstelling geworden, omdat Hussem tijdens de voorbereidingen die enkele jaren duurden overleed.

Sinds 1950 is de naam van Hussem in Nederland een begrip. Toen begon hij tot de avant-garde te behoren. De goede kennis van zijn werk bleef echter beperkt tot een kleine kring van collega's, bewonderaars, vrienden en verzamelaars. Voor een groter publiek bestond er zo nu en dan een gelegenheid zijn eenmans tentoonstellingen te zien, die op een gedeelte of op een periode van zijn werk gericht waren. Zulke tentoonstellingen vonden onder meer plaats in het Haags Gemeentemuseum, de Rotterdamse Kunstkring, Museum Het Princessehof te Leeuwarden en het Stedelijk Van Abbemuseum te Eindhoven. Voorts in galeries en kunstzalen, waar hij zich mee verbond, zoals Galerie Orez en later voornamelijk Galerie Nouvelles Images in Den Haag. In 1950 en 1955 nam Hussem deel aan de "Pittsburgh International" en in 1960 aan de Biennale van Venetië.

In de jaren vijftig behaalde hij tweemaal de Jacob Maris-prijs voor de schilderkunst en éénmaal voor de tekenkunst. In 1965 kreeg hij de Jacob Hartog-prijs voor zijn schilderkunst en de Jan Campertprijs voor zijn poëzie. Zijn werk was dus in de jaren vijftig en zestig niet zonder respons.

Desondanks meende een groep van Hussems vrienden in 1973 dat er met zijn persoon slordig werd omgesprongen. Zij achtten het noodzakelijk aan zijn oeuvre meer bekendheid te geven en tevens zijn

plaats in de Nederlandse kunst van de laatste vijf en twintig jaar te bepalen. Zo kwam de tentoonstelling in het Museum Boymans-van Beuningen tot stand. Er hingen dertig schilderijen op de tentoonstelling. In de begeleidende catalogus werd het beeldend werk van Hussem besproken, geanalyseerd en gesitueerd door W. Beeren; aan Hussem als "de dichter van het zuivere beeld" wijdde G. Borgers een essay.

In een andere tentoonstelling, die in 1980 plaatsvond, deze keer in de Haagse Galerie Nouvelles Images, kwam het werk van de schilder in een nieuw licht te staan. Een gedeelte van de tentoonstelling, waarvan ook een catalogus is verschenen, heette "Kunstenaars kopen Hussem". Daar is duidelijk naar voren gebracht hoe sterk zijn nalatenschap bij sommige kunstenaars, zijn meestal veel jongere tijdgenoten, leefde. Marinus van den Bosch, Jan Dibbets, Koos Flinterman, Jan van Heel, Reinier Lucassen, Eric de Nie, Henk Peeters, Lon Pennock, Peter Struycken en Carel Visser toonden er een schilderij van Hussem uit hun bezit naast een eigen schilderij, tekening of beeld. Zodoende verschenen schilderijen uit verschillende perioden van Hussems abstracte werk. Elke kunstenaar verwierf van Hussem datgene wat hem het meest aansprak en waarin hij blijkbaar een zekere affiniteit met zijn eigen werk vond. De tentoonstelling gaf getuigenis van de vele facetten van het uitdrukkingvermogen van Hussem.

Het gerijpte werk van zijn laatste vijf en twintig jaar bewoog zich tussen handwerk en visie, tussen abstractie en concreetheid, tussen een minimale en evenwichtige en dan weer een rijke complexe en wankelende vorm: tussen de fysieke lust in het schilderen en het verlangen om een werkelijkheid persoonlijk te doorzien en die visie in een kunstwerk gestalte te geven.

Het Centraal Museum is blij de mogelijkheid te hebben om het werk van Willem Hussem in een groter overzicht te kunnen tonen. Het was de doctoraal scriptie van Cato Cramer over de kunstenaar die tot de

tentoonstelling aanleiding gaf. Drs C. Cramer schreef de catalogus en maakte de selectie van de ongeveer zestig schilderijen en veertig tekeningen die op de tentoonstelling te zien zijn. Aan haar heldere visie op het werk van de kunstenaar is te danken dat op de tentoonstelling een boeiend en geavanceerd overzicht wordt getoond. We hebben met haar bijzonder prettig kunnen samenwerken. De honderden schilderijen tellende nalatenschap van de kunstenaar blijft bewaard in Hussems atelier en wordt beheerd door mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit en een commissie bestaande uit Wim Beeren, Marinus van den Bosch, Hein van Haaren en Peter Struycken. De tentoongestelde schilderijen komen uit deze nalatenschap, verder uit openbare en particuliere verzamelingen. Het onderzoek bij de particuliere verzamelaars werd verricht door Liesbeth den Besten, studente van de Universiteit van Amsterdam, die haar stage wijdde aan de voorbereiding van de tentoonstelling.

De voorbereiding van de expositie was niet mogelijk geweest zonder de welwillendheid van de eigenaars van Hussems werk, waarvoor onze dank. Sommigen van hen hebben hun schilderijen in bruikleen voor de tentoonstelling afgestaan. Ze zullen deze stukken lang moeten missen, omdat de tentoonstelling eveneens te zien zal zijn in het Frans Halsmuseum te Haarlem. Aan hen allen alsmede aan de openbare instituten, waarvan we schilderijen en tekeningen hebben geleend, onze oprechte dank. Het tot stand komen van de tentoonstelling danken we echter in de eerste plaats aan de toegewijde medewerking van mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit. Haar geduld, vriendelijkheid, gastvrijheid en optimisme, eigenschappen die zij uitstraalt, gaven een steun aan de medewerkers van de tentoonstelling. Ze brachten in haar woning en in het aangrenzende atelier lange werkuren door.

Zonder haar toewijding had Hussem zich trouwens nooit zó op zijn werk kunnen concentreren. Mevrouw Hussem moet daarom niet alleen bedankt worden voor

haar medewerking aan de tentoonstelling, maar ook voor de steun die ze aan het tot stand komen van Hussems werk zelf gaf.

L. Brozek-Dolezal

Inleiding

Willem Hussem heeft bijna zestig jaar geschilderd. Zijn eerste schilderijen maakte hij in 1917 toen hij zeventien jaar oud was en zijn laatste in 1973, een jaar voordat hij overleed.

Gewapend met deze summiere kennis bezocht ik — nu al weer enkele jaren geleden — voor het eerst Hussems atelier in Den Haag, waar nog steeds enkele honderden schilderijen van hem bewaard worden.

Ik kende eigenlijk alleen maar de schilderijen die hij in de jaren vijftig en zestig geschilderd had: over het algemeen grote, robuuste doeken met heldere kleuren en een krachtige penseelstreek en ik vroeg mij af hoe Hussem voor die tijd geschilderd zou hebben.

Het bleek al spoedig dat Hussem in die zestig jaren in een onthutsend aantal stijlen heeft gewerkt: naar Van Gogh in de jaren twintig; op een braaf realistische wijze in de jaren dertig; zoals vele anderen, in de oorlog en vlak daarna, in de stijl van Picasso en vanaf 1950 op een wijze die nu eens invloeden vertoonde van Cobra en dan weer van de Oosterse kalligrafie. In de jaren zestig maakte hij schilderijen die duidelijk verwant waren aan het werk van o.a. Rothko, De Staël of Malewitch. Hussem is altijd zeer ontvankelijk geweest voor nieuwe ontwikkelingen in de beeldende kunst. Al die jaren dat hij schilderde volgde hij ze nauwgezet en dat is aan zijn werk te zien. Zestig jaar Nederlandse kunstgeschiedenis valt eruit af te lezen.

Deze catalogus, die de tentoonstelling *Willem Hussem, schilderijen en tekeningen 1945-1974* begeleidt, is de neerslag van een speurtocht die ik naar zijn werk heb ondernomen. Ik heb geprobeerd antwoord te geven op de vraag of er in de veelheid van stijlen in zijn werk een rode draad te ontdekken viel, die al die verschillende werken met elkaar in verband zou kunnen brengen.

Die vraag was niet gemakkelijk te beantwoorden omdat er uit de periode tot ongeveer 1950 niet veel meer over hem te vinden was. Er zijn slechts een dertigtal schilderijen bewaard gebleven en op enkele krantenartikelen na is er weinig over hem geschreven in die tijd. Bovendien waren er nauwelijks dagboekantekeningen, brieven of andere teksten van hemzelf te vinden. De reconstructie van zijn leven en zijn schilderkunst van de eerste vijf en veertig jaar is daarom noodgedwongen op een tamelijk smalle basis gemaakt.

Voor de situatie na 1950 was de reconstructie makkelijker. Hussem schilderde toen dagelijks en in een hoog tempo. Hij heeft honderden schilderijen gemaakt, die zich voor een groot gedeelte nog in zijn atelier bevinden. In de pers werd veel over hem geschreven; mevrouw A.G. Hussem-Próvo Kluit heeft vijftien knipselboeken met krantenrecenties over zijn tentoonstellingen uit die periode in haar bezit. Helaas heeft Hussem voor zover mij bekend ook in deze tijd weinig over zichzelf of over zijn werk geschreven. Wel maakte hij gedichten, geïnspireerd door het Japanse haiku-vers.

Ondanks het gemis aan het geschreven woord van Hussem zelf was het mogelijk een consistent beeld van zijn persoonlijkheid te vormen door de keuzen die hij deed: bijvoorbeeld door de schilders die hij zich ten voorbeeld stelde, zijn vrienden, de gedichten, die hij maakte, zijn belangstelling voor de Zen-kunst en door middel van enkele interviews.

Men zou Hussem een universalistisch kunstenaar kunnen noemen die door middel van zijn schilderijen en gedichten geprobeerd heeft een werkelijkheid uit te beelden waarin de dualiteit tussen hemzelf en de wereld, tussen het subject en het object is weggefallen. Hij streefde naar eenheid. Hij verlangde ernaar deel te zijn van het geheel. Het is de romantische opvatting dat achter al de dingen in de wereld, die schijnbaar geen enkele samenhang met elkaar hebben, een werkelijkheid ligt

waarin een volkomen harmonie bestaat en waarin alles één is.

Ook uit zijn liefde tot de natuur, die tot uiting komt in zijn gedichten spreekt het verlangen naar eenheid en harmonie met het landschap.

Hussem was een laatbloeier. Als hij in 1945 opgehouden zou zijn met schilderen zouden er nu waarschijnlijk nog maar weinig mensen zijn die zijn schilderijen zouden kennen. Zijn werk van voor 1945 is niet werkelijk interessant te noemen. Hoewel dergelijke boutes uitspraken altijd met de nodige reserve gedaan moeten worden, omdat in verschillende tijden kunst verschillend bekeken wordt, is het niet waarschijnlijk dat er ooit nog eens een periode zal aanbreken dat het realistische werk van Hussem uit de jaren dertig herwaardering zal ondervinden. Daarvoor is het te braaf en te weinig opwindend. Ik meen dat Hussem pas nadat hij in aanraking is gekomen met de Oosterse kalligrafie, een stijl en een werkwijze heeft weten te ontwikkelen die interessant is.

Hussem heeft altijd moeiteloos en zonder enige gêne gebruik gemaakt van het werk van anderen.

Ook na 1945 blijft hij nog sterk beïnvloed door andere schilders, maar hij weet ze dan goed in zijn eigen creatieve proces in te passen, waardoor hij een eigen, karakteristieke stijl kan creëren.

Om deze redenen is besloten om op de tentoonstelling alleen het werk te tonen dat na 1945 tot stand is gekomen.

De expositie geeft een overzicht van zijn schilderijen en tekeningen uit de periode van 1945 tot 1974, maar is niet helemaal representatief voor al zijn werk uit die tijd. Om reden van homogeniteit is besloten het geometrisch-abstrakte werk dat Hussem na 1966 maakt slechts zeer beperkt tentoon te stellen.

Hussem maakte in de jaren vijftig deel uit van een groep Haagse abstracte schilders, waarnaar nauwelijks kunsthistorisch onderzoek is gedaan. Naast Hussem waren

Ouborg en Nanninga daarvan de belangrijkste schilders. De betekenis van deze groep, naast Cobra, zou nader onderzocht moeten worden.

Doordat er zoveel schilderijen van Hussem zijn, was het samenstellen van de tentoonstelling geen eenvoudige zaak. Samen met mevrouw L. Brozek- Dolezal bracht ik vele zondagen door in het atelier van Hussem, waar wij samen het werk selecteerden.

Ik wil haar hartelijk danken voor de wijze waarop zij met mij heeft samengewerkt. Ik bewaar aan deze zondagen de prettigste herinneringen, niet in het minst door de gastvrijheid die wij iedere keer weer van mevrouw A.L. Hussem- Provó Kluit ontvingen.

Dank ben ik ook verschuldigd aan de medewerkers van het Centraal Museum die betrokken waren bij het tot stand komen van de tentoonstelling en de catalogus en aan Hoos Blotkamp- de Roos en Frans van Burkom, die bereid waren de tekst voor de catalogus kritisch te lezen.

Cato Cramer

DE PERIODE VAN 1900-1939 — REALISME

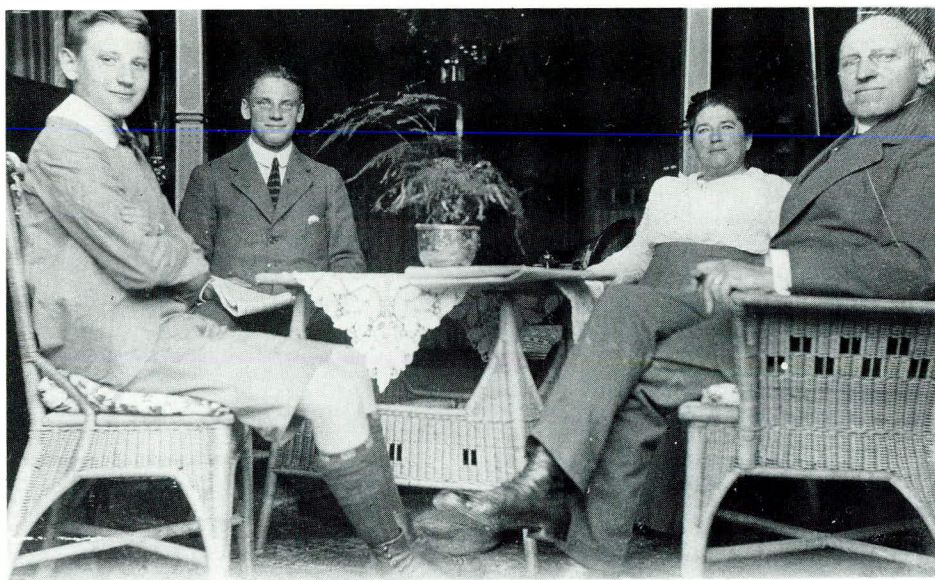
Jeugd

Willem Hussem is geboren op 29 januari 1900, als oudste zoon van Hendrik Hussem, notaris in Rotterdam en van Sophia Hussem-Keeman. Hij wordt vernoemd naar zijn grootvader, Willem Frans Karel Hussem, die dominee was, eveneens in Rotterdam. Vier jaar later wordt er in het gezin nog een tweede zoon geboren: Henny¹.

Na de lagere school bezoekt Willem de driejarige H.B.S. Het is geen succes. Hij spijbelt meer dan dat hij aanwezig is. Samen met zijn vriend Karel van Veen, de latere vooral in Rotterdamse kringen bekende portretschilder, trekken ze er vaak op uit.

Vrijwel dagelijks maakt hij lange wandeltochten. Geïnspireerd door J.P. Thijsse en de Verkade-albums houdt hij in de periode van 1913 tot 1917 natuurdagboeken bij, waarin hij al zijn observaties die hij tijdens zijn wandelingen maakt, noteert².

¹ Willem Hussem (2de van links) met zijn vader en moeder en zijn broer Henny, ± 1917



Uit één van die bewaard gebleven schriften:

"15 juli 1916

Tusschen Rotterdam en Schiedam waargenomen:

1e twee mooie blauwe reigers vischend
2e veel roeken op een groote mesthoop
3e steenuiltje uit zijn verborgen hoekje in een wilg vliegend toen wij voorbij kwamen

4e enkele kievieten

5e leeuwerik".

Ook van wandelingen langs het strand maakt hij nauwkeurige aantekeningen:

"7 jan 1917 (zondag)

Excursie van Rotterdam naar Scheveningen en van daar langs het strand naar Katwijk. J.J. Beyer en W.F.K. Hussem.

gevonden:

2 Vinvischbaleinen

2 Haaien-eieren

6 Scalaria

Heremietkrab met schelpje

Veel wulken en eieren

Aan het strand waren vele meeuwen o.a. mantelmeeuwen, zilvermeeuwen, waarvan vele jonge ex. Ook namen wij 2 drie-teenmeeuwten waar".

Hij voert een eveneens bewaard gebleven briefwisseling met een heer Van Iersel uit Den Haag, lid van de Centrale Commissie voor de Belangen van Vogelstudie, over het jaarlijks komen en gaan van de trekvogels³.

De liefde voor de natuur en vooral voor de zee is Hussem zijn hele leven bijgebleven. Dat zal in al zijn werk tot uiting komen. In zijn schilderijen (althans in de figuratieve) en ook in zijn gedichten zijn de natuur en de elementen ervan telkens terugkerende thema's.

Hussem is een enthousiast sportbeoefenaar: hij tennist veel en hij is een goede wedstrijdzwemmer.

De schrijfster Clara Eggink, die Hussem omstreeks 1918 van een afstand kent be-



2
Willem Hussem in zijn atelier in Rotterdam, ± 1918

schrijft hem in haar Rotterdamse jeugdhervormingen als volgt: "hij was een wezen van hoger orde in onze ogen. Hij reed wel gewoon op een fiets, maar hij was geen schooljongen meer. Een student dachten wij in ons kleine wereldje. Hij had een heel knap gezicht en prachtig blond haar, daar waren wij kleinen het gloeiend over eens. Daar kwam nog bij dat hij zijn bewonderenswaardige gestalte gehuld had in een pak van bruin manchesterfluweel wat mateloos tot de romantiek van zijn figuur bijdroeg. Want dat deed niemand in onze omgeving"⁴.

Voor zijn vader is het duidelijk dat het niet veel zin heeft om Willem na de moeizame jaren op de H.B.S. nog verder te laten studeren. In die dagen blijft er voor jongens van nette familie nog maar één weg over: de handel. Op zijn zeventiende wordt Willem dan ook naar Leeuwarden gestuurd om te gaan werken bij de tabakshandel Tromp. Hij moet daar van onderaf beginnen en zo brengt hij een jaar lang zijn dagen door met het draaien van sigaren. Hij voelt zich er doodongelukkig en het wordt hem na dat jaar duidelijk dat zijn toekomst niet in de handel ligt. Hij keert terug naar zijn familie in Rotterdam, waar hij vrij onverwachts de wens te kennen geeft lessen te willen volgen aan de Academie voor Beeldende Kunsten.

Hoewel Hussem nooit echt in onmin met zijn vader heeft geleefd, hebben zij toch altijd met elkaar op gespannen voet gestaan. Zij leefden in twee geheel verschillende werelden en begrip voor elkaars wereld hebben ze nooit op kunnen brengen. Willem is een levenslustige jongen, zorgeloos, met groot gemak zijn geld spende- rend, vol bravoure en gesteld op zijn vrijheid. Autoriteit kan hij moeilijk aanvaarden. Willems vader daarentegen is een strenge, dominerende man, conventioneel, hard- werkend en zuinig, blijkbaar sterk bepaald door zijn christelijke opvoeding. Het geloof zelf lijkt overigens in het gezin niet zo'n grote rol te spelen; men gaat er bijvoorbeeld niet naar de kerk. Hendrik Hussems leven staat ver af van de artistieke wereld en een gevoel voor de mooie dingen in het leven lijkt bij hem niet erg ontwikkeld. Dit in tegenstelling tot Willems moeder. Zij is een kleindochter van de kunstschilder P.J. Schotel uit Dordrecht en zij is zeer kunst- zinnig. Willem heeft zich altijd sterk tot haar aangetrokken gevoeld. Van haar onder- vindt hij alle morele steun, die hij nodig heeft voor zijn artistieke loopbaan. Op haar voorspraak krijgt Willem toestemming van zijn vader om de lessen aan de academie te volgen.

Mocht Hussem al gedacht hebben dat dit



de goede weg voor hem was, het verblijf aan de academie wordt geen succes, want zelfs daar voelt hij zich te zeer beperkt in zijn vrijheid. Na een jaar verlaat hij het instituut dan ook al weer. Hij neemt in 1918 en in 1919 schilderlessen bij Dirk Nijland, van wie hij ook al les had gehad op de academie. Hoe groot de invloed van Nijland op Hussem toen is geweest, is moeilijk te achterhalen, omdat er nauwelijks werk van Hussem uit die tijd bewaard is gebleven.

Les Angles 1919-1929

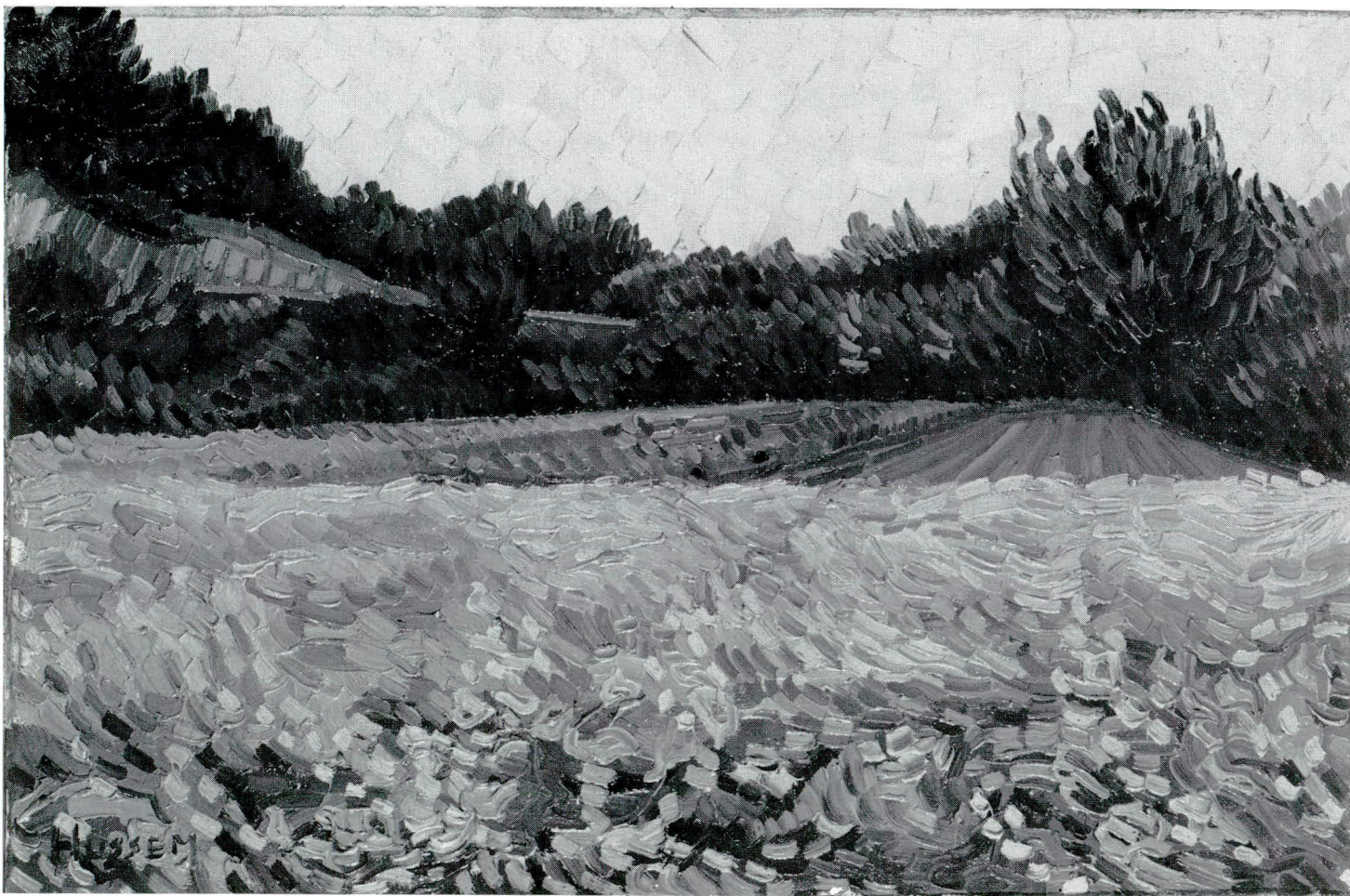
In 1919 besluit Hussem zijn schildersloopbaan verder als autodidact voort te zetten. De Eerste Wereldoorlog is geëindigd, het reizen is weer mogelijk en Frankrijk lokt hem. Na enige tijd in Parijs en vervolgens in Villeneuve-les Avignon te hebben doorgebracht vestigt hij zich in Les Angles, een klein dorpje bij Villeneuve, dat hoog op een rots boven het Rhônedal ligt. Het dorp be-

valt hem en hij besluit daar voorlopig te blijven en zich geheel aan het schilderen te wijden.

Zijn vader lijkt de beslissing van zijn zoon uiteindelijk geaccepteerd te hebben. Hij steunt hem financieel.

Het contact met Nederland blijft behouden. Hij krijgt regelmatig bezoek van zijn ouders en van vele Nederlandse vrienden. Onder anderen van de kunstkriticus Jos de Gruyter en zijn vrouw, de schilderes Greet Feuerstein; van de dichter Hugo van Mens en ook van zijn Rotterdamse jeugdvriend Guy de Gelder, een cultuurfilosoof. De Gruyter schrijft later in *Het Vaderland* dat Hussem en De Gelder er "zwaar filosofeerden in Hegeliaanse geest"⁵. Hussem heeft met De Gelder ook een uitgebreide, maar verloren gegane correspondentie gevoerd, waarvan helaas niet meer bekend is dan dat ze ook handelde over de Hegeliaanse filosofie⁶.

Hussem heeft zich in Les Angles los willen



4
Bloeiend landschap, z.j.
 olieverf op hout, 38 x 55 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

maken van het milieu waarin hij in Rotterdam was opgegroeid en vooral ook van zijn vader. Het is volgens zijn weduwe, mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit, misschien wel de belangrijkste reden, waarom hij in Frankrijk is gaan wonen. Van het Nederlandse leven op zich neemt hij geen afstand. Integendeel: de reizende correspondent van de *Bredasche Courant* schrijft in 1927 over zijn bezoek bij Hussem in Les Angles: "Ik was bij den schilder plotseling in een echt Nederlandsche omgeving. Er waren Nederlandsche meubelen, Nederlandsche couranten, een biblio-

theek met de nieuwste Nederlandsche uitgaven, aan den wand hing werk van Vincent van Gogh en we dronken op Nederlandsche wijze bereide thee. O zaligheid!"⁷.

Op 4 februari 1922 begint Hussem een dagboek, dagelijks korte notities⁸, maar helaas houdt hij dat maar een week vol. Voor zover bekend is dit ook de enige keer in zijn leven dat hij zo'n poging onderneemt.

Doordat Hussem contact houdt met Nederland en er ook nog geregeld komt, lukt

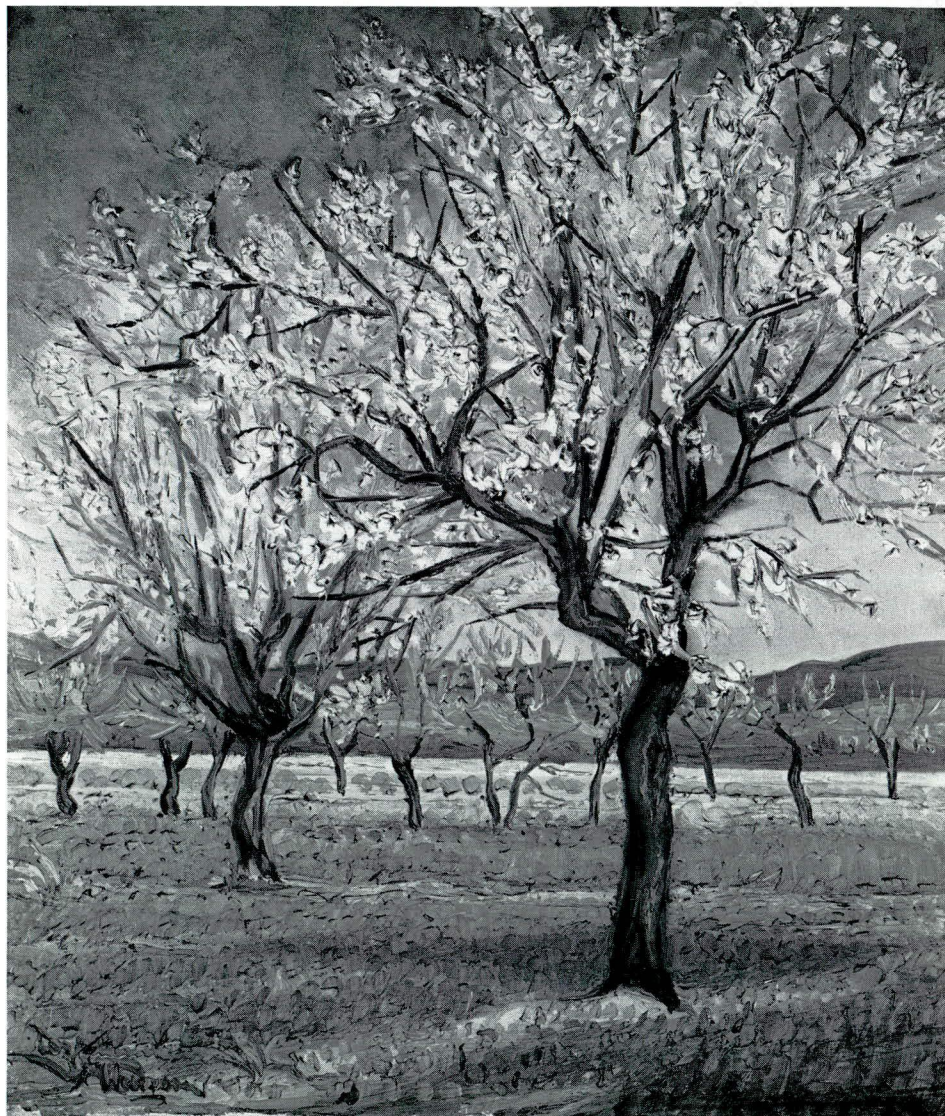


het hem om in 1922 te exposeren bij de Rotterdamse kunsthandel Unger en Van Mens. Het is zijn eerste tentoonstelling. Hij exposeert er landschappen en stillevens, die in Frankrijk en ook in Nederland zijn gemaakt. Een aantal van die schilderijen is nu nog in het bezit van mevrouw Hussem: onder andere een bloeiend veld, een duinlandschap en een bloeiende boomgaard (afb. 4, 5, 6). Stilistisch gezien vormen deze schilderijen een duidelijke eenheid. Ze zijn helder en fel van kleur; de penseelstreek is breed en er is een duidelijke invloed van Van Gogh waarneembaar in de keuze van de onderwerpen, de verfbehandeling, de compositie en het coloriet. Zeker wat de keuze van het onderwerp betreft is dat niet verwonderlijk. Het Arles van Van Gogh en Les Angles liggen dicht bij elkaar en het landschap is er hetzelfde: bloeiende amandelbomen, cypressen en korenvelden.

Dat Husem Van Gogh bewondert blijkt ook wel uit het feit dat hij een tocht naar Arles onderneemt en er het huis van Van Gogh en de beroemde Pont de l'Anglois fotografeert. Hij schrijft in zijn dagboek op 9 februari 1922: "een nieuwe studie begonnen van amandelbomen in bloei (...). 's Avonds veel met Anne gepraat over 't Godsbegrip, de Bijbel en Van Gogh".

Hussem's schilderwijze sluit misschien ook aan bij die van zijn leermeester Nijland. Deze heeft omstreeks 1910, evenals andere Nederlandse schilders zoals Gestel en Sluyters, luministisch gewerkt⁹. Specifiek voor het luminisme, dat overigens ook sterk door Van Gogh is beïnvloed, is de aandacht voor het licht. Schilders die in die trant werken geven niet alleen het effect van het licht op de buitenwereld weer, maar proberen daarnaast vooral de sensatie die dit bij hen teweeg brengt uit te beel-

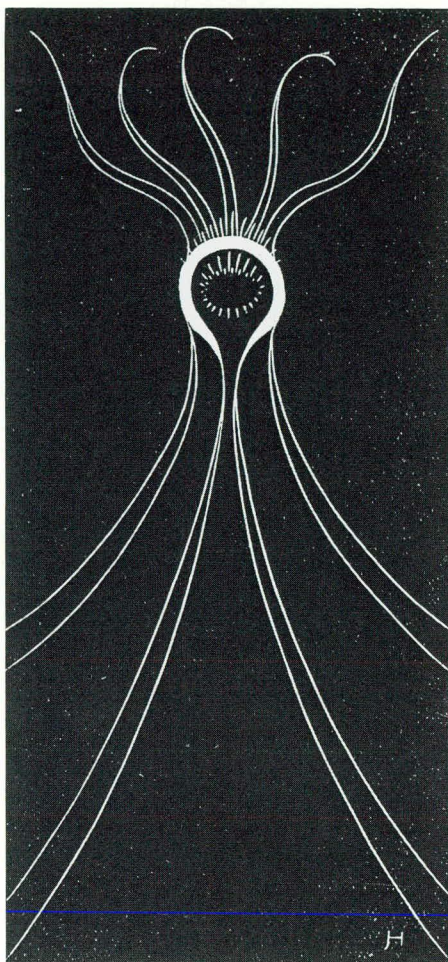
Bloeiende boomgaard, z.j.
 olieverf op doek, 46 x 38 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit



den. Hun kleuren zijn daarom fel en de verftoetsen vaak zo groot dat de schilder-ingen er haast abstract door worden. Dat is ook het geval bij bijvoorbeeld het bloeiend landschap van Hussem (afb. 4). In de pers krijgt de tentoonstelling tamelijk wat aandacht. De kritieken op het werk zijn wisselend. Over het algemeen wordt het

coloriet positief beoordeeld. "In zijn kleur toont Hussem dan ook stellig schilder-neigingen te hebben". Maar er is ook kritiek: "Gebrek aan technisch vermogen" en "Vormopbouw verstaat hij nog te weinig"¹⁰.

Hussem laat zich in 1924 van een andere

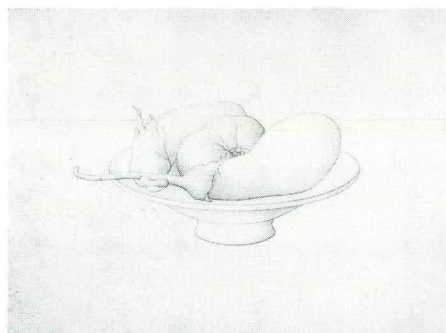


7
Dit is één van de houtsneden die de bundel *Zilveren Paarden* van Hugo A. van Mens uit 1924 illustreren.

8
Portret, z.j. (± 1928)
aquarel, 47 x 34,5 cm
Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

9
Fruitschaal, z.j. (± 1928)
aquarel, 25 x 33 cm
Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

zijde zien wanneer hij houtsneden exposeert in Haarlem bij kunsthandel De Bois. Deze houtsneden illustreren een bundel proza en verzen *Zilveren Paarden* van zijn vriend Hugo A. van Mens¹¹. Eén ervan (afb. 7) is typerend voor de gehele reeks. Op het zwarte vlak staan dunne, witte, ijle lijnen; soms zijn in de tekeningen nog bloem- of plantmotieven te herkennen, maar over het algemeen zijn ze non-figuratief. Er is in deze houtsneden een vage verwantschap, vooral wat het symbolistisch



karakter van het werk betreft met het abstracte werk van De Brandinggroep, die rond de jaren twintig actief was in Rotterdam, zoals bijvoorbeeld het door muziek geïnspireerde werk van Tielens¹². Hussem heeft dat werk van De Branding waarschijnlijk gekend. Chabot, met wie hij in 1919 bevriend raakt, heeft veel contact met deze groep¹³.

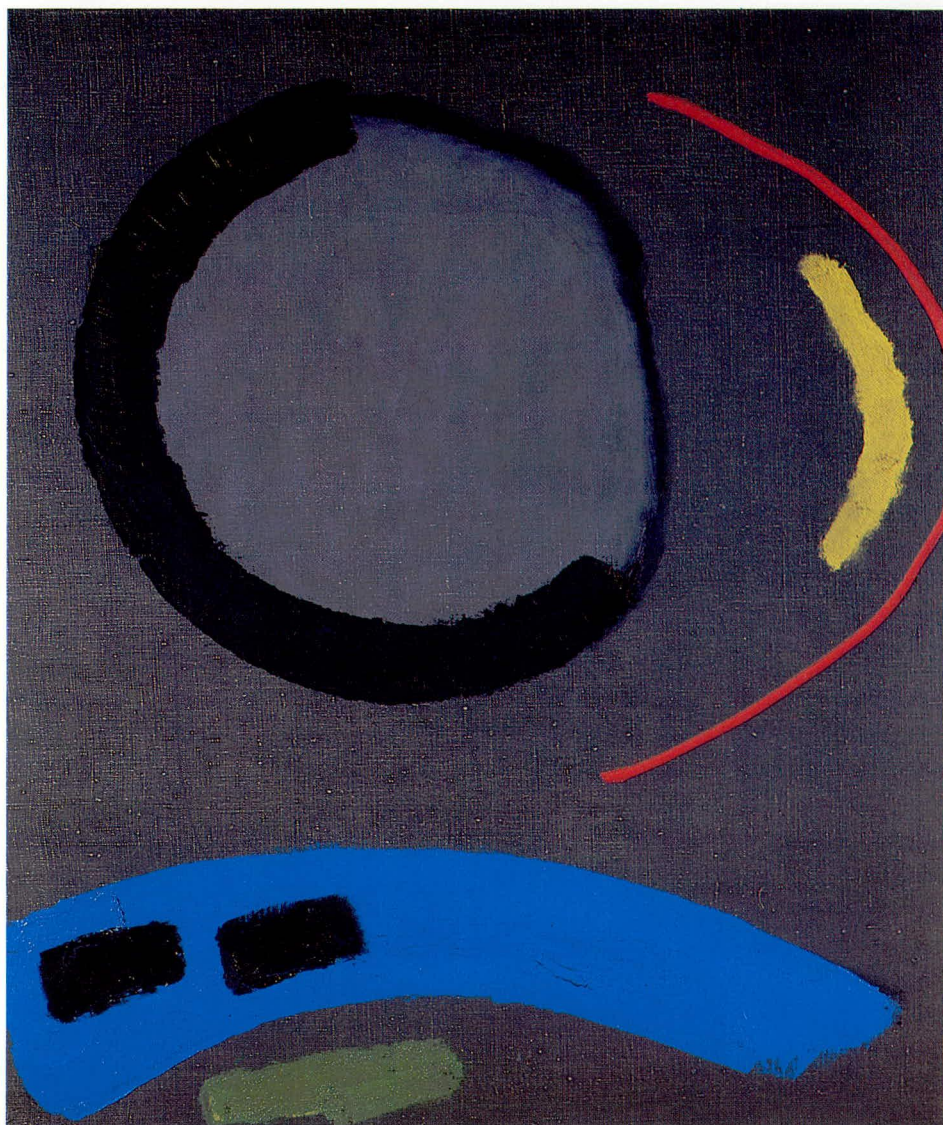
In de jaren daarna richt Hussem zijn aandacht vooral op het maken van tekeningen en aquarellen. Het zijn alle studies naar de werkelijkheid, stillevens en vooral portretten (afb. 8 en 9). Het lijkt of hij zich de kritiek bij Unger en Van Mens heeft aangetrokken, want hij concentreert zich vooral op de vormopbouw en niet meer zozeer op het coloriet.

In de meeste tekeningen heeft hij alleen contouren neergezet in dunne lijnen, soms nog met een klein randje waterverf erlangs. De tekeningen wekken de indruk dat Hussem op zoek is naar een eigen stijl; duidelijke invloeden, zoals daarvoor die van Van Gogh ontbreken.

Na een tentoonstelling in de Rotterdamse Kunstkring in 1928 en een tentoonstelling in 1929 bij Kunsthandel Van Hasselt in Rotterdam exposeert Hussem niet meer tot 1936.

Zonder lust te deformeren of te styleren 1930-1939

In 1929 keert Hussem naar Nederland terug. Het betrekkelijke isolement, waarin hij tien jaar lang in Les Angles geleefd heeft, begint hem te benauwen. Omdat het hem niet lukt een goed atelier in Amsterdam te vinden, wijkt hij uit naar Zaandam. Daar leert hij de apothekersassistente Anna Provó Kluit kennen, die vijf jaar jonger is dan hij. In 1930 trouwt hij met haar. Na zijn huwelijk vertrekt Willem met Anna toch weer naar Frankrijk. Acht maanden lang verblijven ze in Provins bij Tours. Van 1931 tot 1933 wonen ze in Voorburg, waar hun zoon Frank wordt geboren. Het



zal hun enig kind blijven. Zij hebben in die jaren intensief contact met De Gelder en zijn vrouw, die burens van hen zijn. Frankrijk blijft Hussem trekken. Van 1933 tot 1936 woont hij er weer, met zijn gezin; nu in Bougival, in de omgeving van Parijs. Het is een interessante periode. Via Louis

Hoyack, een filosoof, die Hussem nog kent uit Rotterdam, komt hij onder anderen in aanraking met Vantongerloo en Mondrian. De laatste bezoekt hij in diens atelier, maar volgens mevrouw Hussem voelt hij niet veel affiniteit met het werk van De Stijl. Wél raakt hij geïnteresseerd in de kunst

van Picasso, die hij in die tijd eveneens ontmoet en met wie hij een keer uitgebreid spreekt. Het is jammer dat vooral uit deze tijd niet meer bekend is dan deze summie-re gegevens, want later, aan het einde van de jaren dertig, zal de rol die Picasso in Hussems verdere ontwikkeling speelt, van groot belang blijken te zijn.

Als in 1936 de situatie in Europa steeds onrustiger wordt, voelt Hussem zich in Frankrijk onzeker worden. Hij keert naar Nederland terug. De familie gaat in de Mijtenstraat in Den Haag wonen in een voormalig badhuis hetgeen een schitterend groot atelier voor Willem oplevert. Hij zal er tot zijn dood blijven wonen.

Hussem stort zich vol overgave in het Haagse culturele leven. Het is opvallend dat hij in de vooroorlogse jaren vooral contacten heeft in de literaire wereld. Hij is een groot bewonderaar van Boutens, die hij al langer kende en met wie hij nu vaak biljart in sociëteit De Witte. Bloem is een goede vriend, evenals zijn generatiegenoten Clara Eggink, Jan Campert en Truus Gerhardt. In Frankrijk dichtte Hussem wel eens maar nu, blijkbaar geïnspireerd door zoveel talent om zich heen, wordt het hem ernst. In 1940 en 1941 komen er twee dichtbundels

Soms streek des nachts, als slaap mij over-
viel,
Een oude naam in mijn gedachten neer,
En een gestalte, een bemind profiel
Herkregen hun vergeten scherpte weer.

Ik dacht aan woorden die gesproken zijn,
Een zomeravond tusschen wuivend gras.
Ik zag een schaduw op het dicht gordijn:
Een smalle hand gleed langs het venster-
glas.

Ik hoorde een stap en 't schuiven van het
grint.
Dan stilte — en het roepen van een naam.
Ik boog voorover, luisterde: De wind,
Niets dan de wind aan het gesloten raam.

van hem uit, respectievelijk *De Kustlijn* en *Uitzicht op Zee*¹⁴, waarvan de laatste is opgedragen aan Clara (Eggink) en Jaques (Bloem). Elegische gedichten, melancholiek van toon, verwant aan het werk van Bloem. Het gedicht "De Wind" uit *Uitzicht op zee* brengt bijvoorbeeld onmiddellijk het "Suddenly I meet your face" uit de bundel *Het Verlangen* van Bloem uit 1937 in herinnering.

Vooraf met hem heeft Hussem eind jaren dertig en begin veertig een intensief contact. Hij doet veel voor Bloem, die die jaren een enorm tekort aan "duiten" en een voortdurende behoefte aan alcohol heeft. Samen drinken zij geregeld, zoals Bloem schrijft, "een glaasje Voltana" of een "secreet biertje"¹⁵. Hussem schrijft bedelbrieven aan Bloems vrienden om geld voor hem los te krijgen en probeert lezingen voor hem te organiseren¹⁵.

Typerend voor de sociale rol die Hussem in die jaren vervult is het feit dat Jan Campert, hoewel geenszins zijn beste vriend, Hussem als eerste schrijft wanneer hij in de oorlog gevangen is genomen door de Sicherheitspolizei, en hem verzoekt enige zaken voor hem te regelen en "de anderen" op de hoogte te stellen¹⁶.

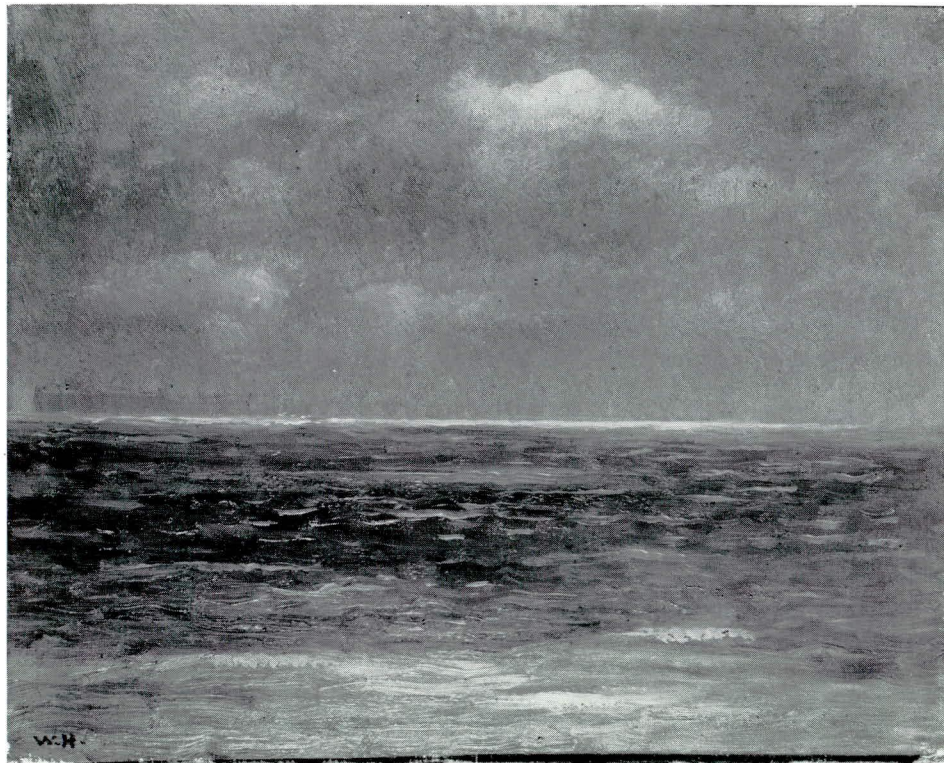
Vaak bezoekt hij ook café Het Wachtje, waar zoals Carmiggelt het beschreef, de troep jong zat te wezen met een vol verwachting kloppend hart. Naast Hussem en Carmiggelt zelf zijn dat onder anderen Caro van Eyck, Alexander Pola, Jan Roëde en Paul Steenbergen. Hussem vormde van deze kring het middelpunt. Carmiggelt schrijft daarover: "Het was vooral zijn beminnelijk geestig geformuleerde wijsheid, die ons — voor het merendeel jonger dan hij — zijn gezelschap deed zoeken"¹⁷. Deze groep verplaatst zich vlak voor de oorlog naar het legendarisch geworden café De Posthoorn van Knijpendenburg.

Vanaf 1936 exposeert Hussem regelmatig: in de Rotterdamsche Kunstkring in 1936, bij Ad Donker in Rotterdam en Van

10
Uit de bundel *Uitzicht op Zee* van Willem Hussem (blz.
5)



11
Anna, 1936
 olieverf op paneel, 21,5 x 16 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit



12
Riviermond Oostvoorne, 1937
 olieverf op doek, 46 x 55 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

Deventers Kunsthandel in 's-Gravenhage (beide in 1937), in het Jan Steenhuis in Warmond in 1938 en in 1939 bij Gispen in Den Haag. Hij wordt lid van de Haagse Kunstkring. Hij schildert in die jaren voornamelijk portretten (afb.11), zeegezichten (afb.12) en stillevens. Het kleurgebruik is ingetogen. Scherpe contrasten zoals in de felle schilderijen van de begin jaren twintig komen niet meer voor. Vaak hebben de schilderijen maar één kleurtoon: blauwgrijs, groengrijs of bruingrijs en compositorisch gezien hebben ze — mede door het kleurgebruik — weinig dieptewerking. Vooral de zeegezichten uit 1936 en 1937 zijn braaf, haast saai geschilderd.

In de kritieken op het werk van Hussem uit die jaren wordt ook commentaar op die saaiheid geleverd: in *Voorwaarts* naar aanleiding van Hussems portretten: "... psychologisch doen ze ons weinig. Er wordt

ons geen enkel geheim dier mensen in geopenbaard. Geen geheim tenminste, dat onze aandacht gespannen weet te houden", en over de zeegezichten: "Maar hij maakt er toch iets fijs van en in ieder geval is dat zuiver. De visie is die van den doorsnee-vacantieganger, die geenszins verwerpelijk hoeft te zijn"¹⁸. Zwartendijk in *De Nieuwe Rotterdamsche Courant*: "wat slappe portretjes"¹⁹ en De Gruyter in *Het Vaderland*: "De landschappen, alle klein van formaat, mogen fijn en beschaafd heeten, maar doen toch over 't geheel minder geboeid aan in de visie, minder gedreven en noodzakelijk"²⁰.

Door vele critici wordt gewezen op het onzekere van het werk en het onstabiele van de kwaliteit.

Maar bij de tentoonstelling bij Gispen in Den Haag in 1939 constateert men een verbetering. Hier is onder meer het schil-



13
Schelpen, 1938
 olieverf op board, 32,7 x 41 cm
 Particuliere collectie

derij *Schelpen* te zien (afb.13). Het vage, wat onbestemde karakter van de vroegere stillevens is verdwenen. De Gruyter observeert in *Het Vaderland*: "Een stemming van stille voornaamheid, van niet-neutrale d.w.z. wezenlijke beschaafdheid en van bij

tijden lichtelijk verdroomde, nadenkende aanschouwing der dingen in geluk of weemoed, zonder den lust dezen dingen naar zich toe te halen, te ontleden, te de-formeren of te styleeren, spreekt uit al het aanwezige. In overeenstemming hiermee

zijn de middelen die van een getemperd en dichterlijk naturalisme, zuiver en simpel zonder omweg"²¹.

De opmerking van De Gruyter "zonder den lust dezen dingen naar zich toe te halen, te ontleden, te deformeren of te styleeren" typeert behalve de kunst van Hussem ook een realistische wijze van schilderen, die zich in die tijd in Nederland begint af te tekenen en die vooral beoefend wordt in Den Haag, waar de Haagse Kunstkring en Pulchri ware verzamelaars zijn voor dit soort stillevens en portretten. Het is een schilderwijze, die ver af staat van bijvoorbeeld de compositorisch veel strakker en strenger geschilderde werken uit diezelfde tijd van de neo-realisten, zoals Hynckes, Willink en Ket en het mist ook de symbolische waarde en de geladenheid ervan. Men beeldt de werkelijkheid zorgvuldig uit en houdt vast aan de simpele weergave van het gekozen thema.

De belangstelling voor het realisme (weliswaar met zeer verschillende richtingen) in de jaren dertig is vrij algemeen; de aandacht voor de abstracte, avant-gardistische kunst van de eerste decennia van de twintigste eeuw raakt steeds meer op de achtergrond²². Het feit dat de economische crisis steeds sterker voelbaar wordt en de politieke situatie onstabiel, maakt het begrijpelijk dat de aandacht van de critici en van het publiek in het algemeen zich weer meer richt op de traditie. Steeds vaker wordt er verzet gehoord tegen een te individualistisch genoemde en daarom ontoegankelijke kunst. Ook het internationale karakter, dat de Nederlandse schilderkunst aan het begin van de eeuw had, gaat verloren. Het nationale wordt de gezochte maatstaf. Hammacher wijst daar onder andere op in zijn boek *Stromingen en persoonlijkheden, een halve eeuw schilderkunst in Nederland*²³.

Deze teneur — de afkeur van het individuele experiment — is ook terug te vinden in het openingswoord van Guy de Gelder bij de tentoonstelling van Hussems werk bij

Ad Donker in 1937²⁴. Hij keert zich, zich basierend op theorieën van Hegel en meer direct op die van Bolland, in het zo af en toe cryptische Bolland-Nederlands, tegen een te subjectieve en individualistische kunst, waarin de mens zich niet meer herkennen kan. Hij bewondert het realisme van Hussem en hij bespeurt bij hem een tendens om steeds meer "het werkelijk universele, alles en allen vereenigende beginsel waar te maken". Zijn schilderijen "vermogen als teekenen te gelden van ons allen denken en leven, wij vermogen ons tot hen te verhouden, in hen te spiegelen en door middel van hen tot ons zelf te komen" en "Hussem schildert in en uit de éénen geest, die alles en allen verbindt". Deze toespraak verleidt Tinbergen, recensent van het Rotterdamsch Nieuwsblad, tot de cynische opmerking dat die "éénen geest, die alles en allen verbindt" in feite niets meer is dan een soort van grootste gemene deler, waarmee Hussem de mens en de natuur zó in beeld brengt, zoals iedereen dat zou kunnen doen, in tegenstelling juist tot de subjectief en individualistisch werkende kunstenaars, die door hun anders zijn in staat zijn de mensheid een nieuwe kijk op de wereld te geven. Hussems werk is in zijn ogen niet meer dan dat van een begaafd portretfotograaf²⁵.

Tegen de achtergrond van deze algemene tendenzen, namelijk het verwerpen van al te eigenzinnige kunstuitletingen en het zoeken naar een meer traditionele en nationale kunst, wordt het werk van Hussem begrijpelijk. Het enigszins saaie karakter van het werk is verklaarbaar uit het feit dat hij waarschijnlijk al te subjectieve en individuele elementen uit zijn schilderijen heeft willen weren, daarin misschien wel geïnspireerd door de theorie van Hegel waarmee hij al vroeg bekend was.

De periode van 1939-1950 — De eerste abstracte schilderijen

Een vreemd ei

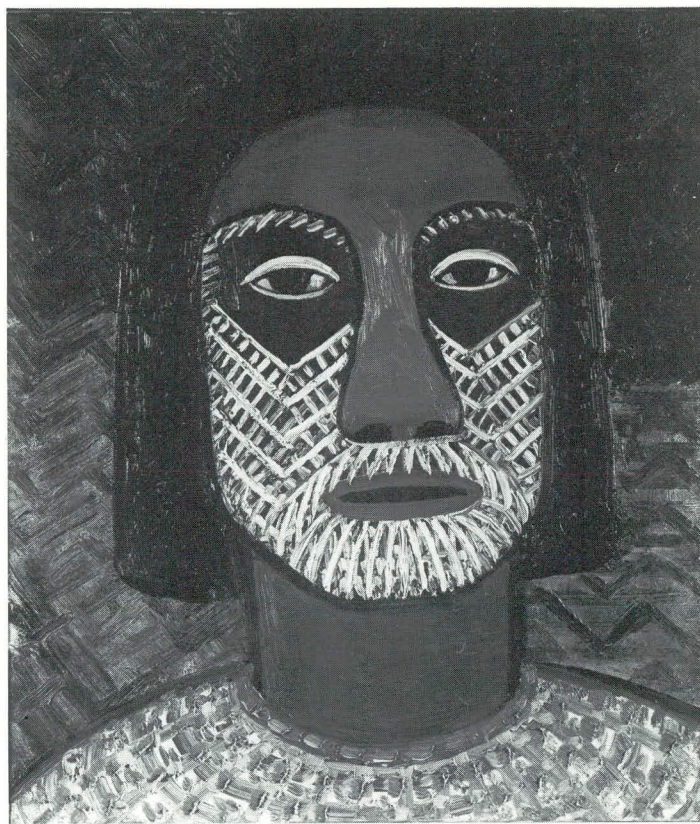
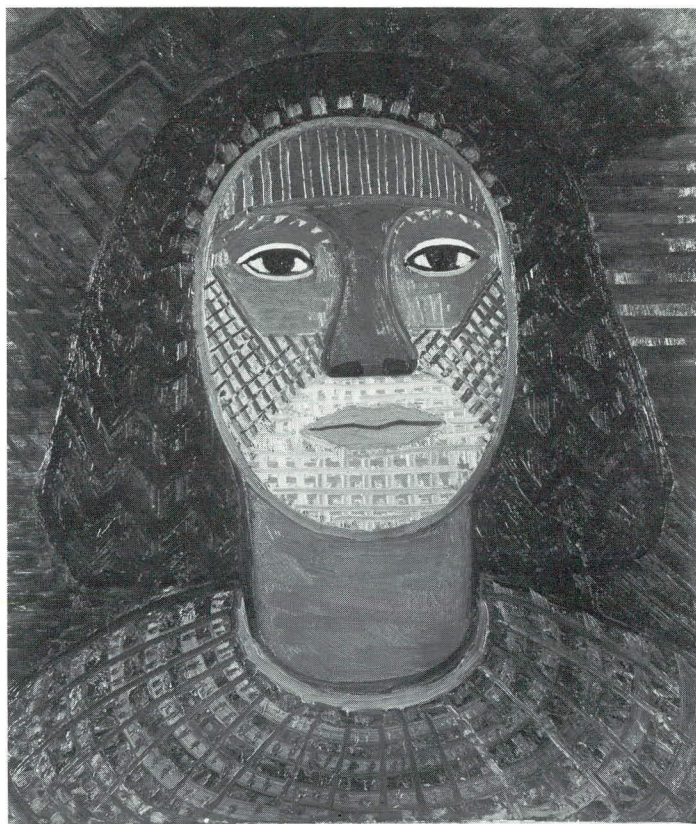
Aan het einde van de jaren dertig, waarschijnlijk na de tentoonstelling bij Gispen, gooit Hussem het roer abrupt om. Hij begint zijn onderwerpen te abstraheren. Hij maakt nog steeds portretten en stillevens, maar ze zijn in tegenstelling tot de jaren daarvoor wel degelijk "gestyleerd" en "gedeformeerd". Het kleurgebruik is fel en contrastrijk en de composities hebben een

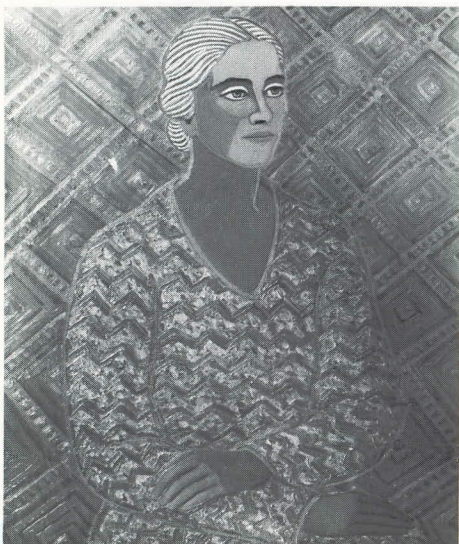
sterk lineair karakter (afb. 14 en 15). De ingetogen tonalistische schilderwijze is verdwenen.

Het eerste schilderij dat hij in die stijl maakt is een stilleven met een kan (afb. 17). Goede voorbeelden van de schilderwijze uit die jaren zijn de — door De Gruyter zo genoemde — Indiaanse maskerkoppen¹. In sommige van die koppen zijn, ondanks het feit dat ze vergeleken met de vroegere portretten meer geabstraheerd zijn, toch nog individuele trekken waar te nemen. Ze waren dan ook als portretten bedoeld². Het is moeilijk Hussems kunst uit die tijd exact te dateren. Vrijwel op geen enkel schilderij is een jaartal vermeld. De Gruyter herinnert zich dat het eerste schilderij —

14
Indiaanse maskerkop z.j.
olieverf op doek, 73 x 61 cm
Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

15
Indiaanse maskerkop, 1939
olieverf op doek, 55 x 46 cm
Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit





16
Portret Anna, z.j.
 olieverf op doek, 92 x 73 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

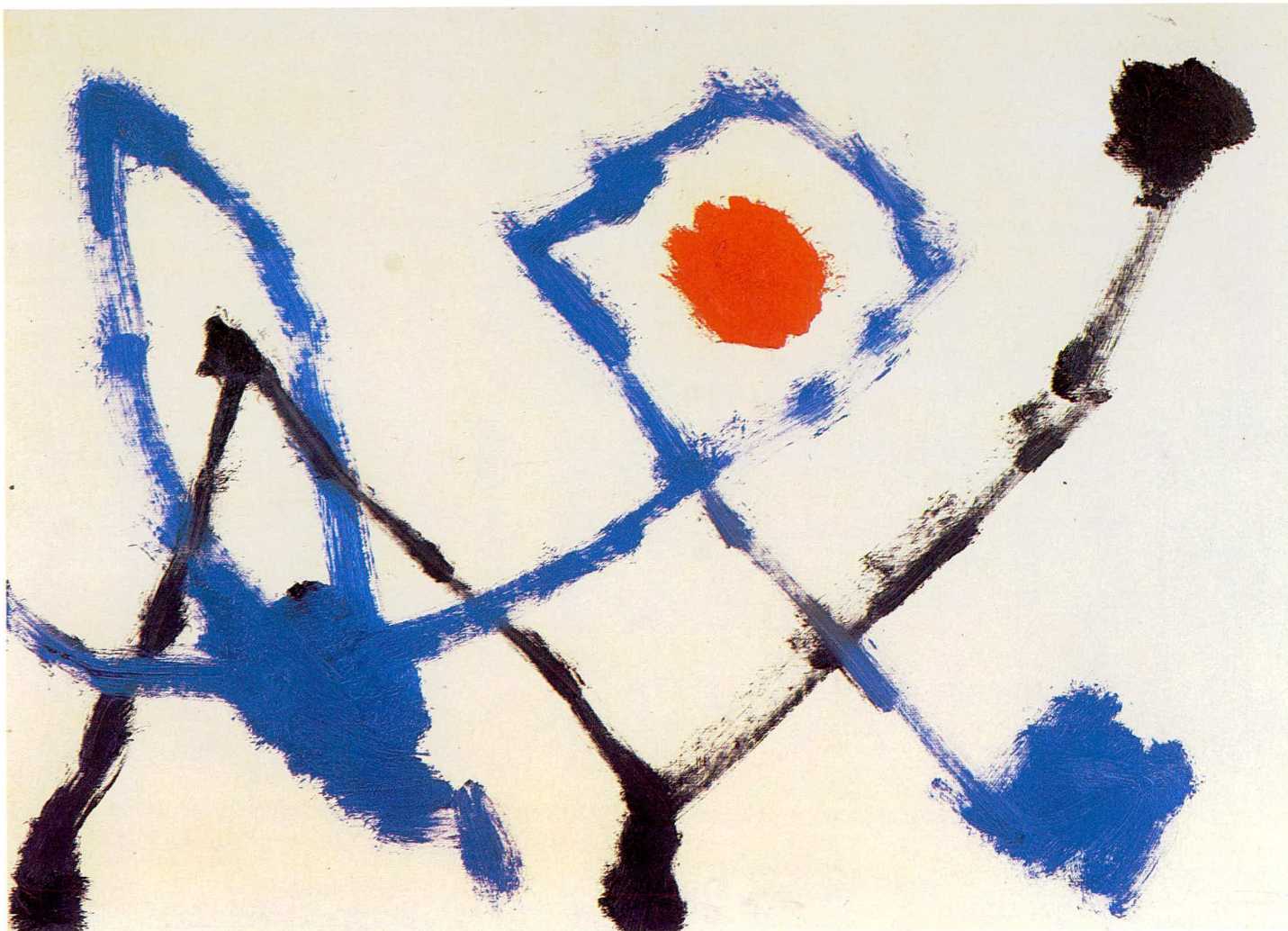
17
Stilleven met kan, z.j. (± 1939)
 olieverf op doek, 56 x 46 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit



het stilleven met een kan (afb.17) — in 1936 is gemaakt³, maar mevrouw Hussem meent dat het later tot stand is gekomen, ongeveer in 1939. Er zijn ook geen krantenrecensies van tentoonstellingen die het dateren zouden kunnen vergemakkelijken, want Hussem exposeert deze schilderijen noch vóór, noch tijdens de oorlog, op één uitzondering na: in 1941 is er een

expositie van de Haagse Kunstkring bij kunsthandel Bennewitz in Den Haag, waar een portret van Hussem hangt. Uit de kritiek, die de Gruyter in *Het Vaderland* daarover schrijft, valt af te leiden dat het gaat om één van de maskerkoppen⁴.

Op het eerste gezicht laat zich de plotselinge overgang van het naturalistische naar



II
Contrapunt, 1955
 olieverf op hardboard, 63 x 84 cm
 Collectie Jan Meijer, Den Haag

het vrij agressieve abstracte werk, dat hooguit één jaar later geschilderd is, nauwelijks verklaren.

Er is in Nederland in de jaren voor de oorlog vrijwel geen abstracte kunst te zien. Een uitzondering daarop vormt de tentoonstelling "Abstracte Kunst" in 1938 in het Stedelijk Museum in Amsterdam, die van invloed kan zijn geweest. Maar Hussem exposeert zelf in die jaren uitsluitend met figuratieve schilders; onder anderen

met H.H. Kamerlingh Onnes, Chr. de Moor, Sierk Schröder en P. Arntzenius⁵. Ook in zijn directe vriendenkring bevinden zich geen abstract werkende schilders. Hij verkeert immers in die tijd meer in de literaire kringen. Hij kent Ouborg wel, die in 1939 in Den Haag komt wonen, maar diens surreële werk vertoont helemaal geen overeenkomst met de lineaire schilderijen van Hussem.

De overgang naar de abstracte schilder-

Stilleven met kan en schedel, z.j.
 olieverf op doek, 93 x 73 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

Omslag van het boek van Willem Hussem, *Het Paascheiland, zijn voorouder- en vogelcultus*, dat in 1942 verschijnt
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit



kunst laat zich misschien verklaren uit het feit dat Hussem zich de kritieken uit de periode dat hij nog realistisch schildert, sterk heeft aangetrokken. Voor iemand die al twintig jaar serieus en intensief schildert moet het niet plezierig zijn om uitgemaakt te worden voor een schilder, die "een visie (heeft) van den doorsnee-vacantiegan-ger"⁶, voor "een begaafd portretfotograaf"⁷ of voor een schilder die speels heen en weer deint⁸.

De stap van het realistische naar het abstracte schilderen is voor Hussem zeer moeilijk geweest. Dat blijkt onder andere uit hetgeen De Gruyter schrijft over het eerste abstracte schilderij (afb. 17): "Er ontstond onverwachts een nagenoeg 'abstract' doek. 'Ontstond' is hier het juiste woord, want het was een plotselinge doorbraak, en ik herinner mij nog levendig, dat hij zich voelde als een kip, die een vreemd ei heeft gelegd"⁹.

Ook mevrouw H. Carsten, een fotografe en een goede vriendin van Hussem uit die tijd, bevestigt dat hij zich eigenlijk geen raad wist met zijn nieuwe schilderijen. "De periode dat hij die nieuwe weg insloeg, waarbij

hij helemaal niet wist waar hij uit zou komen, is heel moeilijk voor hem geweest. Hij voelde zich er erg onzeker door en hij is er zelfs letterlijk ziek van geweest." Zij meent dat Hussem zich, met het opzij zetten van het realisme, met kracht heeft willen bevrijden van het welgestelde en on-artistische milieu, waarin hij was opgegroeid en waarvan hij nog steeds niet losgekomen was. Zijn realistische schilderwijze zou dat milieu in feite gesyboliseerd hebben¹⁰.

De vernietiging van het individuele Ik

Het boekje *Het Paascheiland, zijn voorouder- en vogelcultus*¹¹, dat Hussem op voorstel van zijn vriend De Gruyter in 1939 en 1940 schrijft en dat in 1942 verschijnt, maakt misschien nog duidelijker waarom Hussem aan het einde van de jaren dertig voor een nieuwe schilderwijze kiest. Hij schrijft daarin: "Iedere kunst zoekt algemeenheid, hoe bijzonder zij ook mag zijn. In stijlrijke cultuurperiodes zal het den kunstenaar licht vallen dit te toonen. Hij wordt gedragen door de centrale idee die allen

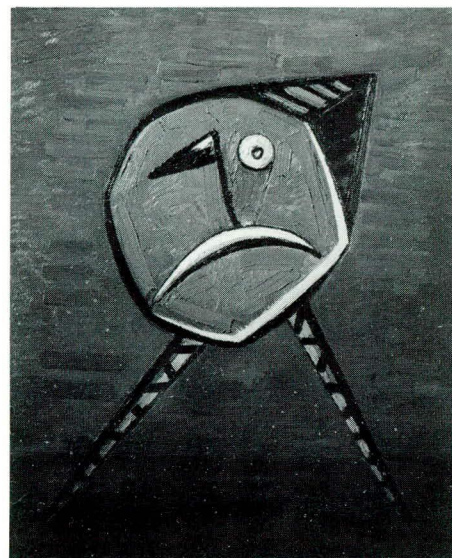


verbindt. Hij zal geen problemen behoeven te stellen, nog hebben op te lossen, maar kunnen scheppen naar de harmonische wetten van vorm en geest, zooals die in een ieder zijn gesteld. Naarmate de cultuur verloopt, ontbindt zich het vormgevoel in de kunst en zal het steeds uitzonderlijker schijnen. Dan viert het individualisme hoogtij; de algemeenheid raakt meer en meer zoek omdat ieder op te eigen wijze de algemeenheid nastreeft. Maar reacties volgen. De kunstenaar zal trachten te herwinnen wat verloren ging (. . .). Geen toevalligheden zullen het werk mogen ontsieren. Alleen wat noodzakelijk is, wat elementair is in de verhouding van vorm en geest zal verbeeld dienen te worden (. . .)"¹².

Uit deze woorden spreekt een grote invloed van Hegel. Hij noemt de centrale idee, die allen verbindt, zoals ook De Gelder dat doet in zijn openingsrede bij Donker: "den eenen alles en allen verbindende geest". De Gelder, met wie Hussem in die jaren nog steeds goed bevriend is, publiceert in 1937 een boek *West-Europa*, dat doordrenkt is van de filosofie van Hegel en Bolland¹³.

Uit de tekst van *het Paascheiland* blijkt dat Hussem op zoek is naar een kunst waarbij de idee in de wereld der verschijnselen het zuiverst tot uitdrukking kan komen. De ontwikkeling van Hussem toont hiermee verwantschap met de ontwikkeling die bijvoorbeeld sommige leden van De Stijl-groep zoals Mondriaan en Van Doesburg doormaakten. Ook hun ideeën over abstracte kunst tonen sporen van de filosofische theorieën van Hegel en zijn Nederlandse representant Bolland¹⁴.

Hussem vervolgt zijn betoog over het Paaseiland: "De oudste en oude culturen zal hij bewonderen. De verfijning en de mystiek van de Chineezers, de schoonheid en het maatgevoel van de Grieken, de verhevenheid der Gothiek, maar wellicht nog meer de magische natuurkracht, die uit de plastieken van Maya's, Azteken en Inca's spreekt. Hij zal in de dynamische sculptuur



van het Paascheiland die waarde onderkennen, waarnaar hij uitziert: het vermogen om het elementaire te geven, de oerkracht van den geest te binden in een vorm die geen bedenkingen laat"¹⁵.

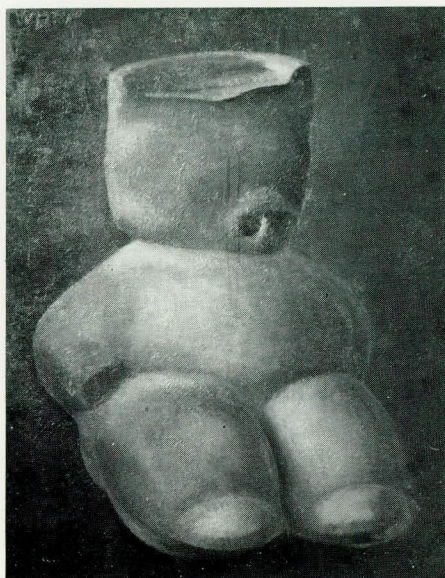
Hussem schrijft dit boek onder begeleiding van De Gruyter. Deze houdt zich al jaren bezig met het wezen van de niet-westerse culturen, zoals valt af te leiden uit vele artikelen van hem in onder andere *Het Vaderland* (later gebundeld in het boek *Schouwend Oog*)¹⁶. Hij schrijft over Afrikaanse plastieken, maskertentoonstellingen en over Japanse en Chinese kunst. Naar aanleiding van een maskertentoonstelling in het Koloniaal Museum in Amsterdam (het huidige Tropeninstituut) in 1940 schrijft De Gruyter dat een masker "als een bliksemstraal het individuele ik vernietigt"¹⁷. Hussem bezoekt deze tentoonstelling eveneens, zoals blijkt uit een catalogus, die nog in het bezit is van mevrouw Hussem en waarin Hussem de tentoongestelde maskers commentarieert. In de catalogus streept hij de tekst aan: "Neen, in het masker ondergaat de primitieve mensch een metamorfose en wordt hij een nieuw wezen. Boven de begren-



III
Compositie, 1957
olieverf op doek, 89 x 63 cm
Particuliere collectie, Amsterdam

21
Indiaanse plastiek, 1937
olieverf op doek, 130 x 97 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam

22
Uit de bundel *Uitzicht op Zee* van Willem Hussem (blz. 22)



zing van eigen wezen uitstijgend, bewerkstelligt hij in de sfeer van het bovenzinnelijke het contact met metafysische machten en krachten¹⁸.

Hussem zoekt duidelijk naar een anti-individualistische kunst, waarin toevalligheden het werk niet meer ontsieren; hij gebruikt daartoe oude culturen als inspiratiebron. In zijn *stijl* doet hij dat dus vanaf ongeveer 1939. Achteraf kan vastgesteld worden dat het *thema* op zich hem al eerder heeft bezig gehouden. Zo maakte hij vanaf 1937 schilderijen die — weliswaar nog op realistische wijze — de uitheemse culturen tot onderwerp hebben, bijvoorbeeld het *Indiaanse plastiek* (afb. 21), een schilderij in het bezit van het Stedelijk Museum in Amsterdam.

In *Het Paascheiland* noemt Hussem de kunstenaars, die in zijn ogen werken in de geest van de oude culturen: beeldhouwers als Zadkine, Krop en Raedeker en schilders als Permeke, De Smet, Chabot en Picasso¹⁹. Toen Hussem in Parijs was en hij de nieuwste ontwikkelingen van de beeldende kunst en ook die van Picasso bij wij-

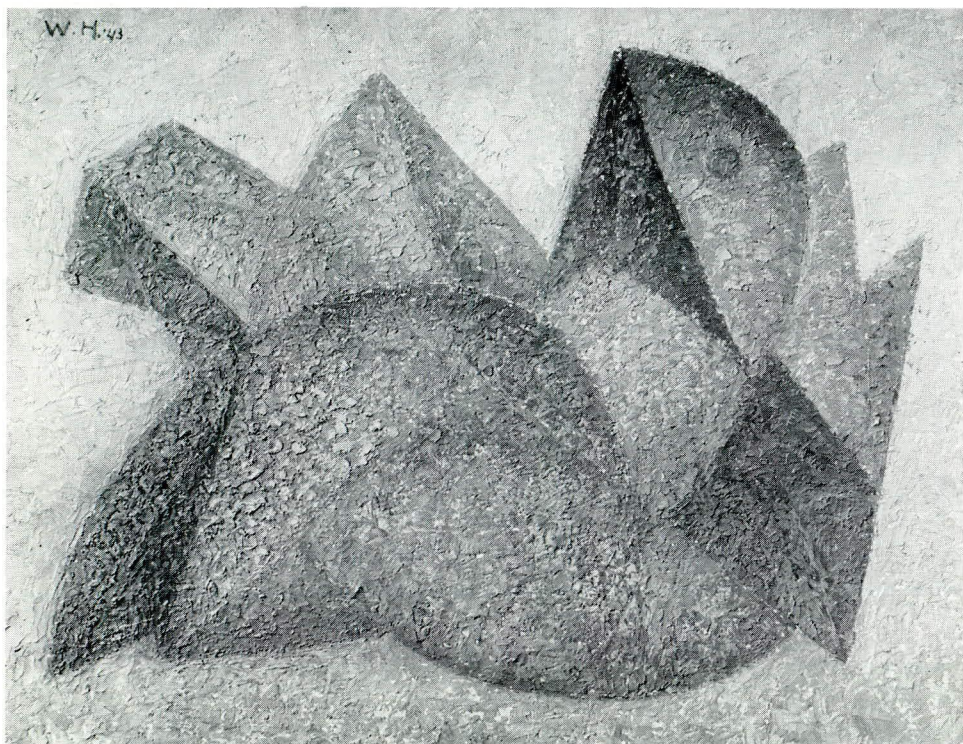
ze van spreken op de voet kon volgen, bleef hij traditioneel en naturalistisch werken. Pas lang na zijn verblijf in Parijs en nadat zijn belangstelling voor primitieve culturen is gewekt, begint hij elementen van Picasso's kunst in zijn schilderijen te verwerken (zie afb. 18).

De meeste gedichten uit Hussems bundels *De Kustlijn* en *Uitzicht op zee* gepubliceerd in 1940 en 1941 ademen nog dezelfde sfeer als zijn realistische schilderijen aan het einde van de jaren dertig: "stille voornaamheid" en "verdroomde nadenkende aanschouwing der dingen in geluk of weemoed"²⁰. Ook de onderwerpen zijn grotendeels dezelfde: landschappen met daarin zon, sneeuw, de zee, rivieren, vogels en schelpen. In zijn laatste bundel *Uitzicht op zee* zijn echter ook enkele gedichten die zich losmaken van de puur Hollandse sfeer en iets lijken te weerspiegelen van de geest van zijn nieuwe "primitieve" schilderijen, zoals bijvoorbeeld *Oerwoud*²¹.

Oerwoud
Lussen die lianen vlechten
Tusschen 't struikgewas, en hechten
Met haar luchtwortels aan palmen,
Bed waarin de wind blijft talmen,
Waar de vogels komen slapen
Paar bij paar. Gekroonde apen
Vluchten. — Als 'k een pad wil banen
Zucht het weefsel van lianen.

Abstractie als bevrijding

De oorlogsjaren zijn zwaar voor Hussem. Hij blijft met zijn gezin in Den Haag wonen. Inkomsten zijn er niet of nauwelijks. Hoewel veel van zijn vrienden werkzaam zijn in de illegaliteit, is Hussem zelf slechts zijdelings betrokken bij het verzet. Achteraf geeft hij openlijk toe dat hij daar te bang voor is.



23
Compositie, 1943
verblijfplaats onbekend
foto uit archief Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

Na de tentoonstelling bij Bennewitz in 1941 en na een rondreizende groepstentoonstelling van de Haagse Kunstkring in de jaren '40 en '41, waarin enkele schilderijen van hem opgenomen zijn, exposeert hij niet meer tot 1945 vanwege het feit dat hij niet toetreedt tot de Kultuurkamer.

De "primitieve" kunst, die Hussem maakt, is de bezetter bepaald niet welgevallig. De belangstelling geldt in deze tijd in Nederland immers in de eerste plaats de kunst met een traditioneel karakter. Dat komt al voor de oorlog tot uiting, maar veel sterker nog in de bezettingsjaren zelf. In bijvoorbeeld het blad *De Schouw*, een orgaan van de Nederlandse Kultuurkamer, spreekt men bij herhaling een duidelijke voorkeur uit voor een kunst die een typisch Nederlands volkskarakter weerspiegelt; stemmige schilderijen met "frissche geest"²². Men acht het de oplossing om te ontkomen aan de vervreemding van de kunst, die

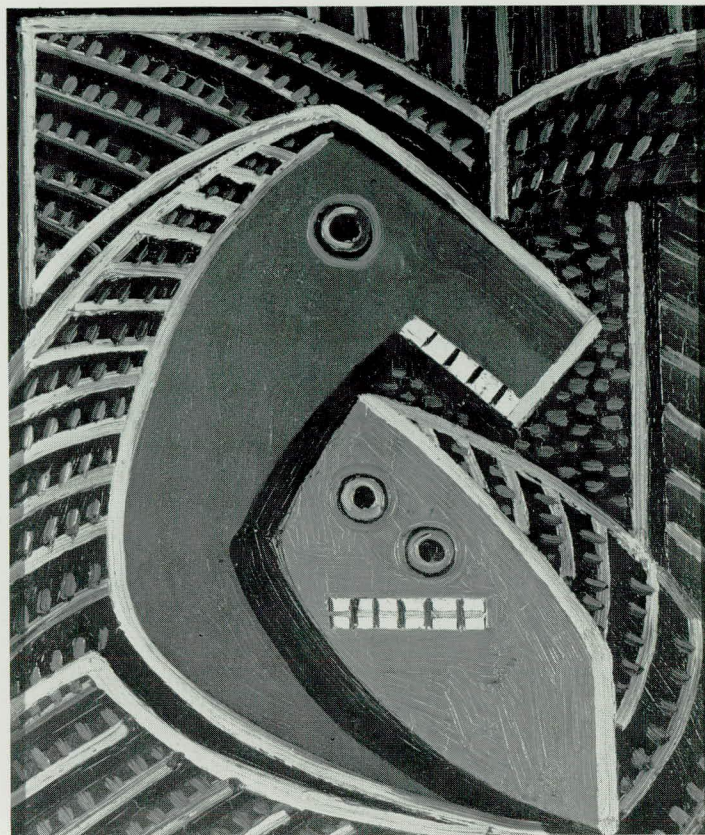
ontstaan is door de internationaal georiënteerde abstractie. Typierend hiervoor zijn bijvoorbeeld de uitspraken van de N.S.B.-er Meuldijk, kunstschilder en publicist, in zijn boek *Ontaarde Kunst*: "een waarlijk volksche kunst is pas mogelijk, als de schilder het volksvreemde den rug toekeert"²³.

Het soort "primitieve" kunst dat Hussem vanaf 1939 maakt is door Hitler in feite in 1937 al ontaard verklaard. Bij de opening van het Haus der Deutschen Kunst in München verklaarde Hitler; "Diese vorgeschichtliche prähistorische Kultursteinzeitler und Kunststotterer mögen unsertwegen in die Höhlen ihren Ahnen zurückkehren um dort ihre primitive internationalen Kritzeleien anzubringen"²⁴. De afkeer van de nazi's voor dit soort kunst verklaart ook de verdedigende toon van De Gruyter in *Het Vaderland* in zijn kritiek op de Bennewitz-tentoonstelling uit 1941, waar een "Indiaans masker" van Hussem hangt. Uit het werk "... spreekt een zeer persoonlijke overtuiging, welke erkenning verdient, ook door wie de opvatting van den kunstenaar niet kan deelen" en "Overigens moet men meer werken in denzelfden geest bijeen zien (...), want in deze omgeving lijkt zij — ten onrechte — een uitdaging"²⁵.

Gedurende de oorlogsjaren en de jaren vlak daarna wordt het werk van Hussem steeds abstracter, zoals onder andere blijkt uit een compositie uit 1943 (afb. 23) en een compositie uit 1944 (afb. 26); Voorstellingen naar de zichtbare werkelijkheid verdwijnen meer en meer. Wat thematiek, kleurstelling en lineatuur betreft wordt zijn werk sterk bepaald door dat van Picasso. Dat komt heel duidelijk tot uiting, wanneer men het schilderij met de twee koppen (afb. 24) vergelijkt met het schilderij van Picasso uit 1929 (afb. 25). In feite copieert Hussem hier Picasso, zoals hij vroeger Van Gogh copieerde. Hij lijkt nog niet goed in staat om invloeden van buitenaf op een creatieve wijze in zijn eigen kunst te verwerken.



24
Compositie, z.j. (± 1940-1944)
olieverf op doek, 41 x 32,5 cm
Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit



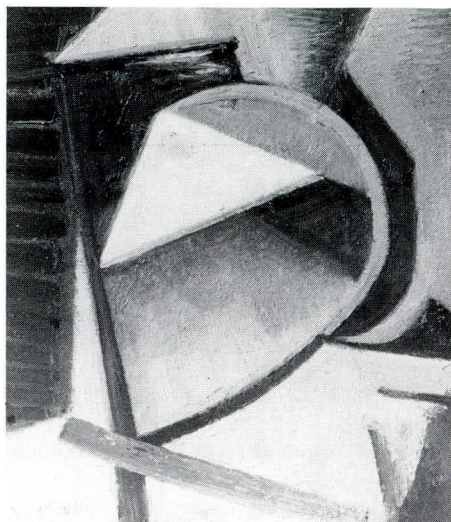
25
P. Picasso, *Borstbeeld van een vrouw met zelfportret*,
1929
olieverf op doek, 71 x 60,5 cm
Particuliere collectie, Spanje

Na de oorlog exposeert Hussem voor het eerst weer bij de tentoonstelling *Kunst in Vrijheid* in 1945 in het Rijksmuseum in Amsterdam; uit de catalogus is niet op te maken of het al zijn abstracte werk is dat hij tentoonstelt of nog zijn oude figuratieve schilderijen.

In 1945 wordt Hussem lid van het conservatieve bolwerk Pulchri in Den Haag, samen met Harry Verburg, die hij in de oorlog heeft leren kennen en die onder zijn invloed ook abstract is gaan werken, en de eveneens "abstracte" Paul Kromjong. Het is niet onwaarschijnlijk dat Pulchri, dat zich in februari 1942 bij de Kultuurkamer als genootschap had aangemeld getracht heeft met het aannemen van deze "entartet" ab-

stracte schilders, de schijn van betrouwbaarheid te herwinnen dat het door dat lidmaatschap verloren had. In ieder geval worden de voorstellingslozen met enige trots gepresenteerd bij de eerste tentoonstelling na de oorlog in 1946 en ook bij de jubileumtentoonstelling in 1947²⁶. Het schilderij *Compositie* (afb. 26) van Hussem is daar dan onder andere te zien.

In 1947 en 1948 neemt Hussem deel aan twee voor hem zeer belangrijke tentoonstellingen van overwegend abstracte kunst in de Haagse Kunstkring. De tentoonstellingen dragen de naam *Experimentelen*. Met de Experimentelen worden, volgens de voorzitter van de kunstkring Schrofer, die kunstenaars bedoeld die on-



afhankelijk van de "objectieve" realiteit, "de totaliteit van hun psychische inhoud op symbolische wijze vorm willen geven"²⁷. Naast Hussem exposeren er o.a. de Hagenaars Ouborg, Sinemus, Kromjong, Verburg, Schrofer en Roëde en de Amsterdammers Vordemberge-Gildewart, Van Kruiningen, Kersten, Frieda Hunziker en Willy Broers. De Amsterdammers en Ouborg zijn allen lid van de groep Vrij Beelden, die zich al eerder, in 1946, geformeerd had. In 1949 treedt Hussem ook toe tot Vrij Beelden en hij exposeert met de groep in 1949, 1950 en 1952 in het Fodor in Amsterdam. Ook Roëde en Sinemus worden lid.

De discussie over de abstracte kunst komt na 1945 in de Nederlandse kunstkringen goed op gang. Vooral binnen de bovengenoemde kring van kunstenaars bestaat een grote belangstelling voor de voorstellingsloze kunst. Hans Mulder wijst in zijn boek *Kunst in crisis en bezetting* op de relatie die er lijkt te bestaan tussen de vrijheid van de abstracte kunst en de sterk beleefde vrijheid na de oorlog²⁸. Een vrijheid waarin kunstenaars zich los kunnen maken van conventies, de vrijheid om te experimenteren en de vrijheid om een eigen

vorm te kiezen. De abstracte kunst wordt begrijpelijkerwijze ervaren als een waardige en authentieke kunstvorm: abstracte kunst vond immers in de oorlog geen genade in de ogen van de bezetters en was "entartet" verklaard. Mulder citeert de schilder Willy Boers, die net als Hussem in de oorlog abstract is gaan werken: "Als je er over nadenkt dan kun je geen één abstracte kunstenaar aanwijzen, die fout was"²⁹. Mulder haalt ook Hussems vriend Harry Verburg aan. Verburg beweert dat hij o.a. door middel van het abstracte schilderen aan de realiteit van de oorlog kon ontsnappen en dat hij tegelijkertijd de vormenwereld vond die aan zijn creatieve behoefte voldeed³⁰.

Vrij Beelden heeft zoals de naam al aangeeft geen duidelijk eigen gezicht gehad. In feite waren er verschillende richtingen binnen de groep verzameld die aansloten bij de grote stromingen van ver voor de oorlog: het surrealisme, De Stijl, het cubisme of Picasso. Er was eerder sprake van een zelfde mentaliteit: de volledige vrijheid voor de kunstenaar om los van alle conventies zijn artistieke keuze te maken³¹. Die mentaliteit heeft Hussem aangesproken en in die zin zijn de Experimenten in de Haagse Kunstkring en het Vrij Beelden van groot belang voor hem geweest.

De invloed van het Oosten

Kalligrafische tekeningen

27

De gaande, z.j.

O.l.-inkt op papier, 33 x 24,3 cm
Haags Gemeentemuseum, Den Haag

28

Vlinder op bloemtak, z.j.

O.l.-inkt op papier, 33 x 23,2 cm
Haags Gemeentemuseum, Den Haag

29

Gestijld negertje, z.j.

O.l.-inkt op papier, 34,5 x 27 cm
Dienst Verspreide Rijkscollecties, Den Haag

30

Compositie, z.j.

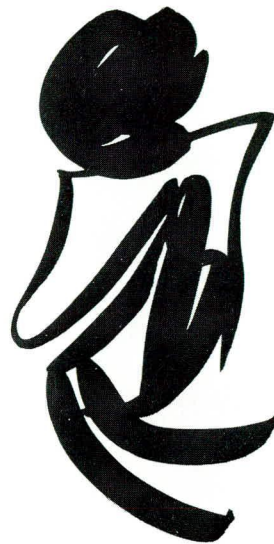
O.l.-inkt op papier, 31,5 x 24 cm
Dienst Verspreide Rijkscollecties, Den Haag

Hussem begint ongeveer in 1944 met het maken van kalligrafische tekens. Op kleine velletjes papier — vijfendertig bij vijfentwintig centimeter — schildert hij telkens één teken. In de loop van enkele jaren maakt hij er honderden¹. Wat vorm betreft vertonen ze grote overeenkomst met Chinese karakters. Sommige tekeningen hebben nog enige gelijkenis met vormen uit de zichtbare werkelijkheid, bijvoorbeeld *Vlinder op bloemtak* ongeveer uit 1949 (afb. 28), en *De gaande* ongeveer uit 1948 (afb. 27), maar het merendeel is abstract (zie afb. 31 en 32).

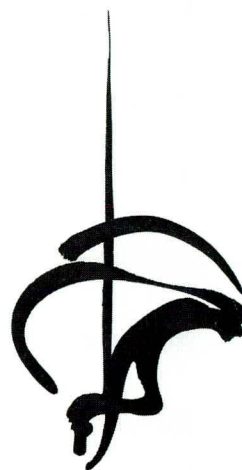
De kalligrafische tekeningen zijn voor het latere werk van Hussem van vergaand belang geweest. In de jaren vijftig maakt hij tekeningen (maar van een groter formaat) en aquarellen die direct uit deze kalligrafische tekens zijn ontstaan (afb. 37) en ook

zijn latere schilderijen zouden zonder deze kalligrafische "oefeningen" niet mogelijk zijn geweest (bijv. afb. 42).

29



30



27



28





31
Compositie, ± 1945
O.l.-inkt op papier, 33 x 25 cm
Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit



32
Compositie, ± 1945
O.l.-inkt op papier, 33 x 25 cm
Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

33
P. Ouborg, *Offertafel*, 1949
zwart krijt met kleur, 25 x 32 cm
verblijfplaats onbekend

Hussem exposeert deze tekeningen voor het eerst in 1947 in Kunstzaal Plaats in Den Haag. Hij is daarmee naast Ouborg een van de eerste Nederlandse kunstenaars na de oorlog die in zijn werk blijk geeft beïnvloed te zijn door de Oosterse kalligrafie. De belangstelling daarvoor en voor de Oosterse kunst in het algemeen zal in Nederland pas een paar jaar later ontstaan.

Bogart, Van Schagen en de Belg Alechinsky gaan bijvoorbeeld pas in de jaren vijftig kalligrafisch werken.

In het buitenland werken kunstenaars zoals Matthieu, Soulages, Hartung, Michaux en J. Bissier op een wijze die aangeeft dat zij zich op zijn minst bewust zijn van de Chinese kalligrafische principes². Van de Zwitser Bissier zijn bijvoorbeeld al tekeningen bekend van 1933, die door Zen geïnspireerd zijn. Maar het is niet waarschijnlijk dat Hussem dat werk gekend heeft³. Het isolement in de oorlog is immers groot geweest.

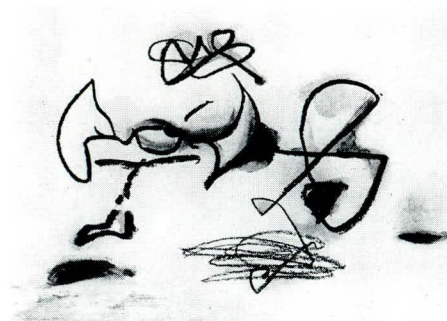
De invloed moet dicht bij huis gezocht worden. De Gruyter en Ouborg, met wie Hussem goed bevriend raakt brengen hem op het spoor van de Oosterse cultuur.

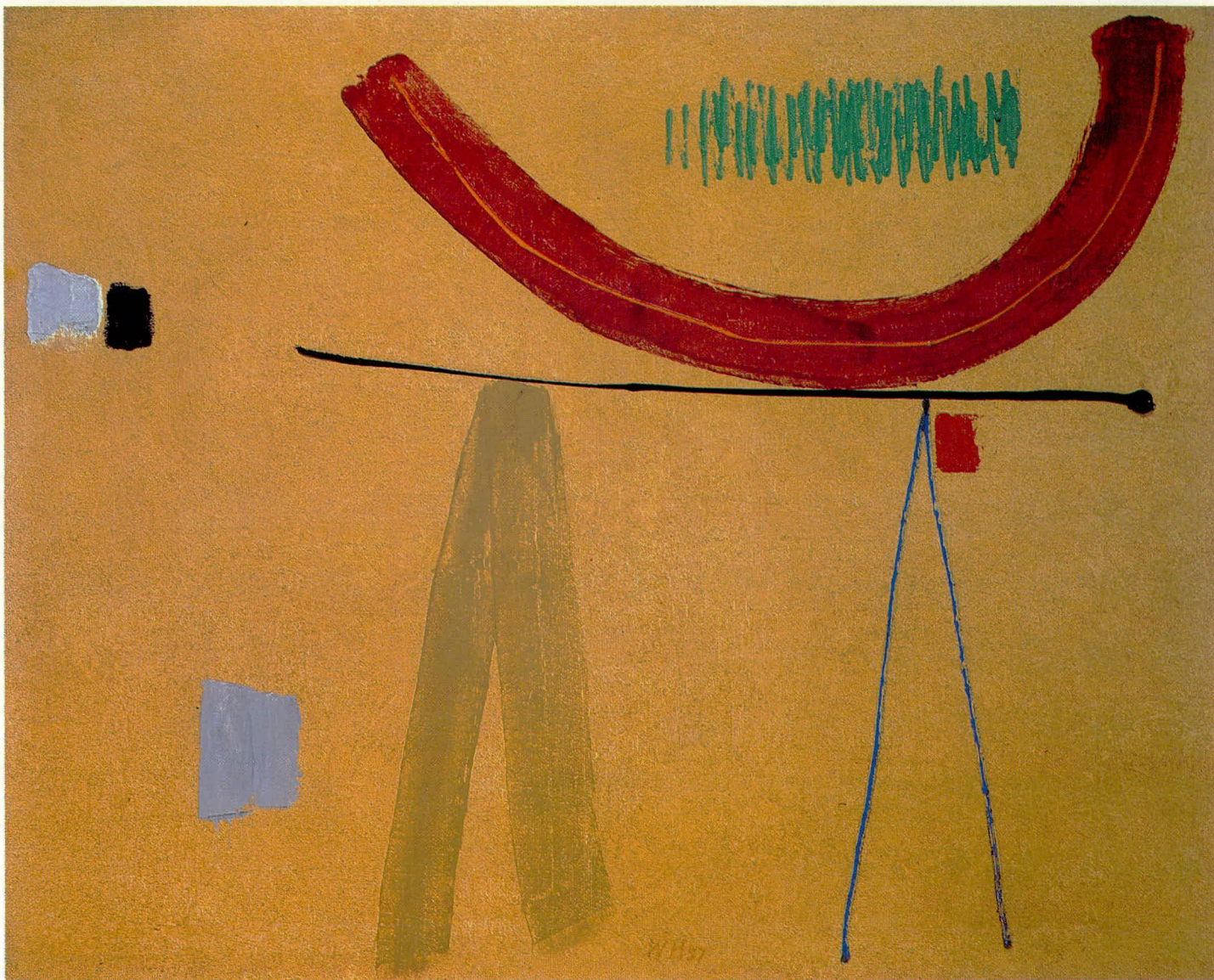
Ouborg woonde tussen 1916 en 1938 in Nederlands-Indië en maakte daar al tekeningen die gebaseerd zijn op de Oosterse tekenkunst. Deze tekeningen zijn ongetwijfeld van invloed geweest op Hussems werk. Er is echter ook een groot verschil tussen zijn werk en dat van Ouborg. Ouborg maakt tekeningen, geïnspireerd door het surrealisme en Hussem schildert afzonderlijke tekens, vergelijkbaar met Chinese karakters (vergelijk afb. 31 en 33).

Het is waarschijnlijk zijn vriend De Gruyter die de directe aanzet geeft tot het ontstaan van Hussems kalligrafische tekens.

De Gruyter besteedde naar aanleiding van verschillende tentoonstellingen al voor 1940 aandacht aan de Oosterse en vooral aan de Japanse cultuur in zijn kritieken in het dagblad *Het Vaderland*. Hij schreef in 1940 een artikel over Japanse tekeningen, "Hitsoeryokoe" (de kracht van de penseelstreek) en een artikel over Japanse boeken en Japans papier⁴.

De grote belangstelling voor de Oosterse cultuur komt in de Nederlandse beeldende kunst in de jaren vijftig op gang. In 1951 wordt er een tentoonstelling gehouden in het Stedelijk Museum te Amsterdam, getiteld "Rembrandt, Hokusai, Van Gogh". De inleiding voor de catalogus wordt geschreven door De Gruyter⁵. De hitsoeryokoe — de penseelstreek-kracht — schrijft hij is in Japan niet alleen van belang voor de kalligraaf, maar ook voor de tekenaar en schilder. De Gruyter onderkent in deze inleiding de verschillen tussen de kunst van het





IV
Compositie, 1957
 olieverf op doek, 100 x 120 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Prevó Kluit

verre Oosten en die van het Westen, maar hij verduidelijkt vooral de overeenkomsten: ook door Rembrandt (in de tekeningen van zijn laatste tien jaar) en door Van Gogh wordt in feite de hitsoeryokoe gehanteerd.

In 1951 wordt er in het Van Abbemuseum in Eindhoven een tentoonstelling gehouden over oude Japanse kunst; dat de tentoonstelling juist in een museum voor moderne kunst gehouden wordt maakt duidelijk dat men de Japanse kunst van belang



34
Compositie, 1962
 olieverb op doek, 90 x 80 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Pró Kluit

acht voor de hedendaagse kunststromingen, zoals blijkt uit het voorwoord van De Wilde in de catalogus. De Gruyter schrijft ook voor deze catalogus de inleiding. Hij bundelt hierin eigenlijk alle ideeën die hij bij stukjes en beetjes al ventileerde via zijn krantenartikelen⁶.

In 1956 is er een door Europa reizende expositie in het Stedelijk Museum in Amsterdam te zien van kalligrafie, *L'encre de Chine dans la calligraphie et l'art japonais con-*

temporains.

Ook in een blad als het *Museumjournaal* verschijnen in die tijd artikelen over de Japanse kunst, bijvoorbeeld in 1956 "de Japanse calligraphie in een nieuwe phase" door Alechinsky⁷ en in 1959 een artikel van de hand van Hammacher over traditie en vernieuwing in de moderne Japanse kunst⁸, waarin Hammacher onder meer ingaat op de receptie van Zen en de Japanse kunst in Europa en Amerika in die tijd. Hij waarschuwt tegen de modieuze trekken die de waardering ervoor soms heeft.

Deze wat willekeurige voorbeelden zijn met talrijke andere aan te vullen. Het zou te ver gaan om die uitputtend te behandelen. Zij geven alleen aan dat Hussem, die omstreeks 1945 aanvankelijk als één van de weinige kunstenaars in Nederland op een wijze werkte waarbij de invloed van de Oosterse kalligrafie groot was, daar in de jaren vijftig geenszins alleen in staat en zijn belangstelling met vele anderen deelt. De Oosterse cultuur heeft de grondtoon van al Hussems latere werk bepaald, hoe gevarieerd dat ook geweest is. Met name de filosofie van Zen heeft diepgaand op hem ingewerkt.

Zen

Het doel van het Zen-boeddhisme, het vinden van de hoogste waarheid, bereikt men door het onmiddellijk schouwen in de eigen ziel, daarin kan men het Boeddhawezen of Zen ontdekken⁹. Dit wordt verkregen door "satori", een plotselinge verlichting, de onmiddellijke ervaring van de hoogste waarheid, een bewustzijnstoestand waarbij de dualiteit in de wereld (leven-dood, goed-slecht, eeuwig-vergankelijk) ophoudt te bestaan en de absolute eenheid wordt ervaren.

Het Zen-boeddhisme verwerpt filosofische leerstellingen en godsdienstige dogma's. Het is tegen intellectualisme en tegen logica. Het Zen is direct, eenvoudig en intuïtief. Satori, het opgeven van het individuele zelf, kan op verschillende manieren,



35
Compositie, ± 1945
O.l.-inkt op papier, 33 x 25 cm
Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit



36
Compositie, ± 1945
O.l.-inkt op papier, 33 x 25 cm
Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

maar pas na lange en zware oefeningen tot stand worden gebracht door ascese, door vraaggesprekken tussen meester en leerling en daarmee samenhangend door het schrijven van poëzie, de haiku, maar ook door het uitvoeren van praktische handelingen: kalligrafieren, boogschieten, schilderen, waarbij men zichzelf verliest in volkomen aandacht.

Belangrijk in Zen is de opheffing van het gedeelde, de dualiteit. Het gaat om het verkrijgen van eenheid. Bijvoorbeeld bij het boogschieten gaat het om de éénwording van de schutter die de pijl afschiet en het doel dat getroffen moet worden. De Gruyter noemt een ander voorbeeld. Wanneer men kans zou zien de penseel in handen van een meester tijdens het schilderen — en wel juist op het moment dat deze een toets neerzet — door een snelle degenhouw door midden te klieven, dan zou die penseel bloeden¹⁰.

Het Zen-boeddhisme, hoewel oorspronkelijk ontstaan in Indië, heeft zijn vorm ge-

vonden in China, vooral in de Sung-tijd (1000-1300). Van daaruit heeft het zich verbreid naar Japan, waar het tot op de dag van vandaag — anders dan in China — behouden is gebleven. De invloed van Zen op de Japanse cultuur is zeer groot geweest. Dat blijkt uit de grote aandacht voor de poëzie, de schilderkunst, de kalligrafie, het bloemschikken, de theeceremonie, de architectuur en de landschapsarchitectuur. Een belangrijk aspect van Zen en daarmee van de Japanse cultuur is het feit dat de cultuur doordrongen is van de liefde voor de natuur. In de opvatting van Zen heeft de mens dezelfde goddelijke oorsprong als de gehele schepping en verkeert deze in harmonie met het landschap en de dingen en schepselen daarin. Men ervaart bijvoorbeeld de wisseling der seizoenen, zoals ook blijkt uit de haiku, zeer intens. Niet alleen poëzie, ook monochrome inkschilderingen, beogen vooral de vertolking van een kosmisch natuurgevoel.

Poëzie

Het is uitermate verwonderlijk dat in het vele dat over Hussems beeldende kunst geschreven is, de invloed van de Oosterse kalligrafie nauwelijks genoemd wordt; alleen zo nu en dan wordt er zijdelings in kritieken naar verwezen. Over de overeenkomsten tussen zijn gedichten en de Oosterse poëzie wordt daarentegen wél veel geschreven. Daaraan lijkt niet getwijfeld te worden¹¹.

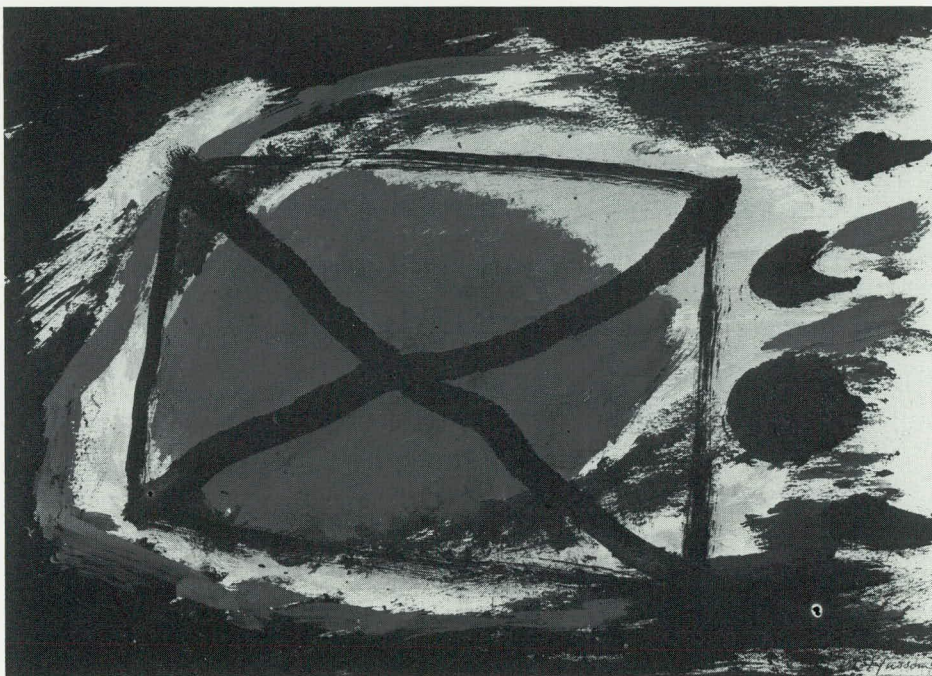
Na zijn aan Bloem verwante dichtbundels *De Kustlijn* (1940) en *Uitzicht op zee* (1941) verschijnen er tot 1961 geen dichtbundels van Hussem meer. Hij publiceert nog wel: bijvoorbeeld in *De Nieuwe Stem* in maart 1952 eigen gedichten en in juni 1952 gedichten naar Prévert en Michaux. In 1961 komt zijn bundel *Stelllopen op zee* uit en daarna wordt er ongeveer eens in de twee jaar een nieuwe bundel van hem uitgebracht (zie voor de volledige lijst de literaturopgave). Naast eigen dichtbundels publiceert hij ook vertalingen van Chinese



V
Compositie, 1958
 olieverf op doek, 63 x 98 cm
 Collectie E. en L. van Oosterom

poëzie *Gisteren voor vandaag*, poëzie uit de periode van de eerste eeuw voor Chr. tot 1800 na Chr., *Verzen van Wang Wei* en *Sporten van de ladder*¹². In zijn "stille" jaren houdt hij zich echter wel intensief met poëzie bezig. Max Croiset bijvoorbeeld laat zijn gedichten voor hij ze publiceert eerst voor commentaar aan

Hussem lezen. Hussem was daar vaak lange tijd en met grote aandacht aan bezig. Het is dan ook begrijpelijk dat de verwantschap tussen hun gedichten zeer groot is; zo groot zelfs dat het tussen beiden in 1964 tot een uitbarsting komt, waarbij Croiset Hussem van epigonisme beschuldigt en de vriendschap verbroken wordt¹³.



37
Compositie, 1954
 dekverf op papier, 27,5 x 37 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

Met zijn bundel *Steltlopen op zee* toont Hussem zich een dichter van het korte gedicht. Hij zal dat zijn verdere leven blijven. Zijn gedichten zijn geïnspireerd door de Japanse haiku, maar hij onderwerpt zich bijna nooit aan de strenge zeventien lettergrepige versvorm van de haiku en hij houdt zich ook niet strikt aan de beperkingen die aan de inhoud van een haiku zijn gesteld. In een Japanse haiku zijn de woorden zo eenvoudig mogelijk; het adjectief wordt nauwelijks gebruikt. De haiku-dichter brengt alleen een waarneming over. Maar de woorden hebben een grote evocatieve kracht, ze zijn vol associaties. De kersenbloesem bijvoorbeeld roept het begrip op van onthechting, de maan duidt vrijwel steeds de herfst aan. De inhoud van de haiku is altijd de natuur: het landschap, bloemen, dieren en dingen om de mens heen en de mens zelf als deel daarvan. Doel van de haiku-poëzie is de essentie, het wezen der dingen te treffen¹⁴. Veel van Hussems gedichten hebben de natuur en vooral het

licht (uitgedrukt door de zon, de maan en wolken) en het water (rivieren, maan en vooral de zee) tot onderwerp:

de wind belooft de zee
 met rille passen
 aan de einder komt de zon
 hem tegemoet¹⁵

met een sprong
 klieft een vis
 de wolk
 in de waterspiegel¹⁶

Vaak zijn er in Hussems verzen twee delen aan te wijzen: de eerste is een waarneming of een alledaagse mededeling. Het tweede deel wordt op gelijke wijze geformuleerd, maar nu wordt er — geheel tegen het haiku-principe in — geen waarneming gedaan, maar er komt een mening of een visie, waardoor de mededeling uit het eerste deel een bepaalde geladenheid krijgt:

al dat hout
 bij de haard
 voor één vuur

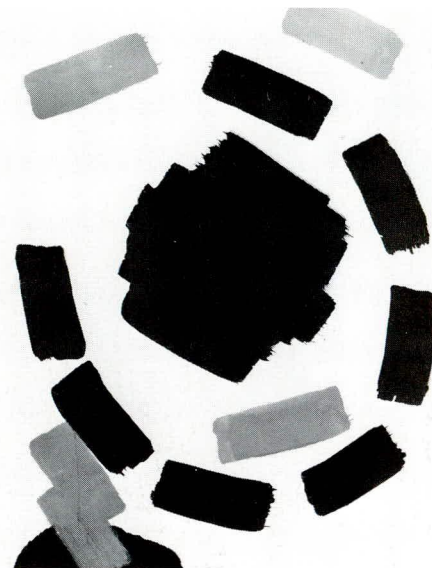
warmte vergt
 jaren groei¹⁷

In veel verzen brengt hij tegenstellingen tot uitdrukking, waarbij hij dan de nadruk legt op het schijnbare daarvan:

gisteren werd
 vandaag
 vandaag
 wordt morgen
 tussen geboorte
 en sterven
 leeft de dood¹⁸

al ben ik koud
 tot op het bot
 de sneeuw smelt in
 mijn handen¹⁹

In een interview met Ben Bos in *De Nieuwe Linie* geeft Hussem een karakteristiek van zijn poëzie²⁰. Het gaat hem er om zijn gedichten zo eenvoudig mogelijk te krijgen: "Ik gebruik bijna geen bijvoeglijke naamwoorden (. . .) Ik gooi steeds woorden weg tot ik de kern overhoud" en "Ik wil mijn poëtische ervaring direct geven". Uit het interview blijkt een grote affiniteit met Zen. Hij spreekt daarin over het streven naar eenheidservaring, zijn liefde voor de natuur en zijn opvatting over de eenheid van de schijnbare tegenstellingen: leven-dood, licht-duisternis, liefde-haat. "Zie je, alles is met elkaar verweven, dat zoek ik, het samengaan van de dingen, hun onderlinge verbondenheid (. . .) Als een deel, een deel is van een geheel, leef ik ook dat geheel. Natuurlijk, ik kan niet verder reiken dan een deel, maar in die reikwijdte raak ik het geheel".



Om de inspiratie van Zen en de haiku te benadrukken, volgen ter vergelijking enkele gedichten van Hussem naast enkele haiku²¹:

't geluid van de dauw
 is hoorbaar, zo stil en
 zo diep is de nacht
 (Hoyo)

het druppelen van
 een waterkraan beklemtoont
 de stilte in huis

ik schepte de maan
 in mijn schotel, en goot hem
 weg met het water
 (Ryuhō)

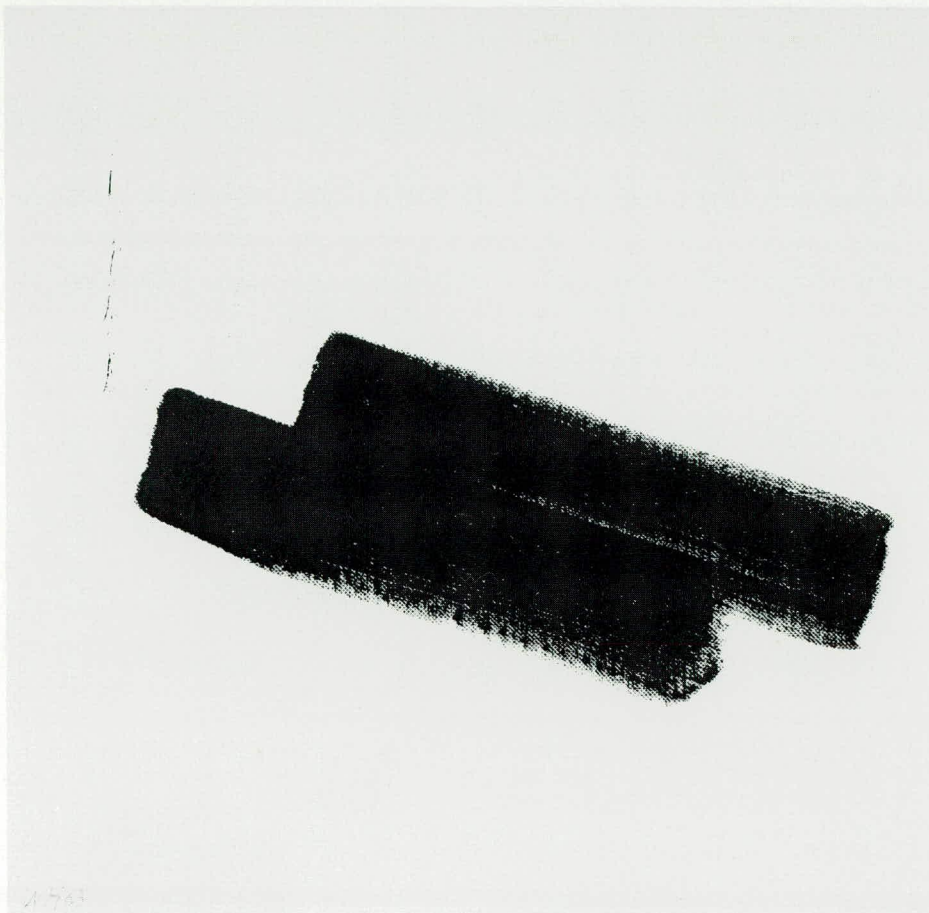
de zon bestrooit de zee met goud
 ik schep het in mijn handen op
 het loopt tussen mijn vingers weg
 als water

hij raakt haar aan
 met de lijn van zijn hengel,
 de zomermaan zelf
 (Chiyo-ni)

hoger en hoger klimt de maan
 in het geboomte
 tot zij zich nog
 aan één tak vasthoudt
 dan laat zij plotseling
 de aarde los

volle najaarsmaan;
 op mijn witte vloermat valt
 sparretakschaduw
 (Shiki)

de schaduw van een tak
 over het vensterglas
 de maan betekent haar aanwezigheid



39
Compositie, 1963
 olieverf op doek, 60 x 60 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

Hussem verdiept zich ook in de Chinese poëzie. Vooral de grotere vormvrijheid die de Chinese poëzie ten opzichte van de Japanse heeft, spreekt hem aan. Tot de achttiende eeuwse Wang Wei, wiens verzen hij vertaalt, voelt hij zich sterk aangetrokken; waarschijnlijk omdat deze net als hijzelf schilder en dichter tegelijk is. De poëzie van Hussem is vaak zeer beeldend. Bijvoorbeeld:

Uit het smetteloos wit
 van de besneeuwde opslagplaats
 scheppen sjouwers,
 het diepste zwart²²

Soms is hij zelfs in zijn poëzie expliciet bezig met de schilderkunst:

Zet het blauw
 van de zee
 tegen het
 blauw van de
 hemel veeg
 er het wit
 van een zeil
 in en de
 wind steekt op²³

In Nederland zijn er in de jaren zestig meer dichters van het korte gedicht. Naast Hussem en de al eerder genoemde Croiset zijn dat onder anderen Rodenko, Elburg, Van Geel en vooral ook Van Schagen²⁴. Deze laatste is degene die net als Hussem ook kalligrafeert. Naast de invloed van Spinoza is bij hem ook die van het Oosten en vooral van Zen groot geweest, zoals hijzelf schrijft in het artikel "Waarom? Daarom" in *Maatstaf*²⁵. Klakkeloze navolging van de haiku wijst hij van de hand, maar, zegt hij "... moeten wij alleen één ding (...) van hen (Japanners, c.c.) aanvaarden: de les dat veel weinig is en weinig veel (...) een blanco blad edel papier is me nog steeds het hoogste".

De penseel-streek-kracht

Dat wat de haiku betekent voor Hussems poëzie, betekent de Oosterse kalligrafie voor zijn schilderen.

In China weerspiegelt de invloed van Zen zich al in de Sung-tijd (1000-1300)²⁶. Dit uit zich in een wijze van schilderen, die de l-p'in stijl wordt genoemd ofwel de ongebonden of spontane stijl. Deze zet zich, weliswaar in enigszins gewijzigde vorm, in Japan voort in de zogenaamde Kano-stijl. Bij het schilderen komt het aan op levendigheid, expressiviteit, kracht en verfijning van de zichtbare penseelstreek. Door een snelle, spontane penseelvoering kan een geïnspireerd kunstenaar in een paar minuten een schilderij of tekening



40
Teken, 1954
 olieverf op board, 123 x 62 cm
 Stedelijk Museum, Amsterdam, Geschenk Stichting
 Vrij Nederland

41
Compositie no 23, 1962
 olieverf op doek, 145 x 100 cm
 Particuliere collectie

maken, zoals een wijze in een flits de waarheid kan schouwen²⁷. Het gaat om de korte periode van geconcentreerd scheppen. Daarvoor is, zoals De Gruyter al schreef in zijn artikel in 1940, "Hitsoeryokoe", de penseel-streek-kracht nodig²⁸. Men gebruikt de penseel daarbij op een snelzui-gend papier dat geen veranderingen meer toelaat.

Hussem heeft door de talloze kalligrafi-sche oefeningen een spontane en intuïtie-ve wijze van schilderen kunnen ontwikke-len. Het klinkt haast als een banaliteit, maar daardoor heeft hij zich kunnen bevrijden van de al te grote invloed van Picasso waardoor zijn werk een zekere mate van geremdheid en gekunsteldheid dreigde te krijgen.

Door de penseeltekeningen is er een ge-heel eigen expressionistische manier van schilderen ontstaan, waarmee hij zijn ab-stracte beeldtaal verder heeft kunnen ont-wikkelen. De "Picassiaanse" schilderwijze is voor hem toch een doodlopend spoor gebleken. Behalve aan het vaak schitte-rende coloriet ontleen al zijn latere schil-derijen en tekeningen in feite hun leven-digheid en expressiviteit voornamelijk aan de kracht van zijn penseelstreek (zie afb. 40).

Bij Zen-tekeningen worden grote delen van het papier onbeschilderd gelaten. Her-rigel schrijft daarover: "Der Raum der Zen-maler (. . .) ist ewig unbewegt und doch bewegt wirkend, lebt, atmet gleichsam, ist gestaltlos, leer und doch Ursprung aller Gestaltung. [. . .] Was nicht angedeutet, ausgesagt wird, das Verschwiegene ist für das Verständnis wichtiger und beredter als das Gesagte, Beredte"²⁹ en De Gruyter citeert een Oostaziatisch gezegde: "daar waar penseel en inkt niet gebruikt zijn, bloeit het intensiefste leven"³⁰.

Dat gaat ook op voor veel schilderijen en tekeningen van Hussem (zie afb. 39). In het al eerder genoemde interview met Ben Bos in *De Nieuwe Linie* zegt hij daar zelf over: "In mijn schilderijen zit, net als in mijn verzen, ook het wit van de stilte, het wegla-

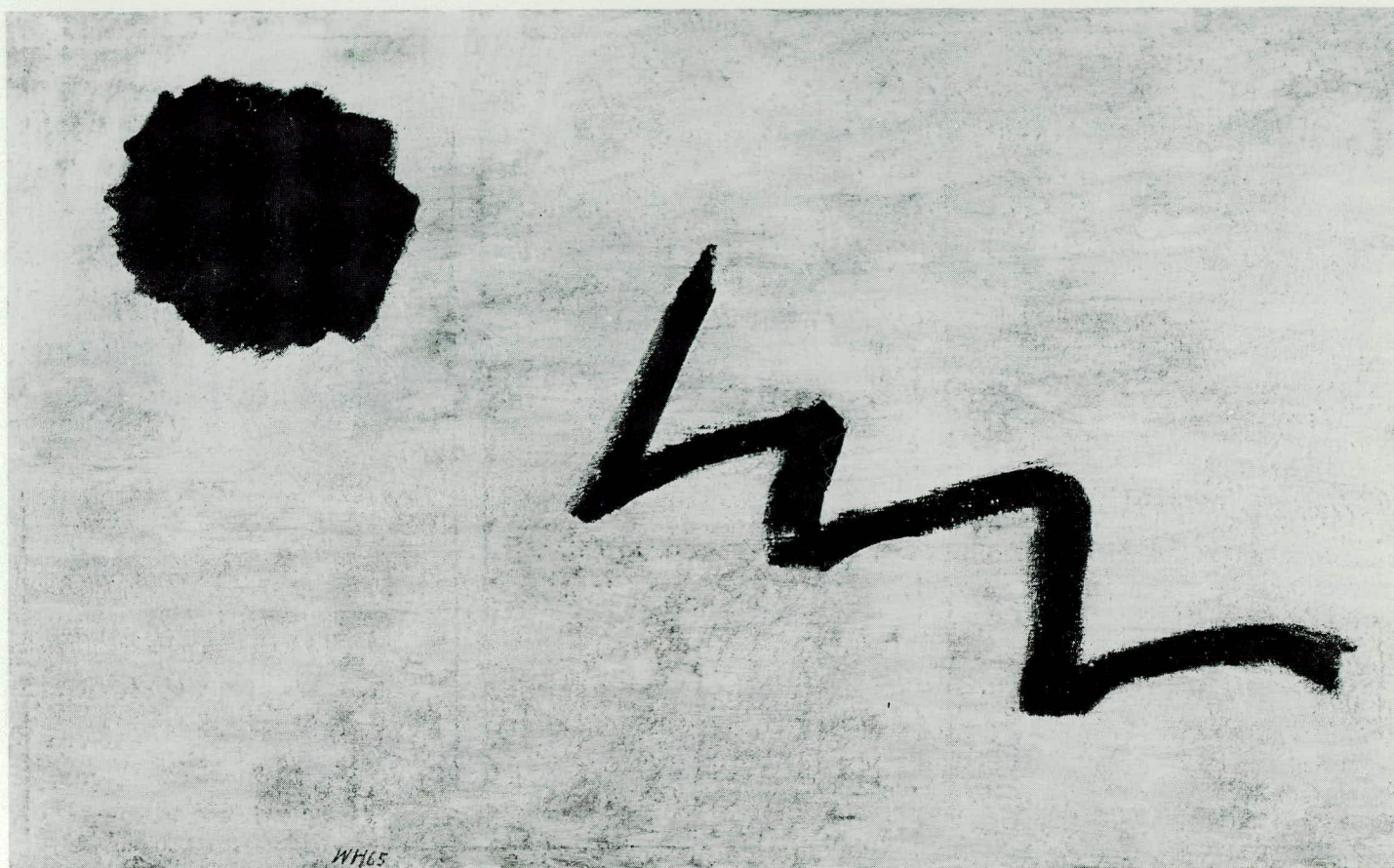
ten van het overbodige. Het gaat om het zien van de essentie. Als je die ziet geeft het je een schok (. . .). Echt kijken is im-mers door iets heen kijken, tot schouwen komen"³¹.

Een ongerepte wereld maken droom-de ik³²

Hussem heeft zich altijd voor veel openge-steld: voor Van Gogh, Picasso, de Ooster-se kalligrafie, ook voor bijvoorbeeld Male-witch, zoals later nog zal blijken en — dich-ter bij huis — voor Ouborg. In de beginjaren van zijn poëzie is Bloem duidelijk aanwe-zig. Later laat hij zich inspireren door de haiku-verzen. Daardoor bieden zijn wer-ken uit een periode van vijftig jaar schilde-ren en dichten een heel gevarieerde aan-blik.

Toch is er, ondanks die uiterlijke verschil-len, altijd één principe van waaruit hij werkt. Hussem is voortdurend op zoek de begrenzing van zijn eigen ik te doorbre-ken. Door middel van zijn schilderijen en





42
Compositie, 1965
 olieverf op doek, 127 x 200 cm
 Particuliere collectie

zijn poëzie probeert hij zich te vereenzelvigen met de wereld om hem heen. Hij wil deel zijn van het geheel (). Daarom kiest hij misschien geheel onbewust voor Van Gogh. Daarom laat hij zich inspireren door Hegel, in wiens filosofie alle tegenstellingen uiteindelijk opgeheven worden in één absoluut idealisme: "in de centrale idee die alles en allen verbindt"³³ en hij schildert zijn "primitieve maskerschilderijen", om door te kunnen dringen in de wereld en de denkwijze van volkeren, waar naar Hussems mening nog een algemeenheid en eenheid van vorm en geest bestaat, die in de Westerse cultuur vrijwel verloren is gegaan.

En daarom is het vooral de Oosterse cultuur die in zijn werk doorklinkt. Die cultuur heeft de grondtoon van al zijn latere werk bepaald, hoe gevarieerd dat verder ook geweest is. Met name de filosofie van Zen heeft hem de methode gegeven om het gedeelde, de dualiteit, op te heffen en de verlangde eenheid te verkrijgen. Van daaruit is veel van zijn poëzie en zijn beeldende kunst te verklaren.

Het Haagse leven

De Posthoorn en Pulchri

44
Bijna iedere dag naar het strand . . .

43
Twee portretten van Willem Hussem, op een bierviltje getekend door Rinus van den Bosch:
Willem aan het rad van avontuur en Willem in de sneeuw

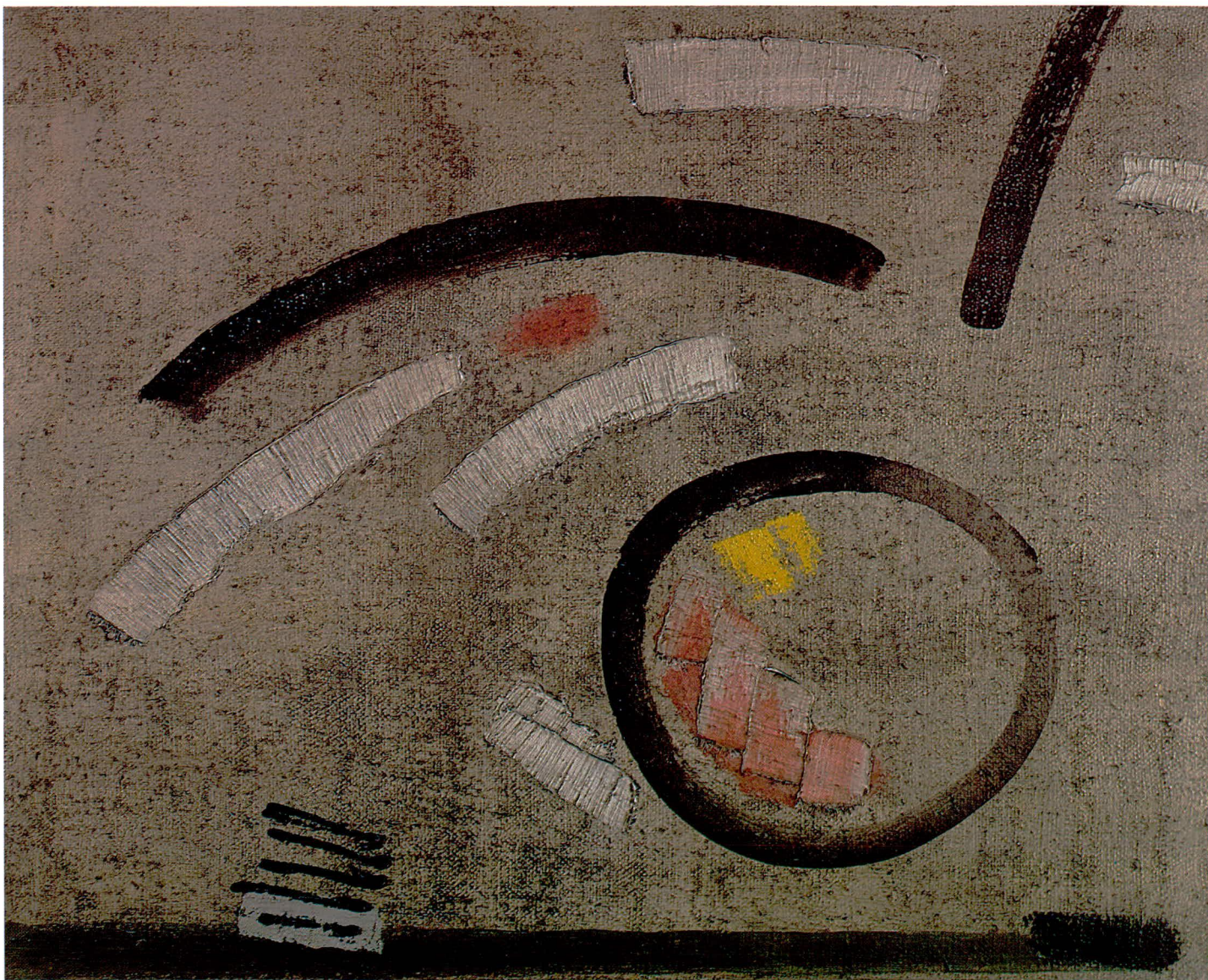


Zichtbare ingrijpende veranderingen hebben zich in het leven van Hussem na 1945 niet meer voorgedaan. De jaren verlopen in grote regelmaat. Zijn massieve gestalte op de fiets, achter de borreltafel in De Posthoorn of in Pulchri raakt bekend in Den Haag (zie afb. 43). Hij leeft veilig in het Haagse, wat gezapige kunstleven en hij lijkt zich daar, altijd omringd door een vaste



groep vrienden op z'n plaats te voelen. Die vrienden heeft hij blijkbaar nodig. Pierre Dubois schrijft daarover: "Willem Hussem wist dat hij in zijn werk de moeilijke weg bewandelde, dat het lukken, maar ook mislukken kon (. . .). Vandaar dat hij behoefte voelde, niet aan bewondering, maar aan instemming, aan begrip voor wat hij beoogde, en aan de overtuiging bij de ander dat het goed was wat hij deed"¹.

Hij maakt nauwelijks meer buitenlandse reizen; zelfs Den Haag verlaat hij niet meer dan nodig is. Hij werkt hard en zijn dagen vullen zich volgens een vast patroon. Iedere ochtend werkt hij in zijn atelier, hoe laat het de vorige nacht ook geworden is. Vrijwel dagelijks maakt hij lange wandelingen door de duinen en aan het strand bij Scheveningen en iedere avond bevindt hij zich vanaf ongeveer vijf uur in wat zijn tweede huis lijkt te zijn, het café De Posthoorn, waar het gehele Haagse culturele en jour-



VI
Compositie, 1960
 olieverf op doek, 74 x 89 cm
 Haags Gemeentemuseum, Den Haag

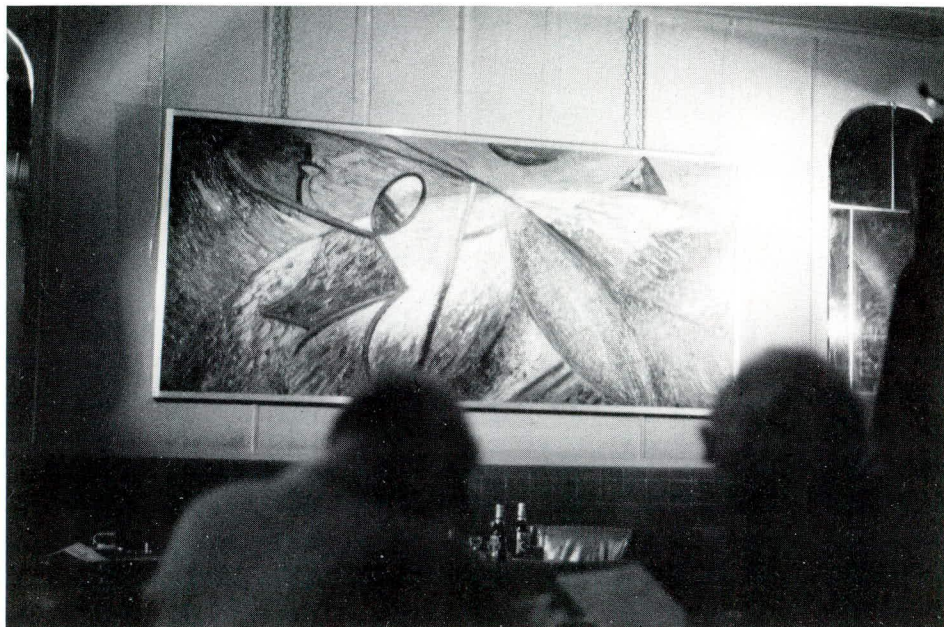
nalistieke leven zich verenigt. Hussem ontvangt er zelfs zijn post². Hij is er vaak het middelpunt aan de café-tafel. Carmiggelt schrijft daarover: "Ik heb Willem Hussem in dat koffiehuis, ook ná de oorlog, meer dan eens teruggevonden. Hij

was er, als figuur, eigenlijk dezelfde gebleven: het middelpunt van een kring mensen, die net als wij, in onze jeugd, zijn gezelschap zochten om de zuiverheid van zijn oordeel en de ontwapende charme van zijn humor"³.

Compositie, 1949

olieverf op doek, 120 x 250 cm

Dit schilderij hangt vanaf 1949 in het café De Posthoorn in Den Haag. Thans eigendom van mevrouw M.H. de Bruijn-Knijnenburg, Wassenaar



Zijn belangrijkste gezelschap aan tafel is Nanninga, maar hij verkeert ook veel met Verburg, Lampe, Van Heel en andere schilders, die zich in 1956 verenigen in De Posthoorn-groep.

In 1949 wordt door de eigenaar van De Posthoorn, de heer Knijnenburg, een abstract schilderij van Hussem opgehangen. Een voor die dagen ongebruikelijke daad (afb. 45). Later volgen er meer van hem en ook van Naninga. Vele rekeningen worden daarmee vereffend.

Zijn gedichten maakt Hussem eigenlijk tussen de bedrijven door, in de nacht, tijdens de lunch, aan zee en zelfs in De Posthoorn, waar hij ze soms hardop voorleest en bespreekt met de aanwezigen. Ook de gedichten van anderen worden daar door hem nog wel eens kritisch onder de loep genomen; die van Ed Hoornik bijvoorbeeld of van Peter Berger en Jozef Eyckmans⁴. Het is een kleine wereld, die van De Posthoorn en van Pulchri, waar iedereen iedereen kent, waar veel gedronken, geroddeld en gezeest wordt, zoals blijkt uit de talloze

krantenkronieken uit die tijd⁵.

's Avonds laat of 's ochtends vroeg, hoeveel hij ook gedronken heeft, stapt Hussem op de fiets en rijdt de kilometerslange Hoefkade af naar zijn huis, waar hij ondanks of juist wel dankzij veel alcohol vaak nog in staat is een doek te schilderen of een gedicht te voltooien.

Hij is goed bevriend met Borgers, Nagel (die Hussems abstracte kunst te vuur en te zwaard verdedigt⁶), Donkersloot, Bert Bakker, Roland Holst, Sam Dresden, Van Heel, Carmiggelt en talloze anderen. Hij heeft als één van de weinigen vooral door middel van een briefwisseling nog contact met Ouborg, die zich na de rel om de toekenning van de Jacob Maris-prijs in 1950 voor zijn tekening *Vader en Zoon*, verbitterd, zo niet gebroken van de buitenwereld heeft afgewend⁷.

Ook voor jonge kunstenaars is Hussem belangrijk. Niet eens zozeer doordat zijn werk hen inspireert, maar omdat hij grote aandacht voor ze heeft. Hij stimuleert Peter Struycken, Jan Cremer en Rinus van den



46
Met Nanninga bij de opening van een Contour-ten-
toonstelling in Delft

47
Met Peter Struycken bij een opening in het Haags Ge-
meentemuseum

Bosch, waar hij kan. Henk Peeters, een van de leden van de groep Nul, zegt daarover: "dan is verder mijn herinnering aan Hussem ook gekleurd door zijn warme belangstelling voor mijn werk, toen ik dingen maakte waar destijds niemand wat in zag. Hussem fungeert in die zin als een vaderfiguur (...)"⁸. Het werk van Hussem lijkt in



ieder geval wel van belang geweest te zijn voor een ander lid van de Nul-groep: Jan Henderikse, die zich uit zijn jeugd herinnert hoe hij de abstracte tekens van Hussem in De Posthoorn bewonderde⁹.

Verenigingen

Hussem blijft tot zijn dood toe lid van het kunstgenootschap Pulchri. Op vrijwel iedere voorjaars- en najaarsexpositie van 1945 tot 1973 van de leden van de Vereniging is werk van hem te vinden. Hij blijft lid van Vrij Beelden tot 1955 en als deze groep daarna opgaat in de Liga Nieuwe Beelden wordt hij ook daarvan lid.

Aan het einde van de jaren veertig keert hij de Haagse Kunstkring de rug toe. Naast het café De Posthoorn wordt in 1956 een kunstzaaltje geopend, eveneens De Posthoorn geheten, waar de avant-garde van Den Haag exposeert. Dit zijn voornamelijk abstract werkende schilders zoals Hussem, Van Heel, Nanninga, Kropff, Kromjong, Sinemus, Bouthoorn, Vreugdenhil, Roëde, van Bohemen en Rik Jager. Zij vormen de officieuze Posthoorngroep.

In 1960 wordt de Haagse kunstenaarsgroep Fugare opgericht, een groep van kunstenaars die "abstract, abstraherend of experimenteel bezig is"¹⁰ en waarvan velen ook al lid waren van de Posthoorngroep. De groep Fugare is actief tot ongeveer 1967. Leden zijn Hussem, Sinemus, Van Heel, Bitter, Disberg, Kroes, De Wit, Nanninga, Kropff, Van den IJssel, Van der



VII
Compositie, 1962
olieverf op doek, 120 x 80 cm
Collectie Eric de Nie

Nahmer en Lampe. Het artistiek belang van Fugare is niet groot geweest, zoals ook Beeren opmerkte in zijn artikel over Hussem in *Zet het blauw van de zee* . . .¹¹. Vernieuwende tendenzen zijn van deze groep niet uitgegaan. De overeenkomsten tussen het werk van de verschillende leden zijn niet groot. Wel exposeert de groep zeer veel door het gehele land, vooral dankzij het goede organisatievermogen van George Lampe.

Tentoonstellingen¹²

Hussem heeft veel eenmantentoonstellingen in galleries, bijvoorbeeld in De Posthoorn, maar slechts enkele in musea. Tijdens zijn leven krijgt hij alleen maar tentoonstellingen van zijn werk in het Haags Gemeentemuseum in 1960 en 1963, in 1965 in de Princessehof in Leeuwarden en in 1971 in het Stedelijk Museum in Schiedam. Hussem neemt deel aan talloze groepstentoonstellingen. In de voor- en najaarsexposities in Pulchri is zijn werk jaarlijks te vinden en ook in de zogenaamde Haagse Salon in Pulchri, waarbij de Jacob Maris-prijzen worden uitgereikt.

Behalve aan de tentoonstellingen van Vrij Beelden en Fugare neemt hij in de periode van 1952 tot 1965 regelmatig deel aan de belangrijke tentoonstellingsreeks Contour in Het Prinsenhof in Delft, die een overzicht van de hedendaagse Nederlandse beeldende kunst beoogde te geven. Rond deze tentoonstellingen laait ieder jaar de strijd weer op tussen de abstracte en de figuratieve kunst, zozeer zelfs dat in 1954 besloten wordt jaarlijks afwisselend een abstracte en een figuratieve "Contour" te maken. In de jaren zestig verwateren die tegenstellingen wel weer.

Verder exposeert Hussem nog in talloze andere groepstentoonstellingen van vooral abstracte kunst in binnen- en incidenteel ook in buitenland. In Parijs in 1951, in Pittsburgh in 1950 en 1955, in 1953 bij de Redfern Gallery in Londen en in Berlijn in 1962. Bij die groepstentoonstellingen exposeert

hij behalve met de al eerder genoemde Haagse schilders zoals Van Heel, Ouborg, Nanninga, Kropff, Kromjong, Sinemus, Bouthoorn en Lampe, ook vaak met Appel, Benner, Van Bohemen, Bram Bogart, Corneille, Lataster, Wagemaker, Wolvencamp en ook wel met de beide broers Van Velde. De Biennale in Venetië, waaraan hij in 1960, samen met Wessel Couzijn deelneemt, is voor Hussem de belangrijkste tentoonstelling geweest. Het is het moment waarop Hussem, zestig jaar oud, eindelijk een erkenning voor zijn werk krijgt die verder reikt dan de stad Den Haag¹³. Van Heel is commissaris van de Nederlandse tentoonstelling, geassisteerd door C. Doelman en dr H.L.C. Jaffé. Hussems werk past goed in de internationale kunsttendens die in Venetië zichtbaar wordt. Hartung, Fautrier en Bissier, schilders die net als Hussem de invloed van de Oosterse kalligrafie hebben ondergaan, winnen op de Biennale hoofdprijzen.

Prijzen

In 1952 krijgt Hussem samen met Rein Drayer de Jacob Maris-Prijs voor de schilderkunst voor het schilderij *Dans* (afb. 48).



48
De dans, 1952
olieverf op doek, 162 x 140 cm
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam



49
Binding, 1954
 olieverf op doek, 132 x 89 cm
 Stedelijk Museum, Amsterdam, Geschenk Stichting
 Vrij Nederland

In 1955 deelt hij deze prijs met Co Westerik voor de abstracte compositie *Binding* (afb. 49).

In 1958 ontvangt Hussem de Jacob Marisprijs voor de tekenkunst voor de tekening *T VIII 1968* (afb. 57). Hierom ontstaat een groot rumoer (zie het volgende hoofdstuk).

In 1963 wint hij de tweede prijs bij de Talensprijs voor het schilderij *Streep en Vlek*. In 1965 is het een goed jaar. Hij krijgt de Jacob Hartog-prijs voor de schilderkunst en de Jan Campert-prijs voor de poëzie.

Inkomsten

Hussem's werk levert hem net genoeg geld op om van te leven, maar veel is het niet. De contra-prestatie wijst hij, na er een half jaar gebruik van te hebben gemaakt, af, omdat hij deze ervaart als een beroving van zijn artistieke vrijheid.

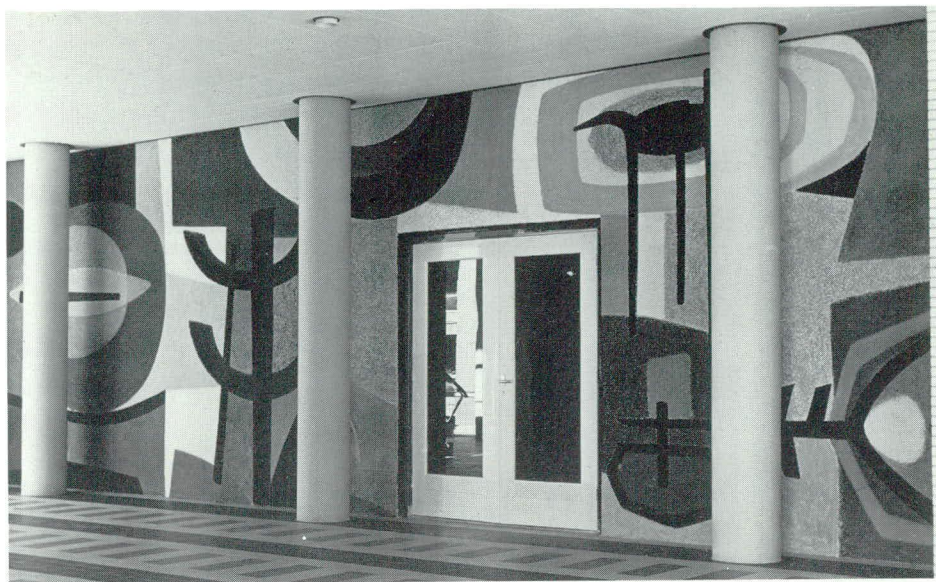
Hij voorziet in zijn levensonderhoud en dat van zijn gezin dankzij enkele trouwe kopers van zijn schilderijen o.a. drs J. Meijer, S. de Vries uit Deventer en prof. W.H. Nagel.

Door musea wordt eigenlijk tijdens zijn leven nauwelijks werk aangekocht. Alleen het Haags Gemeentemuseum, het Museum Boymans-van Beuningen en het Stedelijk Museum in Amsterdam verwerven enkele werken van hem.

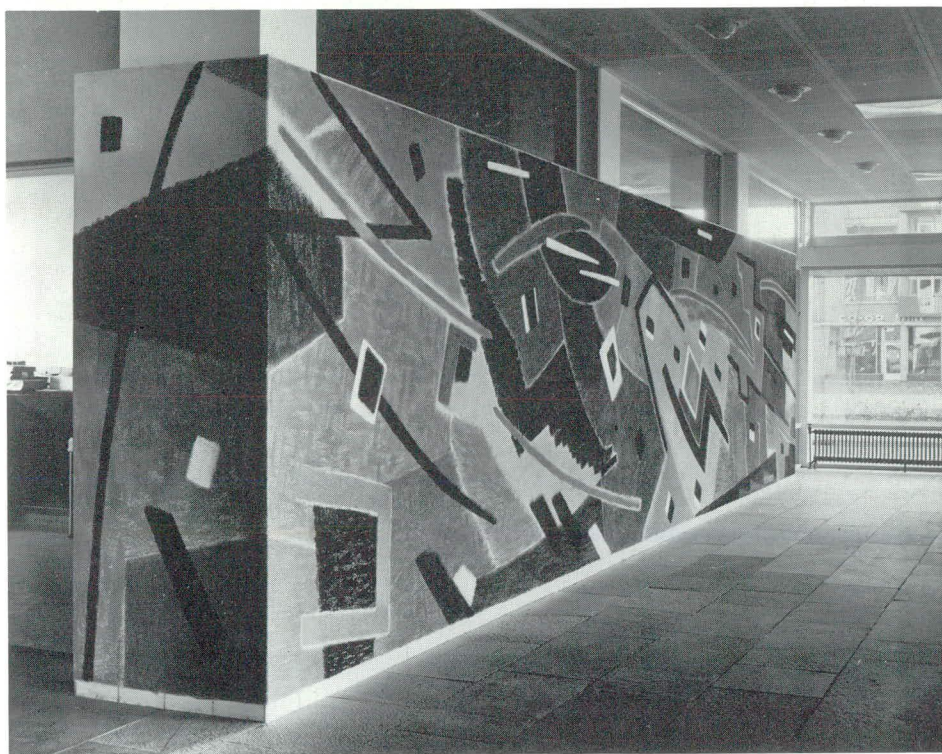
Een andere bron van inkomsten voor Hussem zijn opdrachten. Zo maakt hij wandschilderingen. O.a. in de Zuiderpark H.B.S. in Den Haag (1957) (afb. 50), een wandschildering in het gebouw van het Schildersbedrijfschap in Rijswijk in 1960 (afb. 51) en een wandschildering voor het ministerie van C.R.M., eveneens in Rijswijk in 1965.

In 1966 begint hij met het vervaardigen van aluminiumplastieken. Twee daarvan maakt hij in opdracht. Eén voor het ziekenhuis Leyenburg in Den Haag in 1967 en één voor het postkantoor in Raalte, eveneens in 1967.

Hij ontwerpt decors voor de Haagse Comedie in 1957 en 1958. Stukken onder regie van Max Croiset: *Les Chaises* van Ionesco, *Amphitryon* van Croiset en *Antigone*



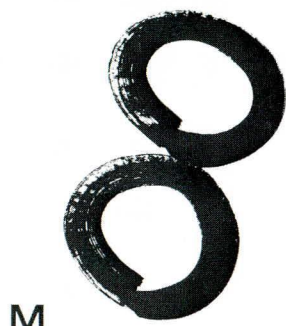
van Sophocles. De decorstukken zijn groot, eenvoudig en geometrisch¹⁴. Hij illustreert in 1955 de uitgave *Empedocles de ander* van Hans Andreus¹⁵. Beroemd worden de boekomslagen die Hussem in 1962 en 1963 ontwerpt voor de Meulenhoff-reeks: *Meesters der vertelkunst* (afb. 52 t/m 55). Daarnaast maakt hij nog talloze andere omslagen¹⁶ (zie afb. 56).



50
Wandschildering in de Zuiderpark-H.B.S. in Den Haag, 1957

51
Wandschildering in het gebouw van het schildersbedrijf in Rijswijk, 1960
(vernietigd)

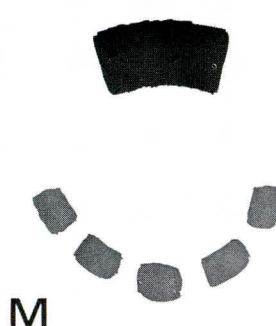
meesters
der
mexicaanse
vertelkunst



meesters
der
braziliaanse
vertelkunst



meesters
der joego-
slavische
vertelkunst



meesters
der
italiaanse
vertelkunst



de naakte hond

g. van de walcheren



52
Hussem ontwerpt de omslagen voor de serie *Meesters der Vertelkunst* van Meulenhoff, 1962

53
Meesters der vertelkunst, 1962

54
Meesters der vertelkunst, 1962

55
Meesters der vertelkunst, 1962

56
Omslag voor *De naakte hond*, 1966

De rel om de Jacob Maris-prijs en het probleem van de abstractie

T VIII 1958

In 1958 wordt Hussem de Jacob Maris-prijs voor de Tekenkunst toegekend voor zijn tekening *T VIII 1958* (afb. 43). Eénstemmig wordt hiertoe besloten door de jury, onder voorzitterschap van mevrouw dra J.V.C. Bakker-Hefting, oud-directrice van de Dienst voor Schone Kunsten. De overige leden van de jury zijn de kunstschilders Henk Broer, Han van Dam, Rein Drayer, Harry Verburg, prof. Jan Wiegers en de beeldhouwer Titus Leeser. Deze prijs wordt jaarlijks uitgereikt. Behalve die voor de tekenkunst bestaat er ook één voor de schilder- en één voor de beeldhouwkunst. De prijsuitreiking en de ermee gepaard gaande tentoonstelling in Pulchri wordt georganiseerd door de Stichting "De Haagse Salon" en de Jacob

57

T VIII 1958

O.l.-inkt op papier, maten onbekend
verblijfplaats onbekend



Maris-stichting.

De prijsuitreiking geniet al enige "faam" in Nederland door het geweldige tumult dat in 1950 ontstond toen Ouborg voor de tekening *Vader en zoon* de prijs ontving. Door velen, ook door kunstcritici, werd die tekening beschouwd als niets meer dan het gekrabbel van een kind. De rel die er acht jaar later ontstaat naar aanleiding van de toekenning van de prijs aan Hussem is niet veel kleiner.

Het gezapige Haagse kunstwereldje, waar iedereen zich met alles bemoeit, is natuurlijk een goede voedingsbodem voor dit soort emotionele zaken. Bij de toekenning van de Jacob Maris-prijs aan Hussem spelen zeker ook een heleboel persoonlijke zaken een rol. De prijsuitreiking gaat gepaard met intriges, verwijten van partijdigheid — het jury-lid Verburg is bijvoorbeeld een goede vriend van Hussem — verdachtmakingen over en weer, waarbij zelfs oorlogsverledens een rol spelen. Het feit dat de inzending van een meisje van dertien jaar tot op de laatste selectie van de jury toe een kans maakt op de prijs voor de schilderkunst, doet velen twijfelen aan de deskundigheid van die jury. Ook zet het veel kwaad bloed dat Hussem deelneemt aan de voorselectie voor de toelating van de kunstwerken op de tentoonstelling (en niet voor de prijs zelf overigens)¹.

Wanneer men de discussie rond de prijsuitreiking aan Hussem ontdoet van deze bijkomstigheden, dan blijft er duidelijk één groot artistiek probleem over, namelijk dat van de abstractie. De discussie, die hierover na 1945 op gang is gekomen, heeft de gemoederen in de kunstwereld, maar ook daarbuiten, in de jaren vijftig zeer intensief bezig gehouden.

De gemoederen

Het juryrapport van de Jacob Maris-prijs van 9 augustus 1958 meldt over Hussems tekening *T VIII 1958* dat deze "getuigt van een grote concentratie en vitaliteit, van



sterke eenheid tussen schrift en beeldvorm en van virtuositeit in het hanteren van penseel en inkt".

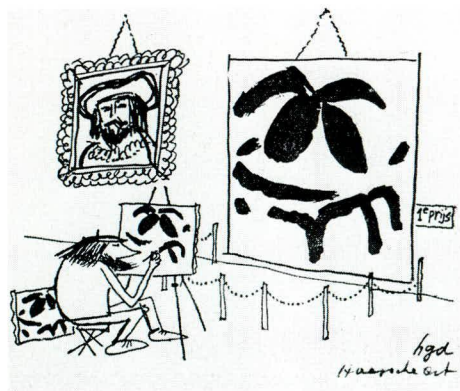
Na enkele dagen komt het commentaar los over de toekenning van de prijs aan Hussem en het houdt enkele maanden aan. Er is geen krant die er niet uitgebreid aandacht aan besteedt. Zelfs bladen als de *Panorama* en het *Vizier* wijden er pagina's aan². Hans Engelman in *De Telegraaf* van 15 augustus 1958 haalt fel uit. Hij vindt Hussems tekening niet veel meer dan toevalskunst, evenals het werk van bijvoorbeeld Hartung, Pollock en Mathieu. Hij schrijft: "Het ware kunstwerk ontstaat uit een harmonisch evenwicht tussen zo verfijnd mogelijk gevoel en zo scherp en bewust mogelijke verstandelijke inspanning. Eerst dan kan men spreken van een volwaardige menselijke prestatie, die onze bewondering en onze aandacht ten volle waard is". In het blad *Trouw* schrijft V.D. op 15 augustus 1958: "Wij vinden de beide werkstukken lachwekkend geklieder. (Het andere werk betreft het schilderij van Sine-

mus die de prijs voor de schilderkunst verwerft, c.c.) Het abstracte beelden behoort thuis bij de decoratie (. . .), deze bekroning is o.i. een symptoom van cultuurverwording".

In *De Tijd* schrijft M. op 16 augustus 1958: "Ook de prijs voor tekenkunst, een vreemd kalligrafisch teken, dat aan de kunst der moderne Japanners doet denken, een paar vlekken in Oostindische inkt, van W. Hussem, oogst veel kritiek. Het doet inderdaad vreemd aan dit opdringerige brutale teken in een zaal vol verzorgde en door-dachte tekeningen te zien".

J.M. Prange in *Het Parool* van 15 augustus 1958 is zeer zuur: "De tekening van Hussem is voor mij een zinledig gemors met inkt".

Ook de krantenlezers reageren verontwaardigd. Talloze ingezonden brieven zijn over de zaak in de maanden augustus en september in de krantenrubrieken te vinden³. In *Vrij Nederland* (23 augustus 1958), de *Haagsche Courant* (16 augustus 1958) en *Elseviers Weekblad* (30 augustus





VIII
Compositie, 1964
 olieverf op doek, 100 x 130 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

1958) verschijnen spotprenten over het kalligrafische teken van Hussem (zie afb. 59, 60 en 61).

Er komen zelfs acties op gang. Sommige kunstenaars verwijderen uit protest tegen de onbekwaamheid van de jury hun werk van de tentoonstelling.

Op 14 augustus delen enkele kwade jonge kunstenaars voor De Posthoorn zoge-

naamde Hussem-tekeningen uit aan het publiek, die zij ter plekke in grote aantallen in zeer korte tijd produceren (zie afb. 58). Een kleindochter van Willem Maris, Mieke Biezenveld, begint, vooral gesteund door *De Telegraaf* op 23 augustus een actie om de naam Maris niet langer aan de prijs te verbinden. In *Het Vaderland* schreef zij al eerder op 16 augustus 1958 over de bekroonde kunstwerken: "het is boerenbe-



63
Compositie, 1952
 olieverf op doek, 46 x 38 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Próvo Kluit

vallende is dat Hussem, als vele anderen uit die tijd, schrijft vanuit de verdediging⁵. Hij doet een poging de abstracte kunst te rechtvaardigen. In dit artikel gaat hij niet zozeer in op de vraag waarom zijn kunst abstract is, maar hij schrijft dat de waarde van een schilderij, of het nu abstract is of niet, wordt bepaald door de abstracte kwa-

liteit ervan. Niet wat er geschilderd wordt, maar hoe iets geschilderd wordt, bepaalt de kwaliteit van het schilderij.

Hussem geeft als voorbeeld: "een horizonlijn op een tekening van Hercules Seghers heeft als lijn, afgezien van zijn zogenaamde "concrete" voorstelling-horizon, voor hem, die daar gevoelig voor is, een geheel eigen waarde als plaatsing, als handschrift, waarin de mens Seghers zich openbaart. Deze lijn heeft een volkomen 'abstracte' werking in het zogenaamde 'concrete' landschap".

Dit principe geldt volgens Hussem ook, voor het werk van Rembrandt of Saenredam en voor de niet-Westerse kunst van bijvoorbeeld die van de Papoea's. Hij vervolgt: "maar als U mij een 'abstract' schilderij toont, laten wij zeggen: een uit de hand getrokken cirkel op een wit doek en U vraagt mij: 'wat vindt U nu mooi aan die cirkel op dat witte doek?' dan zeg ik: 'Die plaatsing roept voor mij de hele kosmos op, die gevoeligheid van de lijn is de zuiverste ontroering' " (afb. 66).

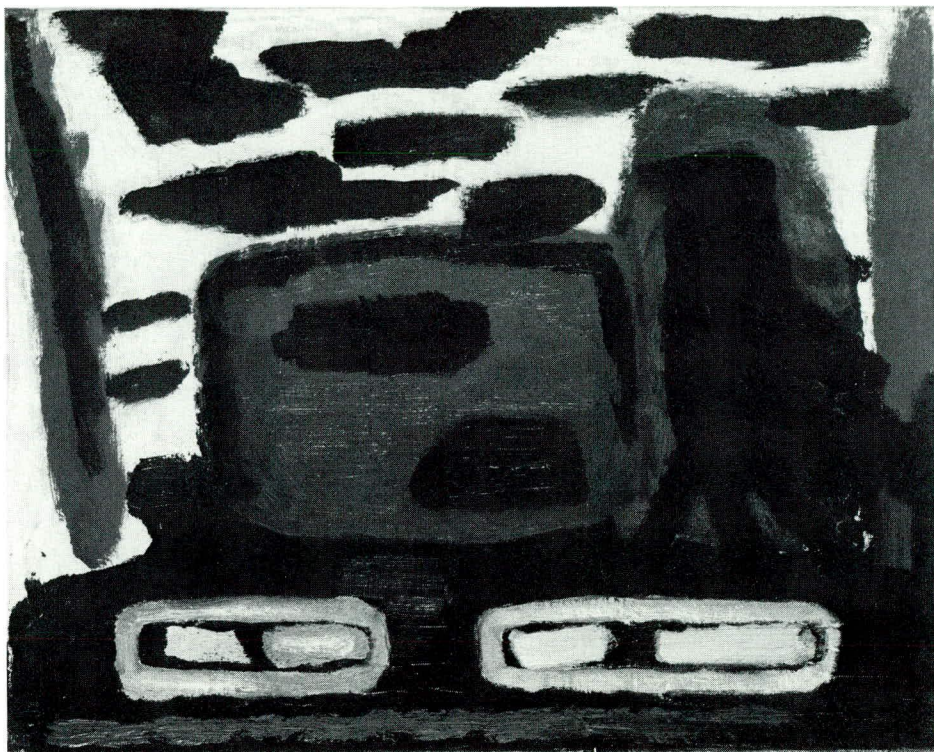
Dit verhaal ter rechtvaardiging van de abstractie keert steeds terug in Hussems uitspraken over kunst. Het is te lezen in een interview in de *Haagsche Courant* van 22 oktober 1955 van R.E. Penning. Het is te horen in een praatje dat Hussem voor de radio houdt over 'Rembrandt en de schilder van vandaag'⁶ en bij een opening van een tentoonstelling van Ouborg in Bergen, waar Hussem in 1963 spreekt⁷.

Dat zijn uitspraken in 1958 en ook later nog in feite niet meer afwijken van die uit 1953, maakt duidelijk dat hij zich in de beginjaren vijftig een houding ten opzichte van de kunst aanmeet, die hij de rest van zijn leven niet meer zal verlaten.

Dit en het feit dat hij zich geruggesteund voelt door een groep trouwe vrienden, heeft tot gevolg dat hij de heftige kritieken rond zijn Jacob Maris-prijs min of meer ongeschonden doorstaat.



IX
Compositie, 1965
olieverf op doek, 70 x 50 cm
Collectie Arno van Orsouw, Amsterdam



64
Compositie, 1954
olieverf op doek, 60 x 73 cm
Collectie Mevrouw M.C. van Heel-Poort

Het probleem van de werkelijkheid en de God Hai-Hai

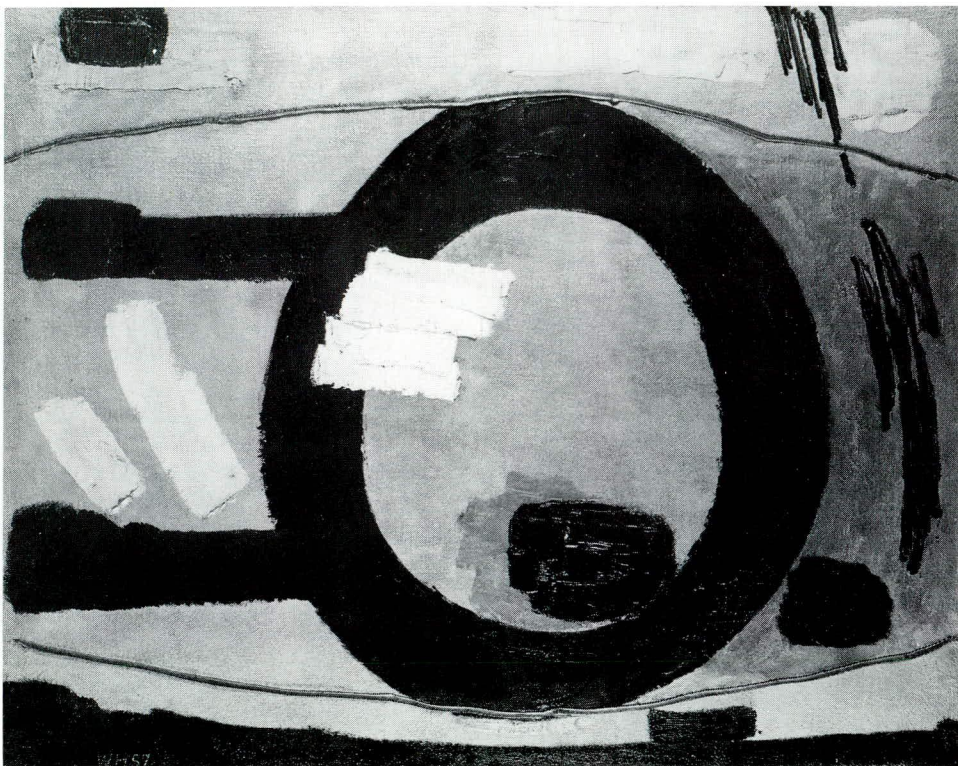
Het lawaai rond de Jacob Maris-prijs is geen op zichzelf staand incident. Het is exemplarisch voor het gevecht dat in de jaren vijftig wordt geleverd om de erkenning van de abstracte kunst. Veel kritieken op Hussem en zijn tijdgenoten draaien uiteindelijk uit op standpunten voor of tegen de abstractie. De strijd in zijn geheel uitdiepen zou buiten het kader van deze catalogus voeren⁶. Toch is het goed er iets van aan te geven om duidelijk te maken tegen welke achtergrond de rel om de Jacob Maris-prijs zich heeft afgespeeld en waarom de ruzies erover zo hoog zijn opgelopen.

Omstreeks 1958 verschijnen er twee publicaties die de kern van het probleem rondom de abstractie raken. Ze zijn beide

theoretisch goed onderbouwd en de standpunten van de twee schrijvers staan lijnrecht tegenover elkaar — Hussem heeft beide geschriften gekend⁹. In 1957 verschijnt het boekje van de kunstcriticus J.M. Prange, *De God Hai-Hai en rabarber*¹⁰. Hij levert daarin een felle kritiek op de abstracte kunst.

In 1958 houdt dr H.L.C. Jaffé een openbare les, die in datzelfde jaar ook gepubliceerd wordt: *Het probleem der werkelijkheid in de beeldende kunst der XXe eeuw*¹¹. Jaffé lijkt daarbij een rechtstreeks antwoord te geven op de aanval op de abstracte kunst van Prange. Volgens prof. dr H.L.C. Jaffé was Hussem bij het uitspreken van deze rede aanwezig¹².

Prange betoogt in *De God Hai-Hai en rabarber* dat de Kunst, de Schoonheid, verdwenen is. De hedendaagse kunst, die hij identiek stelt aan de abstracte kunst, is het Hiroshima der kunst. De abstracte kunst, waaronder ook de "heel middelmatige" schilders Mondriaan, Klee en Kandinsky vallen, was volgens hem allang ten grave gedragen, als het niet ook een geldonderneming was geweest¹³. Prange's betoog tegen de abstracte kunst lijkt voornamelijk gebaseerd te zijn op de publicatie van H. Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst* uit 1955 en met name op het hoofdstuk "Das Streben nach Reinheit — die 'reine' Malerei (sogenannte abstrakte Malerei)"¹⁴. Hierin stelt Sedlmayr o.a. dat een abstracte kunst zonder betekenis (de autonome of "reine" kunst) niet kan bestaan in die zin zoals muziek "betekenisloos" kan zijn. Door de verdedigers van de abstracte kunst wordt de vergelijking met muziek vaak gemaakt. Deze vergelijking is volgens Sedlmayr onjuist, omdat de abstracte schilders zoals Klee, Kandinsky en Mondriaan niet werken vanuit objectieve principes. Dit doen componisten nu juist wel; zij werken met de harmonieleer. Dat wil zeggen wanneer het tonale muziek betreft. De a-tonale muziek is wél te vergelijken met de abstracte schilderkunst. Sedlmayr betoogt, analoog aan T.S. Eliots



65
Compositie, 1957
 olieverf op doek, 100 x 120 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

uitspraak "If you aim only at poetry in poetry, there is no poetry either": "Man macht keine Kunst mehr, wenn man nichts als Kunst machen will"¹⁵.

Naast de non-figuratieve kunst zonder betekenis onderscheidt Sedlmayr nog de non-figuratieve kunst mét betekenis. Dat wil zeggen, betekenis in die zin dat het geen concrete zaken betreft, maar abstracte begrippen zoals "het Vrouwelijke" of "het Goddelijke".

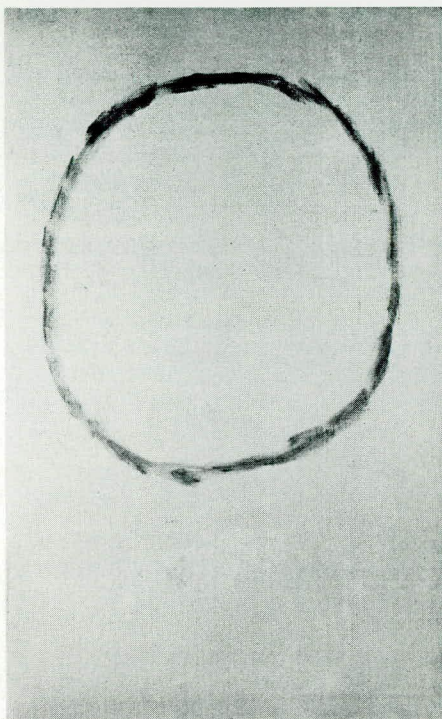
Maar dat is volgens Sedlmayr een verbastering van de allegorie en daarom zinloos. In een allegorie worden abstracte begrippen voorgesteld door personen of stoffelijke zaken en daardoor verduidelijkt, maar in het abstracte schilderij worden de abstracte begrippen juist niet door personen of stoffelijke zaken voorgesteld, zodat de tekenen geheim blijven en het abstracte

schilderij slechts door ingewijden begrepen kan worden.¹⁶

In *De God Hai-Hai en rabarber* van Prange zijn alle door Sedlmayr genoemde argumenten terug te vinden. Abstracte schilders beweren vaak dat hun kunst "universeel" of "kosmisch" is, maar hoe, vraagt Prange zich af, kan de abstracte kunst nu ooit "universeel" of "kosmisch" zijn, als zij slechts begrijpelijk is voor een kleine groep ingewijden. Schoonheidsontroering is immers in hoge mate subjectief en zeker niet universeel¹⁷.

In het algemeen beschouwen abstracte schilders, beweert Prange, de voorstelling niet alleen als overbodig, maar zelfs als een hinderpaal bij het bereiken van het doel: de absolute "reine" schilderkunst. Men beroept zich op de werking van de kleur en van het ritme van de vormen en lijnen. Dit zou voor de kunstenaar een middel zijn om zijn gevoelens vast te leggen en voor de beschouwer een middel om deze gevoelens te begrijpen en te interpreteren. Prange gaat voort door te zeggen dat er ongetwijfeld schilders zijn die hier bevrediging in vinden, die aan het spel met verf, de materie en met de kleur genoeg hebben. Maar nog nooit hebben zij duidelijk kunnen maken wat zij dan aan de schilderkunst toegevoegd hebben wat er niet al was. Want in de klassieke kunstwerken zijn ritme, spanning, compositie, penseelkracht en kleurklank even goed belangrijk. Alleen het negatieve staat vast: de abstracten hebben de natuur geëlimineerd en daarmee is de weg vrij gemaakt voor een zinloos esthetisch en decoratief spelen met materialen, kleuren en vormen, die geen middel meer zijn maar een doel op zichzelf zijn gaan vormen.

Prange neemt echter wat gas terug als hij zegt: "Ik wil (. . .) als vaststaand blijven beschouwen, dat het 'hoe' belangrijker is dan het 'wat'. (. . .) Maar dat het 'wat' geheel onbelangrijk zou zijn, lijkt mij niet makkelijk staande te houden"¹⁸. Er moet volgens hem een harmonie bestaan tussen het één en het ander. "Wanneer ik dan ook een ab-



66
Compositie, z.j. (± 1952)
olieverf op doek, 127 x 77 cm
Mevrouw A.G. Hussem-Próvó Kluit
(doek met cirkel)

stract schilder (W. Hussem in *Het Parool* van 6 november 1953) uitdagend hoor uitroepen, dat hij 'een met de hand getrokken cirkel op een wit doek' mooi vindt, kunnen we alleen maar instemmend knikken. Maar . . . wat verder? (. . .) niets bewijst, dat die 'uit de hand getrokken cirkel op een wit doek' enige 'uit de hand getrokken' z.g. 'natuurnabootsende' tekening zou evenaren (. . .)¹⁹.

De standpunten zijn duidelijk. Hussem beweert dat als de kwaliteit van een schilderij toch door de abstracte elementen bepaald wordt (het hoe), dat het schilderij dan ook wel zonder voorstelling kan (het wat). Prange vraagt zich daarentegen af waarom je het "wat" zou moeten afschaffen. Dat is immers een negatieve daad, want er wordt aan het schilderij niets toegevoegd. In deze pat-stelling hebben inderdaad jarenlang de voor- en tegenstanders van de abstracte schilderkunst tegenover elkaar gestaan. Slechts weinigen in Nederland hebben geprobeerd de bewering van Prange "er wordt niets toegevoegd" werkelijk te weerleggen.

Jaffé doet dat wel in zijn openbare les. Hij baseert zijn les op uitspraken van vele twintigste-eeuwse kunstenaars, o.a. Matisse, Mondriaan, Klee en Van Doesburg en kunsthistorici zoals Dvorak en Worringer. Hij zegt: "De XXe-eeuwse kunst in al haar geledingen, tot de abstractie toe, blijft gebonden aan de werkelijkheid. Alleen — de werkelijkheid is van aanzien veranderd, en wel zodanig uitgebreid, dat voor het gevoel der beeldende kunstenaars de zintuiglijke waarneming thans niet meer het gehele gebied der werkelijkheid dekt"²⁰.

Het is duidelijk dat het loslaten van de zintuiglijke waarneembare werkelijkheid voor Prange een negatief gegeven is. Jaffé vraagt zich af wat de positieve betekenis daarvan zou kunnen zijn. Het (negentiende-eeuwse) vertrouwen in de zintuiglijke waarneming en haar positief waarheidsgehalte is in de twintigste eeuw geschokt. Jaffé verwijst hiervoor naar ontdekkingen, gebeurtenissen en bespiegelingen o.a. op

het gebied van de exacte wetenschappen, maar ook bijvoorbeeld op het gebied van de psychologie. Het zou ongerijmd zijn wanneer de crisis van de (positivistische) zekerheden buiten het domein van de beeldende kunst zou blijven. Jaffé citeert hierbij Klee: "Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar"²¹.

Jaffé schrijft: "De kunstenaar der XXe eeuw(. . .) maakt zichtbaar en deze taak van zichtbaar-making volbrengt hij door het zetten van tekens, tekens die niet de uit te beelden inhoud voorstellen, maar die de werkelijkheid — metaphorisch — betekenen"²².

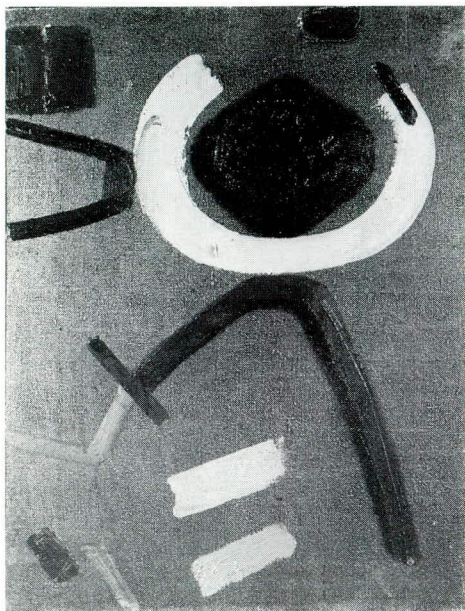
Jaffé ziet in de verschuiving van ding tot teken een aanwijzing van een geleidelijke, nauwelijks bewuste terugkeer naar een universalistisch wereldbeeld, waarin de algemene begrippen en wetmatigheden, die zich aan de zintuiglijke waarneming onttrekken, waarheidsgehalte en geldigheid hebben eerder dan de realia, de dingen, de individuele feiten.

Op de weg naar een universalistisch wereldbeeld is de abstracte kunst de meest recente stap. De abstracte werken "betekenen een wereld, een werkelijkheid. Zij zijn in de volle zin van het woord wereldbeschouwing"²³.

Jaffé schrijft: "En elk werk der abstracte kunst, waarin de vormen en kleuren niet tekens zijn voor zulk een wereldgevoel moet decoratie blijven, omdat het juist deze centrale betekenis mist"²⁴. Hiermee keert hij zich tegen de kritiek op de abstracte kunst, die met name door Prange geleverd wordt, dat alle abstracte kunst niet meer dan decoratie is.

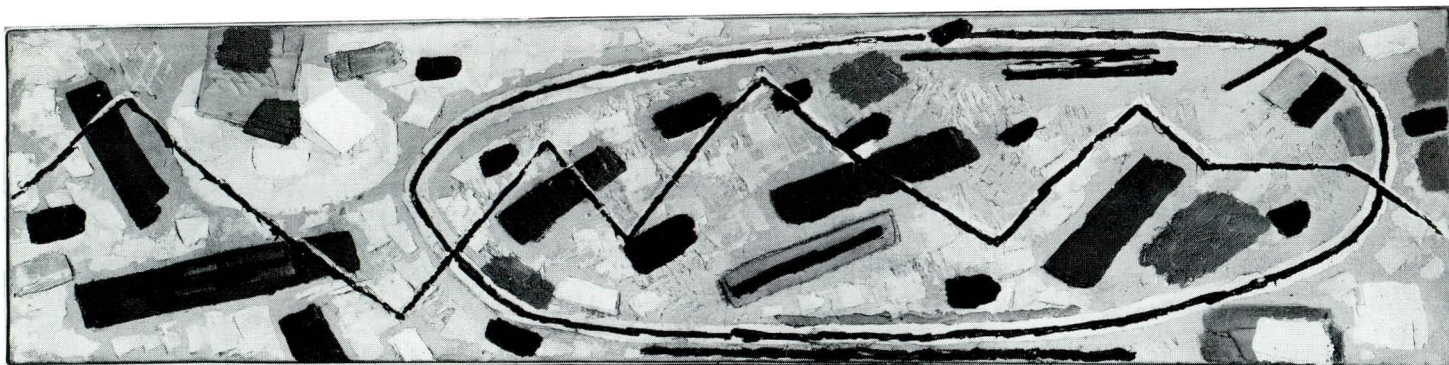
De kritiek dat de abstracte kunst alleen maar door een kleine elite begrepen kan worden, wordt door Jaffé wel erkend, maar, beweert hij, in de tijd zal de kunst duidelijk worden. Hij schrijft: "Tekens, die dan misschien niet de onmiddellijkheid van hun voorgangers bezitten, maar die de werkelijkheid, de krachten die haar beheersen, in haar wezen duidelijk betekenen"²⁵.

"Het heeft geen zin zich — pruilend of pro-



67
Compositie, 1957
 olieverf op doek, 87,5 x 62 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

68
Compositie, 1960-1964
 olieverf op doek, 45 x 175 cm
 Collectie Prof. dr. S. Dresden, Leiden



testerend — van deze tekens af te wenden (. . .) want wat zich (. . .) voltrekt op het terrein van de beeldende kunst is geenszins een speling van het toeval of een spel van enkelingen, maar een (. . .) speuren van een tijd naar een nieuw wereldbeeld (. . .)²⁶. En op de vraag van Prange, waar de Kunst, de Schoonheid is gebleven, antwoordt Jaffé: ". . . Maar deze drang naar zuiverheid (van de twintigste-eeuwse kunst, c.c.) is tevens protest, is tevens aanklacht. Aanklacht dan tegen de werkelijkheid van het heden, tegen de zielloosheid der dingen, tegen de machteloosheid van de mens. Want in de wereld van heden is de gewone schoonheid een leugen — in de wereld die de atoombom bezit en de mogelijkheid tot veel grotere verschrikkingen dan die van Hiroshima in handen houdt — is de schoonheid besmet en ontluisterd. De atoombom heeft de ivoren toren van 'l'art pour l'art' in een ruïne veranderd"²⁷.

Het schilderij als teken

De rel om de Jacob Maris-prijs wordt begrijpelijk voor wie zich realiseert dat in de jaren vijftig nog twee zo sterk uiteenlopende en zo principieel verschillende visies op de abstracte kunst bestaan, namelijk dat de abstracte kunst pure decoratie is en dat abstracte kunst een teken van een niet zichtbare werkelijkheid is.

Hoewel het begrip "het schilderij als teken" in de kunstgeschiedenis in Neder-

land niet onbekend was, wordt het vooral in de jaren vijftig in de kunsttheorie en in de kunstkritieken gehanteerd. In de Franse kunstbeschouwing is het begrip veelvuldig terug te vinden. Franse kunstenaars gebruiken het zelf ook voor hun werk. In *Het probleem van de werkelijkheid* citeert Jaffé Bissière: "Ik heb geen schilderijen willen maken in de pompeuze zin van het woord, maar slechts kleurige beeldtekens, waarin een ieder zijn eigen dromen kan ontmoeten. Als ik deze tekens, waarin ik mijzelf wil herkennen, op het doek zet, en sommigen zich erdoor getroffen voelen en trachten mij de broederlijke hand te reiken, dan geloof ik, dat ik gewonnen heb en meer vraag ik niet"²⁸.

Een ander voorbeeld is Bazaine. In zijn *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* (geciteerd door De Wilde in de tentoonstellingscatalogus *Kompas, schilders uit Parijs 1945-1961*) verwijst hij naar de schilderkunst die met tekens ". . . exprime l'unité profonde du monde"²⁹.

De opkomst van de semiotiek en de invloed van Saussure in Parijs in de jaren vijftig zijn daarvoor waarschijnlijk van groot belang geweest.

Wanneer het werk van Hussem beschreven wordt, valt ook vaak het woord "teken". Doelman gebruikt het in de Hussem-catalogus voor de Biennale in Venetië (1960), Lampe in het artikel in *Museumjournaal*³⁰, De Gruyter in *De Europese schilderkunst na 1850*³¹ en ook Jaffé in de catalogus 20



69
Compositie, 1963
 olieverf op doek, 130 x 100 cm
 Centraal Museum, Utrecht

*Nederlandse schilders van nu*³².

Daarbij is vaak onduidelijk wat men bedoelt met het woord "teken". Men hanteert het begrip om aan te geven dat Hussem tekens schildert, die verwant zijn aan de kal-

ligrafie en die in feite geen verwijzende, maar slechts een esthetische functie hebben of men hanteert het wél in de verwijzende zin, zoals Jaffé dat uiteenzet in *Het probleem van de werkelijkheid*. Meestal bedoelt men het in de eerstgenoemde betekenis van het woord, maar impliciet geeft men het ook vaak de verwijzende betekenis mee, waardoor het werk een extra legitimatie krijgt. Dat heeft het in die tijd immers nog steeds nodig. Doelman doet dat bijvoorbeeld in de catalogus voor de Biennale van Venetië³³.

Het valt nu, na vijfentwintig jaar, nog steeds moeilijk om de betekenis van de schilderijen — als teken — van Hussem aan te geven.

Men kan zeggen dat zijn werk in zijn geheel of zelfs de gehele abstracte kunst als zodanig teken is — metafoor is — voor een niet zintuiglijke waarneembare werkelijkheid, zoals Jaffé dat zei in zijn openbare les. Wat de werken van Hussem afzonderlijk betreft, zou gezegd kunnen worden dat zij tekens zijn van bijvoorbeeld concentratie of dynamiek. Dergelijke begrippen komen echter al gauw dicht bij heel on-abstrakte, dat wil zeggen, concrete zaken als de werking van kleur en het ritme van vormen en lijnen. Datgene wat Prange als onderwerp op zich zinloos vindt, maar Hussem juist vaak zoekt.

De beeldende kunst van Hussem in de periode van 1950 tot 1974

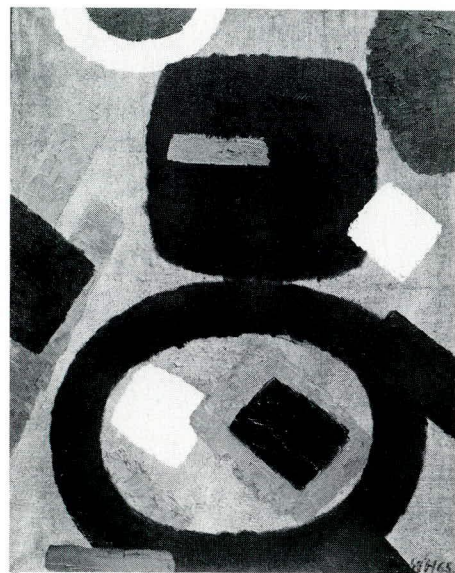
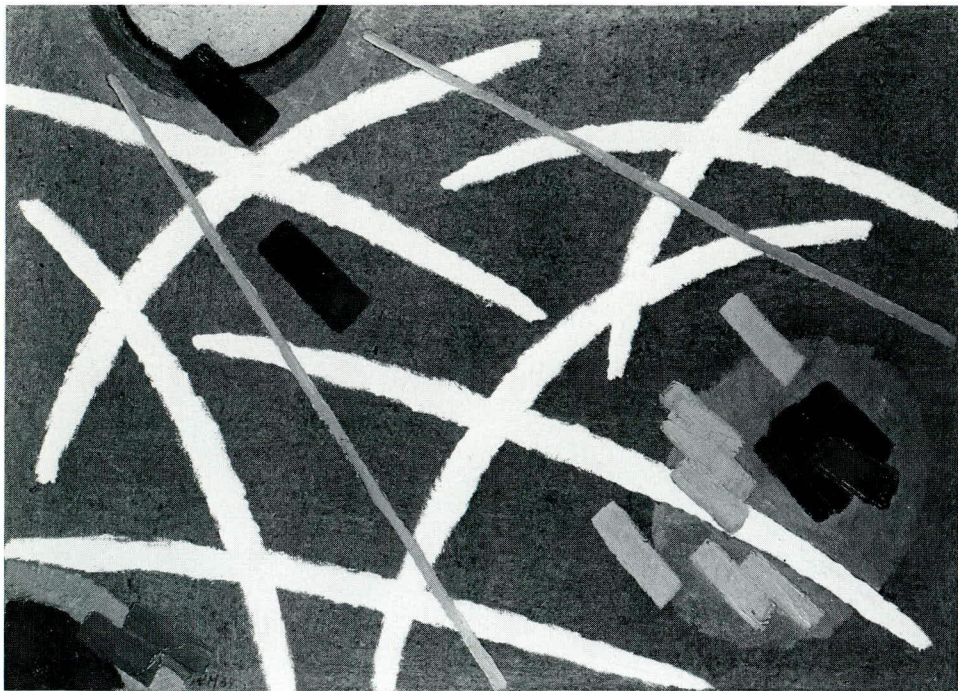
Karakteristieken

Hussem ontwikkelt in de periode van 1950 tot 1974 een duidelijk eigen stijl. Veel duidelijker dan voor die tijd. Hij laat zich nog steeds door andere kunstenaars beïnvloeden, maar hij copieert ze niet meer op de naïeve wijze zoals hij Van Gogh of Picasso copieerde. Hij is in staat met de kalligrafie als basis zijn gekozen voorbeelden als het ware naar zich toe te halen en in zijn eigen creatieve proces te verwerken.

Hussem heeft die invloed van anderen altijd gemakkelijk en zonder enige gêne ondergaan. Hij behoort niet tot het type kunstenaar dat zich uit behoefte om zich te profileren afzet tegen een oudere of een

71
Compositie, 1965
olieverf op doek, 130 x 100 cm
Collectie Cato Cramer, Amsterdam

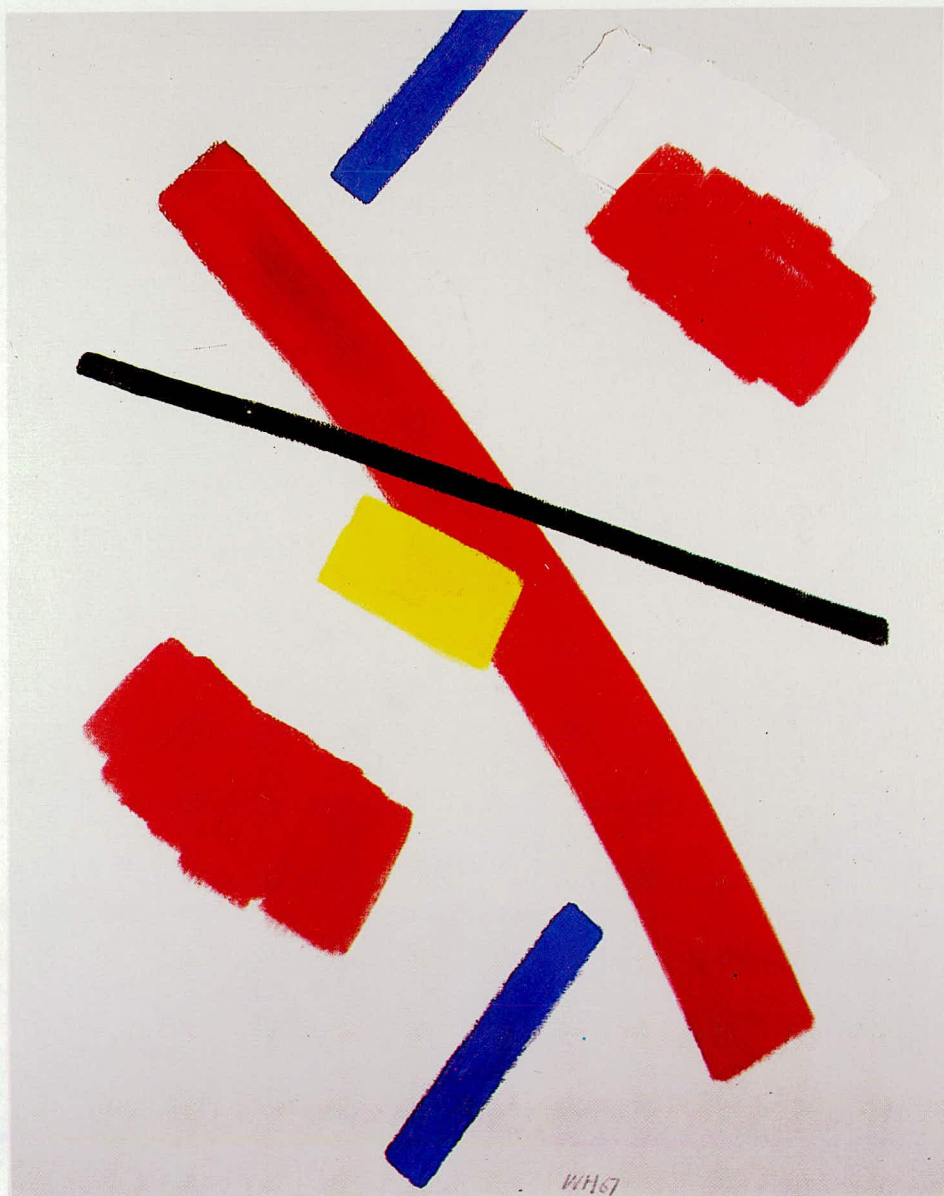
70
Compositie, 1964
olieverf op doek, 100 x 130 cm
Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit



gevestigde kunstorde. Hij produceert geen avantgarde-kunst; daarvoor is hij in feite te meegaand en te volgzaam. De enige keer dat hij duidelijk "verzet" gepleegd heeft, was in 1939 toen hij ophield met het realistische schilderen. Hij liet toen het Nederlands kunst-establishment achter zich, maar in de persoon van Picasso omhelsde hij direct een nieuwe vaderfiguur en voegde zich daarmee in een andere kunstorde, die — weliswaar in andere kringen — ook allang geaccepteerd was.

Men kan hem dus niet zozeer een spectaculair vernieuwer van de kunst noemen, maar wel — en dat geldt dan voor de tijd na 1950 — een heel goed en origineel verwerker van kunst van anderen en dat levert op zich weer interessante kunst op met een geheel eigen en persoonlijk karakter.

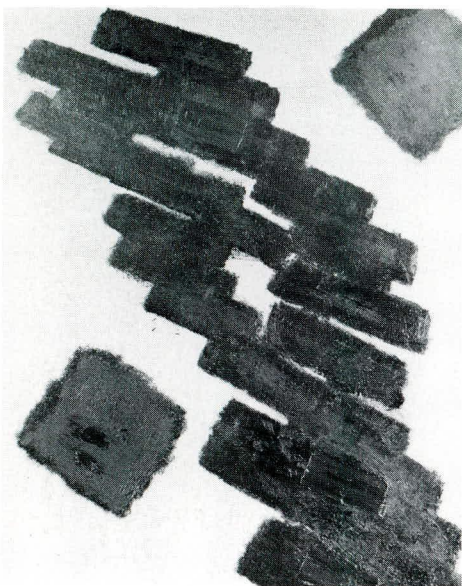
Een schilderij van Hussem in de periode van 1950 tot 1974 bestaat in het algemeen uit een monochroom veld, met daarop aangebracht grote vormen, die het schilderij richting en volume geven en kleine toetsen, die het evenwicht in de compositie bepalen (zie bijvoorbeeld afb. VIII, 71 en 70). Hij schildert de vormen over en tegen



X
Compositie, 1967
 olieverf op doek, 130 x 100 cm
 Particuliere collectie

elkaar aan: een halve cirkel om een vierkant, rechte en kromme balken tegen elkaar, balken door een vierkant, een cirkel om een cirkel. Vaak lijkt het of de compositie afgesneden wordt door de rand van het

schilderij; alsof het schilderij onderdeel is van een groter geheel (afb. 72). Met uitzondering van het werk uit de laatste jaren, dat een duidelijk hardedge karakter heeft, zijn de vormen in Hussems



schilderijen nooit scherp afgebakend. De penseelstreek, de penseeltoets of de druk van het paletmes is in het algemeen in de verf nog zichtbaar.

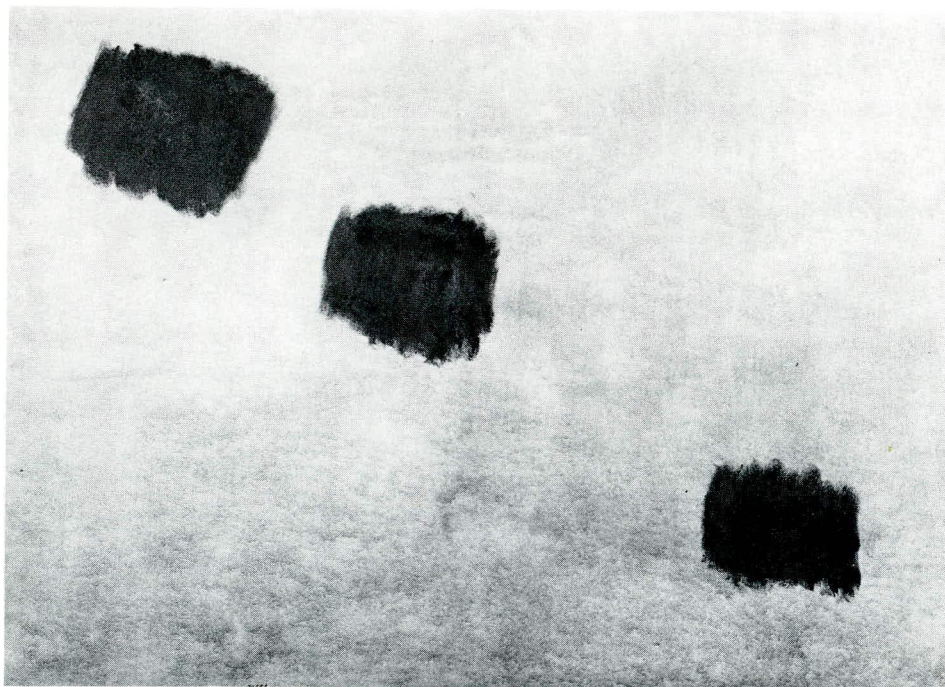
Door de plaats van de vormen op het doek en door de expressieve en krachtige penseelstreek worden Hussems schilderijen bijna nooit als statisch ervaren; ze wekken integendeel juist de suggestie van beweging. Het is een suggestie die hij soms ook in zijn poëzie tot uitdrukking brengt. Bijvoorbeeld in het al eerder geciteerde gedicht: "hoger en hoger klimt de maan / in het geboomte / tot zij zich nog aan één tak vasthoudt / dan laat zij plotseling / de aarde los"¹. Ditzelfde beeld van stijgen, vasthouden en loslaten is als het ware in figuurlijke zin terug te vinden in zijn schilderijen, zie bijvoorbeeld *Compositie* (afb. VI).

In zijn schilderijen is geen duidelijke lineaire structuur te ontdekken die het geheel samenbindt. In feite structureert hij zijn composities met kleur. Hussem zelf noemt dat het "architectonische" schilderen.

W. Beeren merkt in het artikel "Willem Hussem de schilder" over zijn composities op dat bij het weghalen van één kleur het hele bouwsel in elkaar kan storten. "Zo'n eliminatie is van veel grotere betekenis dan bij een picturale schilder, waar een slecht geschilderde partij eerder verstoort dan vernielt."². Eén element kleur kan een hele compositie bepalen.

Carmiggelt citeert Hussem in een artikel in *Het Parool*: "Zeg dat zwarte balletje, daar links onder... wat vind je? Te veel hè. Dat zie ik ook ineens. Ik ga hem een opdonder geven". Hij neemt een penseel en een tube en zet een lik wit door het zwart. "Beter, hè" zegt hij, bij mij terugkomend, "dat scheelt een stuk. Nu komt ook dat geel veel mooier uit"³.

Ongemengde kleuren die sterk contrasten hebben over het algemeen Hussems voorkeur. Ook schildert hij veel doeken, waarin alleen zwart en wit gebruikt worden. Over kleur zegt hij in een interview met Ha-



72
Compositie, 1964
olieverf op doek, 130 x 100 cm
Centraal Museum, Utrecht

73
Compositie, 1964
olieverf op doek, 150 x 200 cm
Mevrouw A.G. Hussem-Provo Kluit



74
Willem Hussem aan het werk in zijn atelier, omstreeks 1958

75
In het atelier, omstreeks 1958

76
Compositie, 1958
olieverf op doek, 110 x 130 cm
Collectie Galerie Nouvelles Images.



zeu: "hoe gebruik ik de grootste krachten, hoe maak ik wat een ander keihard noemt zacht. Het hardste rood en het hardste blauw kunnen tegen elkaar iets milds betekenen"⁴.

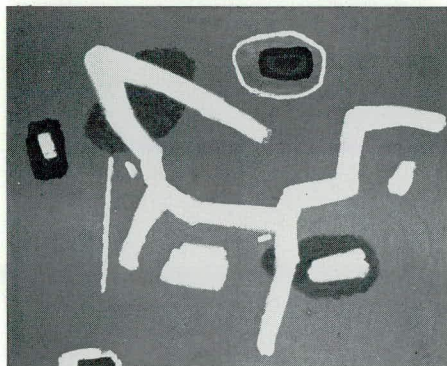
De schilderijen zijn vooral na 1955 fors van formaat. Een geliefde maat is honderddertig bij honderd centimeter, maar ook veel grotere maten gaat hij niet uit de weg. Hijzelf zegt daarover: "Ik houd van een vlak, waar ik met mijn hele bast tegenover kan gaan staan, het is een kwestie van grootte-verhouding."⁵ Meestal beschildert hij zijn doeken als ze aan de muur hangen, soms ook als ze op de grond liggen (zie afb. 74 en 75).

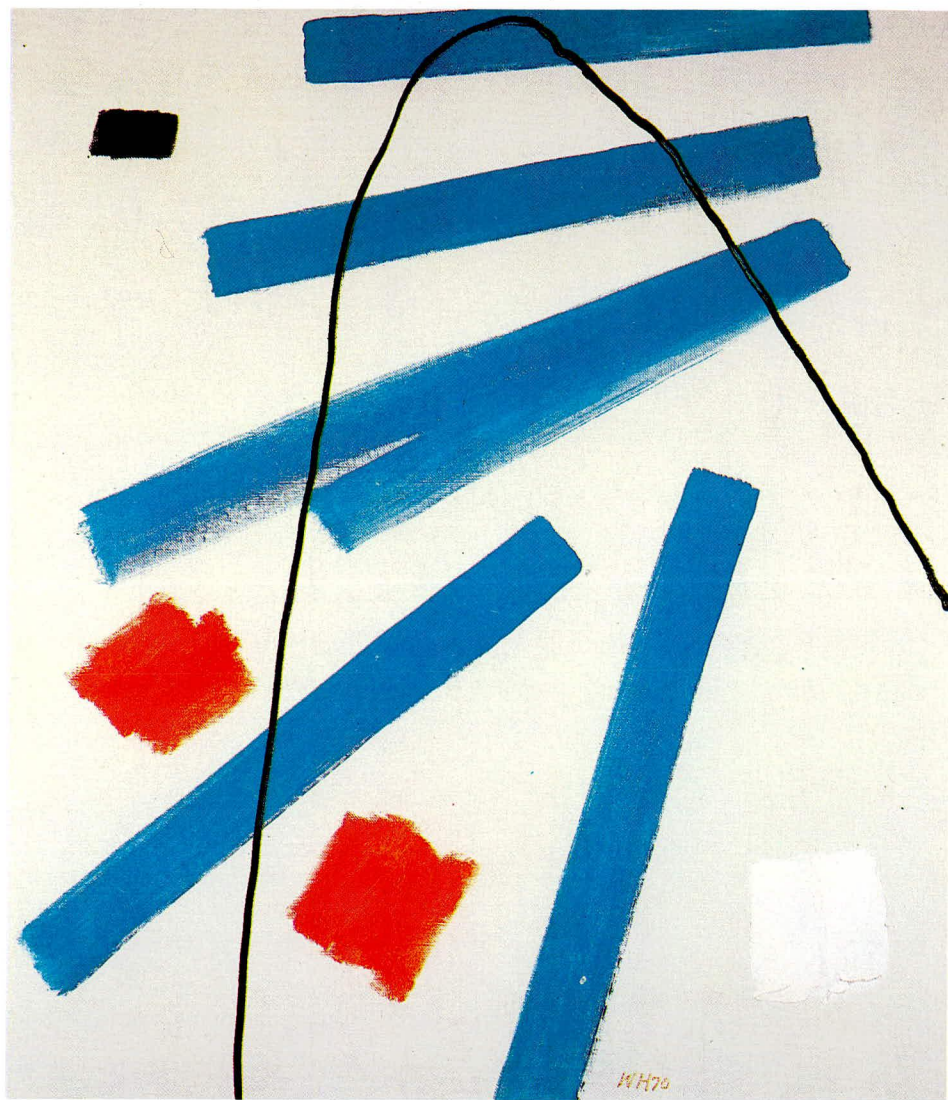
Hussem schildert snel en veel; bijna iedere dag wel een doek. De vaart waarmee hij kan schilderen heeft hij vooral te danken aan de oefening die hij kreeg met het vervaardigen van de honderden kalligrafische tekens.

Over zijn werkwijze bij het schilderen zegt Hussem zelf in het al eerder genoemde ar-

tikel van Hazeu: "Het belangrijkste voor mij is een vlak op een vlak brengen. (...) Een wereld van ruimte gaat open waar je in kunt denken, ademen, zien en doorzien. Alles wat je tijdens dit creatieve proces doet is voor en van jezelf een openbaring."⁶

Hussem staat bekend als een schilder die naast vele mooie schilderijen ook talloze slechte heeft gemaakt. Dat laat zich gedeeltelijk verklaren door de wijze waarop hij werkte; want behalve dat zijn schilderijen bepaald werden door wat Hussem "het geestelijke vermogen van de schilder" noemde, bracht zijn spontane en intuïtieve werkwijze met zich mee, dat ook het toeval een rol speelde bij het tot stand komen van zijn werk. Voor mensen als Prange was het een teken van onvermogen als het slagen van een schilderij mede afhankelijk was van het toeval. In het licht van de Zen-kunst bekeken, waardoor Hussem beïnvloed is, is het zeker geen teken van onvermogen. Vooral ook omdat begrippen als intuïtie en toeval in zo'n manier van werken moeilijk





XI
Compositie, 1970
 olieverf op doek, 120 x 100 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Próvó Kluit

te scheiden zijn..Het is bijna niet aan te geven waar het een ophoudt en het ander begint.

Het is echter wel een feit dat Hussem achteraf bij het selecteren van zijn schilderijen moeilijk afstand van het werk kon nemen en er daardoor misschien niet voldoende

kritisch tegenover stond; in ieder geval veel minder dan veel van zijn deskundige vrienden en critici dat stonden. Henk Peeters merkt daarover op: "Ik houd staande dat ik een prachtig schilderij (van Hussem c.c.) bezit. Maar dat ik van Hussem ook veel gezien heb dat ik niet zo mooi vind maakt dat ik voor mijn kritische vrienden de

Compositie, 1965
 olieverf op doek, 135 x 200 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Próvo Kluit



volgende stelling heb bedacht: Hussem is een groot schilder van veel slechte schilderijen. Maar ze horen wel bij hem: hij sloeg hard en blindelings en daardoor vaak mis. Hier sloeg hij raak."⁷

Overigens lijkt het raadzaam voorzichtig om te springen met zulke waarde-oordelen als goede of slechte schilderijen. Vaak genoeg blijken ook de keuze en de mening van deskundigen aan tijd gebonden en dus maar in beperkte mate geldig te zijn. Misslaan kan tien jaar later wel eens raak slaan zijn. De hernieuwde belangstelling van de laatste jaren voor de schilderkunst lijkt in ieder geval ook een verschuiving van de appreciatie in het werk van Hussem met zich mee gebracht te hebben.

Ontwikkeling 1950-1957

Na 1950 verdwijnen de laatste sporen van Picasso uit het werk van Hussem. Door middel van de kalligrafische oefeningen ontstaat er een spontane, expressionistische wijze van schilderen, waardoor zijn schilderijen het strakke, lineaire karakter

verliezen. De verftoetsen worden losser en zijn werk raakt een zekere mate van krampachtigheid kwijt. Bij sommige schilderijen is er nog sprake van figuratie, zoals bijvoorbeeld *De dans* uit 1952 (afb. 48) en *Luisterende figuur* (afb. 78), maar vanaf 1957 werkt Hussem uitsluitend abstract. In de periode van 1950 tot 1957 ontstaan twee typen schilderijen, echter beide beïnvloed door het kalligraferen.

Het eerste type vertoont grote overeenkomst met het werk van Cobra. Uitbundige, expressionistische schilderijen waarbij vrijwel het gehele doek volgeschilderd is. Hussem maakt net als Cobra veel gebruik van de primaire kleuren rood, geel en blauw, samen met zwart en wit. Hij doet dat bijvoorbeeld in het schilderij *Binding* (afb. 49) en *Compositie* (afb. 64).

Ook in de wat minder uitbundige schilderijen is de overeenkomst met Cobra terug te vinden. Een schilderij als *Luisterende figuur* (afb. 78) roept onmiddellijk het beeld op van de *Vragende Kinderen* van Appel uit 1949 in het Stadhuis van Amsterdam. Hussem heeft weinig direct contact met de



78
Luisterende figuur, 1956
olieverf op doek, 96 x 81 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam

79
Teken, 1950
olieverf op doek, 73 x 59 cm
Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluut

Cobra-leden, maar de vitaliteit van de Amsterdamse groep zal hem zeker aangesproken hebben. Indirect zijn er wel verbindingslijnen aan te wijzen: Hussem heeft vaak met Cobra ge-exposeerd, bijvoorbeeld bij de Contour-tentoonstellingen in Delft. Het Cobra-lid Rooskens is net als Hussem enige tijd lid van Vrij Beelden. Daarnaast is Ouborg een verbindende schakel. Diens werk wordt door zowel

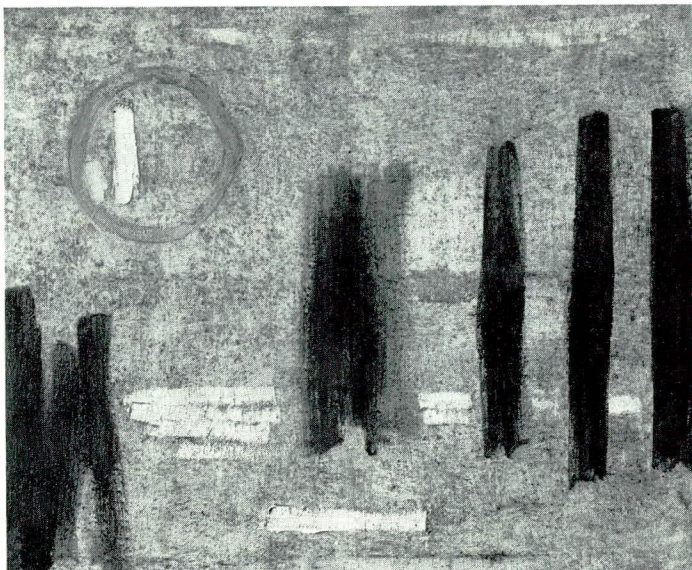


Hussem als de Cobra-groep zeer bewonderd; door Cobra zelfs zozeer dat Wolven-camp en Rooskens proberen de teruggetrokken levende Ouborg voor Cobra te winnen.

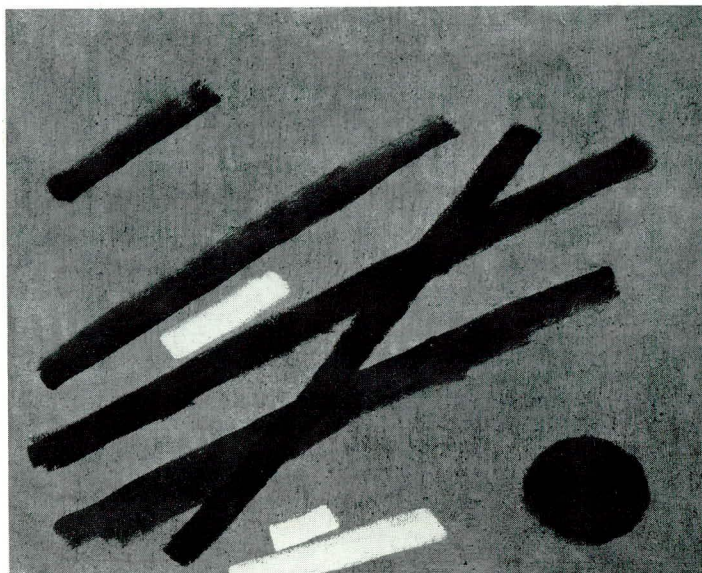
Ook de andere Haagse abstracte schilder, Nanninga ondergaat sterk de invloed van Cobra, wanneer hij zich na een lang verblijf in Frankrijk in 1948 weer in Nederland vestigt.

Naast de Cobra-achtige schilderijen maakt Hussem in deze tijd nog een ander type dat hij direct ontwikkelt vanuit het kalligraferen van vroegere jaren. De tekens die Hussem eerst alleen op papier maakt plaatst hij nu, sterk vergroot, ook op het doek. Afb. 79 laat één van de schilderijen zien waar voor het eerst zo'n teken, zij het nog wat aarzelend, is aangebracht.

Later volgen er meer (afb. II en 40). Hussem maakt het veld van veel van deze teken-schilderijen wit, hetgeen past bij de Oosterse gedachte, dat daar waar de penseelstreek niet geweest is (en Hussem suggereert dat met die witte ondergrond) "vaak het intensiefste leven bloeit"⁸.



80
Compositie met cirkel en vertikalen, 1959
 olieverf op doek, 100 x 120 cm
 Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam



81
Compositie, z.j.
 olieverf op doek, 110 x 130 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

1957-1965

Vanaf het midden van de jaren vijftig ontstaat er een synthese tussen de "Oosterse" en de "expressionistische" wijze van schilderen. De kalligrafische schilderijen worden minder leeg en de expressionistische raken verstild.

De voor Hussem karakteristieke schilderijen met een kleurveld, grote vormen en kleurtoetsen komen steeds vaker voor; het werk wordt steeds consistent. Vooral in de periode van 1959 tot 1965 heeft het werk een volstrekt eigen karakter. Met enig recht kan het Hussems 'klassieke' periode genoemd worden. De schilderijen zijn door specifieke kenmerken vrij exact te dateren.

In 1957 en 1958 schildert hij grote eenvoudige vormen op een gekleurd veld: balken, cirkels of delen daarvan (afb. IV en 65). Het werk lijkt in deze tijd nog een experimenteel karakter te hebben, in tegenstelling tot dat van de periode daarna.

In 1959 en 1960 schildert Hussem heel zeker en eenwichtig (zie afb. V en VI). Voor deze vrijwel monochrome schilderijen ge-

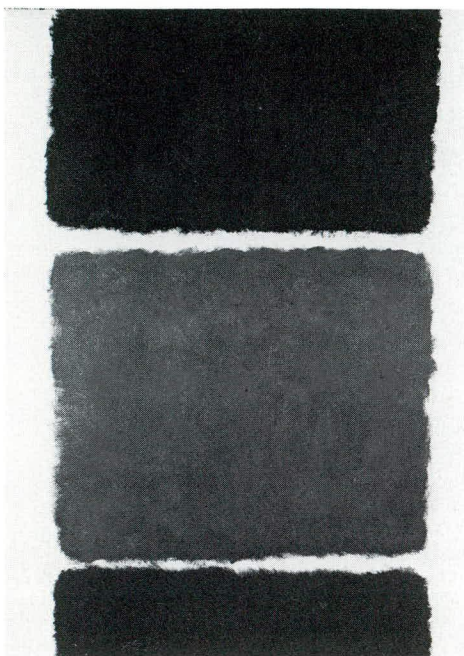
bruikt hij een grijs-bruin jute-achtig doek, waarop hij tekens aanbrengt. De ondergrond beschildert hij nauwelijks. De tekens zijn zwart, wit en bruin, een enkele toets is fel van kleur. Het coloriet vertoont overeenkomst met dat van de materieschilders, zoals bijvoorbeeld van Wage-maker, met wie Hussem goed bevriend is. Hussem exposeert in 1960 op de Biennale van Venetië vooral deze doeken.

In 1962 maakt Hussem een serie schilderijen die bestaan uit grote, enkelvoudige kleurbanen, vaag begrensd, zwevend in grote meestal witte of effen kleurvelden (zie afb. 82). Ze doen sterk denken aan het werk van Rothko.

Waarschijnlijk heeft de tentoonstelling van deze schilder in het Stedelijk Museum in Amsterdam in de laatste twee maanden van 1961 indruk op Hussem gemaakt.

In 1963 schildert Hussem de zogenaamde Bêtatron-serie: vijf schilderijen voor het ziekenhuis Leyenburg in Den Haag. Vooral het schilderij Bêtatron I (afb. 83) maakt door de vorm- en kleurverhoudingen een sterke en zekere indruk.

Typerend voor zijn wijze van werken in

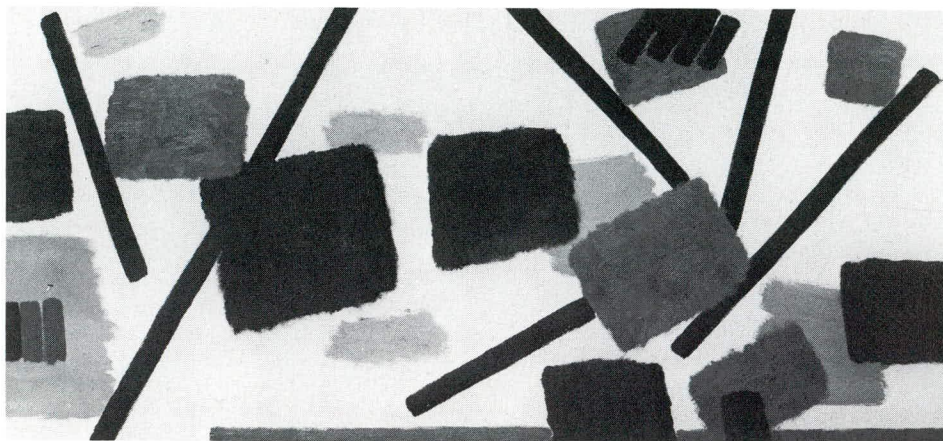


82
Drie vormen, 1962
olieverf op doek, 120 x 80 cm
Mevrouw A.G. Hussem-Próvo Kluit

83
Bètatron I, 1963
olieverf op doek, 95 x 200 cm
Gemeente Den Haag, Ziekenhuis Leyenburg

84
Compositie, 1964
olieverf op doek, 130 x 100 cm
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

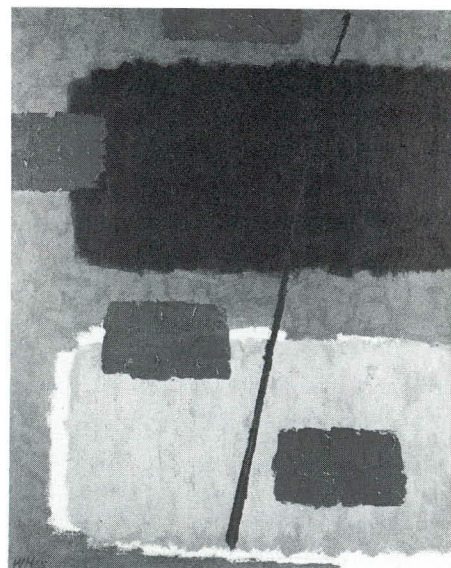
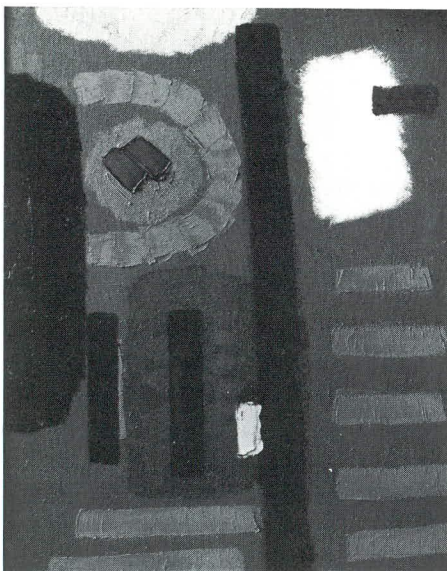
85
Rood zwart groen, 1965
olieverf op doek, 130 x 100 cm
Dienst Verspreide Rijkscollecties, Den Haag

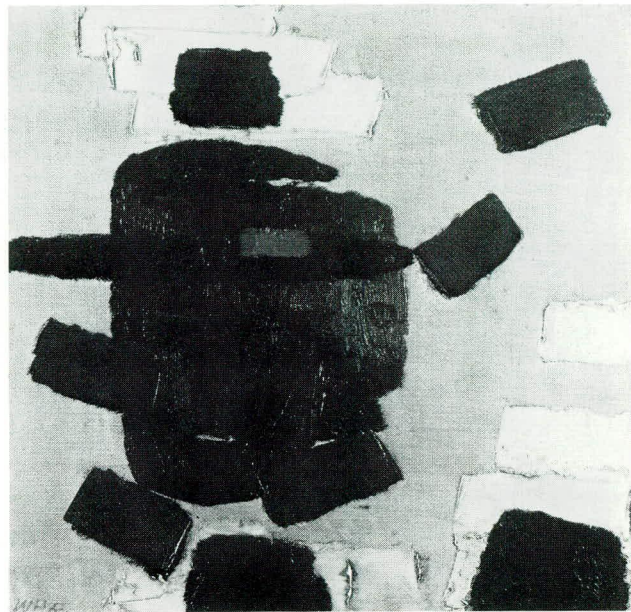
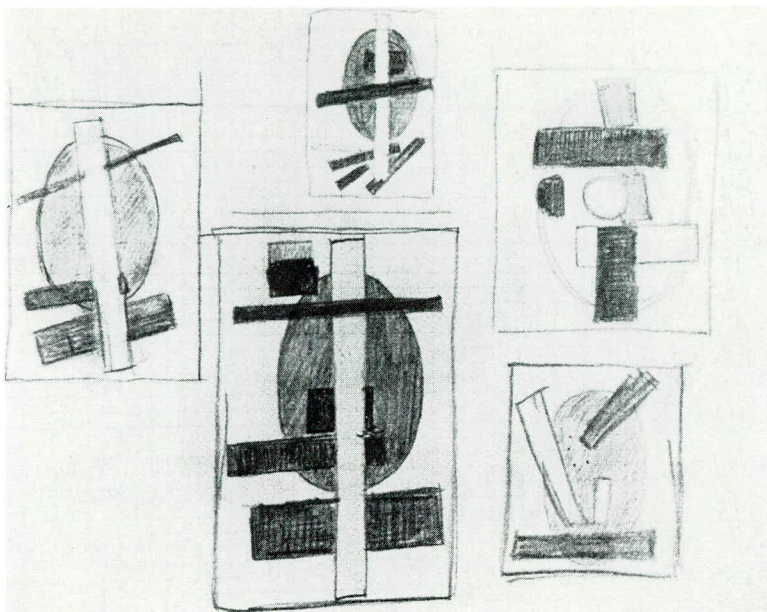


1963, 1964 en 1965 zijn de compositie in het bezit van het Boymans- van Beuningen (afb. 84) en twee andere composities (afb. 85 en 71). Een veld met daarop felgekleurde vierkanten, strepen en cirkels. De vormen in de schilderijen zijn over het algemeen krachtig, nogal robuust. In deze schilderijen wordt ook voor het eerst de invloed van Malewitsch zichtbaar. Vergelijk bijvoorbeeld de vormopbouw van de suprematistische tekeningen van

Malewitsch (afb. 86) met die van de Compositie uit 1963 (afb. 87).

In de vele groepstentoonstellingen waaraan Hussem deelneemt in de periode van 1956 tot 1966 keren telkens dezelfde namen terug. Zij bepalen in die tijd het beeld van de Nederlandse kunst (zie ook de lijst tentoonstellingen). Naast de Cobra-leden Appel, Brands, Constant, Corneille, Rooskens en Wolvencamp zijn dat de aan Cobra





86
K. Malevitch, *Suprematisme*, na 1920
potlood op papier, 13,5 x 17 cm
Particuliere collectie, Leningrad

87
Compositie, 1963
olieverf op doek, 55 x 55 cm
Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

zeer verwante Limburgers Diederik en Lataster, verder de Haagse abstracten Ouborg, Nanninga, Bouthoorn en Hussem zelf, de materieschilders Bogart en Wage-maker en vaak ook Benner, als eenling in deze groep en dan nog de jongere Van Bohemen.

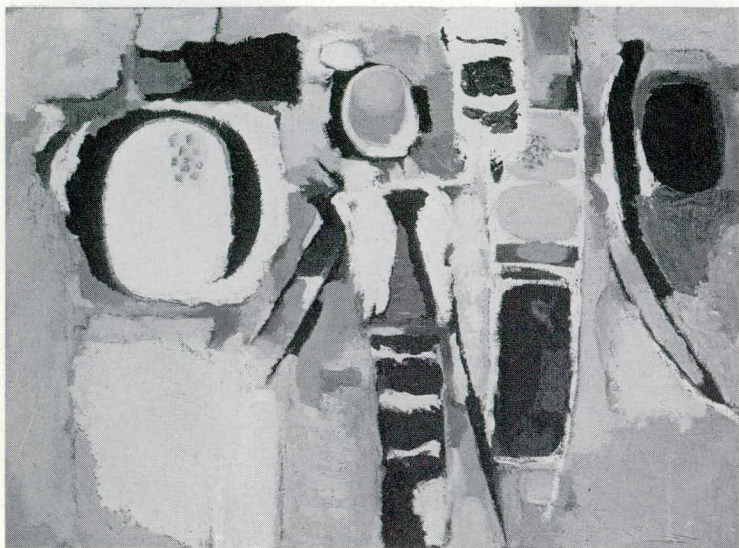
Van deze kunstenaars kan in zijn algemeenheid gezegd worden, dat zij allen hartstochtelijke schilders zijn: verf is hen dierbaar. Zij werken ook allen tamelijk expressionistisch, met dien verstande dat de Haagse abstracten misschien wat minder uitbundig schilderen.

De Gruyter geeft in zijn boek *De Europese schilderkunst na 1850* een rake typering van de drie Haagse abstracten Nanninga, Hussem en Ouborg: "Nanninga de verstilde, beperkte, geheimzinnig-intieme en middelpuntzoekende. Hussem daarentegen, ongelijk in zijn werk, is mannelijk-expansief, direct en gul, gericht op een beeldend 'schrift' en op het elementaire 'teken'. Ouborg komt mij de verrassendste en ook de meest samengestelde voor van de

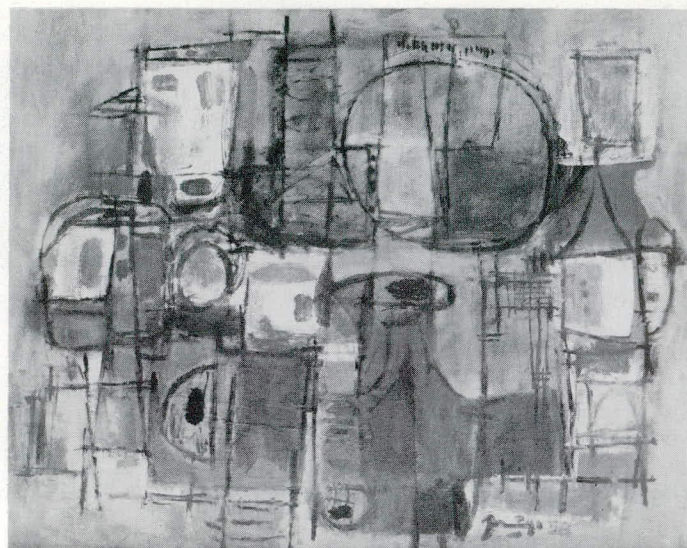
thans in deze geest werkzame Nederlanders(...). Dit beweeglijk, spiritueel werk vertoont een grote gevarieerdheid van stemmingen. Het kan vooral in de gouaches bezonken en verijnd zijn op het oververijnde af, maar evenzeer fel van drift; een wisselend samenspel van introversie en explosie, soms vonkend, spattend en scheurend", (zie de afbeeldingen 88 en 89)⁹.

Het werk van deze Haagse abstracten, waarvan Ouborg, Nanninga en Hussem de belangrijkste kunstenaars zijn, is verwant aan de groep Franse schilders, die zich in de jaren vijftig rond Bissière verenigd hebben: o.a. Bazaine, Manessier en De Staël. Deze laatste brengt net als Hussem eenvoudige kleurvormen aan op een monochroom fond. Hussem is in die tijd een groot bewonderaar van De Staël¹⁰.

Ook kunsttheoretisch gezien bestond er verwantschap met deze groep Franse 'teken-schilders' (zie daarvoor het vorige hoofdstuk).



88
P. Ouborg, *Het Teken*, 1947
olieverf op doek, 51 x 65 cm
Haags Gemeentemuseum, Den Haag

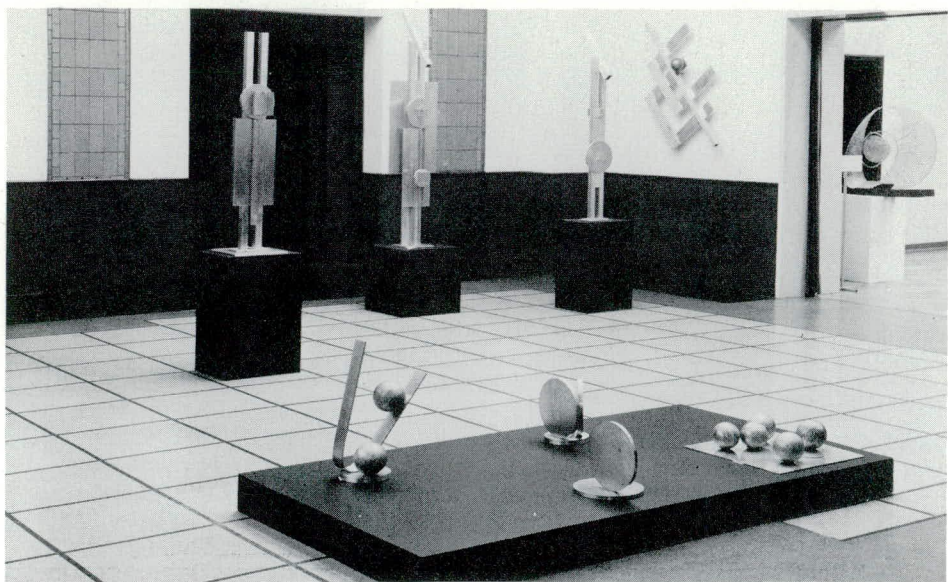


89
J. Nanninga, *Compositie 128*, 1958
olieverf op doek, 60 x 70 cm
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

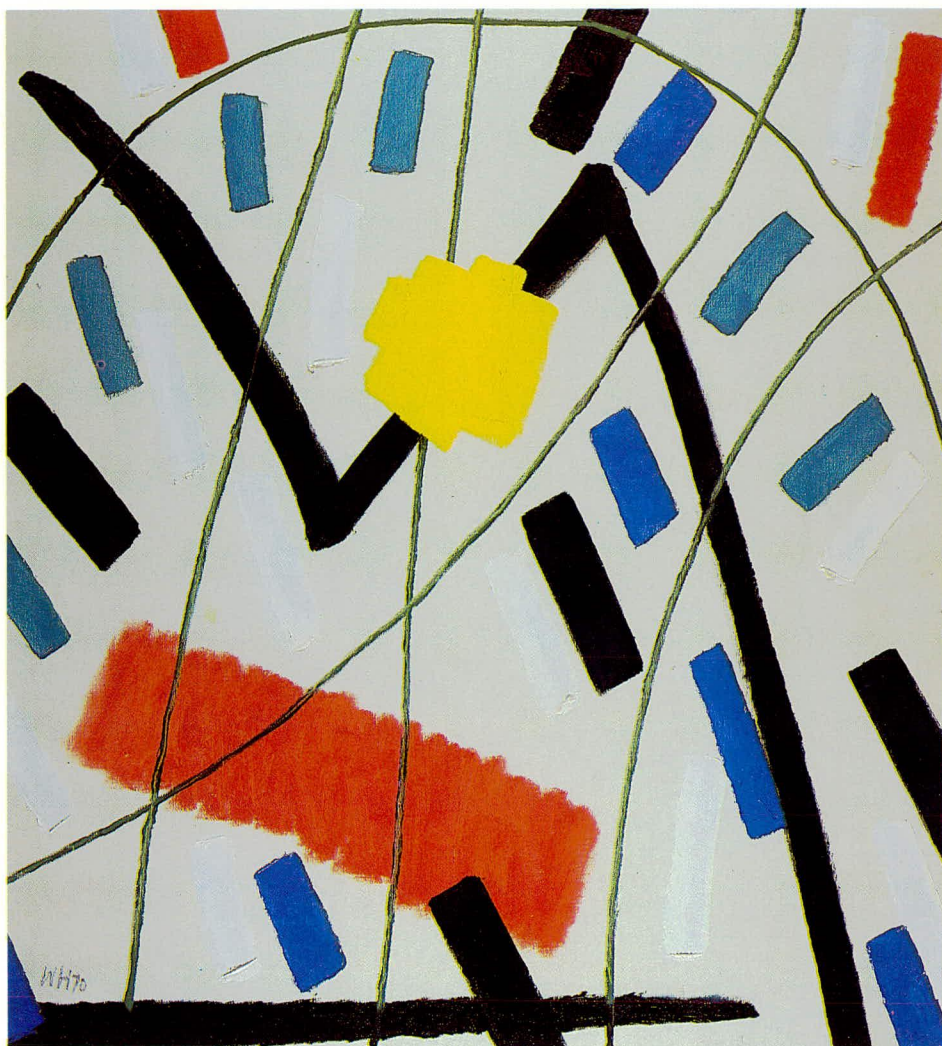
1966-1973

In 1966 slaat Hussem nieuwe wegen in. Na de tamelijk evenwichtige periode van 1959 tot 1965 breekt er weer een tijd van zoeken aan. Hij experimenteert met andere technieken en maakt in 1967 voor het eerst

plastieken, zowel reliëfs als vrijstaande beelden. Voor de omlijsting van zijn schilderijen gebruikt hij aluminiumstrips. Van de restanten hiervan maakt hij zijn eerste reliëfs (zie afbeelding 90). De plastieken zijn geometrisch-abstract en brengen vooral de suprematistische architectuur-



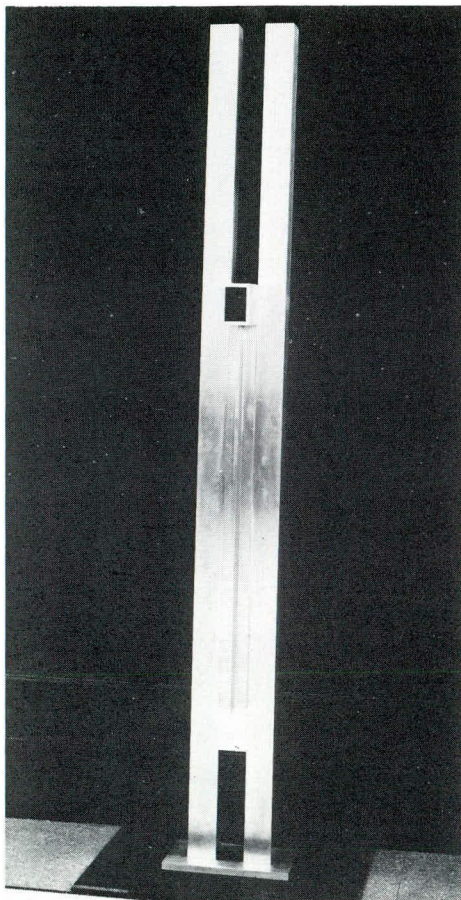
90
Overzicht tentoonstelling aluminiumplastieken van
Willem Hussem, 1968/1969 in het Haags Gemeente-
museum



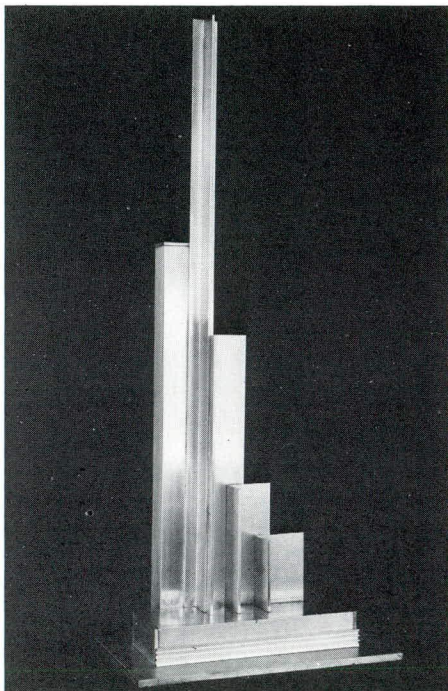
XII
Compositie, 1970
 olieverf op doek, 150 x 130 cm
 Dienst voor Esthetische Vormgeving PTT, Den Haag

ontwerpen van Malewitsch in herinnering. (vgl. afb. 93 met afb. 92). Hij maakt zowel kleine plastieken (afb. 90) als monumentale kunst (afb. 91). Het werk is strak, glad en gepolijst. Van de zeefdrukken, die hij dan ook voor het eerst maakt (zie afb. 94) valt op dat de omtreksvormen van de kleurvlakken scherp en lijnrecht zijn afgebakend, voor Hussem iets geheel nieuws.

De omschrijvingen van de sculptuur en de zeefdrukken zijn ook van toepassing op veel van zijn schilderijen uit die tijd: strak en glad (zie o.a. afb. 95 en 96). Het is in feite de opvallendste verandering in zijn werk na 1950. In deze schilderijen is het persoonlijke handschrift verdwenen en het heeft plaats gemaakt voor een lineaire helderheid. Het schilderachtige verdwijnt niet uit al zijn werk, maar het wordt wel sterk te-



91
Aluminiumplastiek (± 1967)
 3 meter
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit
 Op veel grotere schaal, ± 10 meter hoog, uitgevoerd
 voor een postkantoor in Raalte



92
Aluminiumplastiek (± 1967)
 verblijfplaats onbekend
 foto archief mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

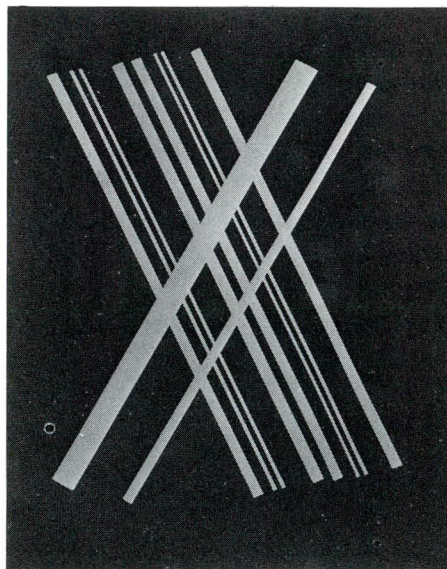
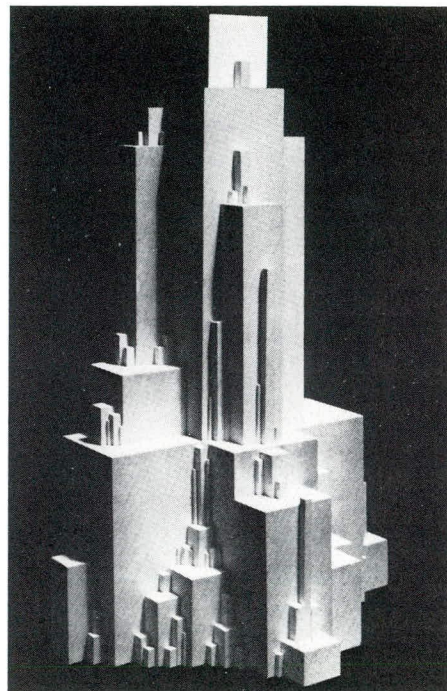
93
 K. Malewitch, *Architectona*, 1924-1926
 maquette
 niet bewaard gebleven

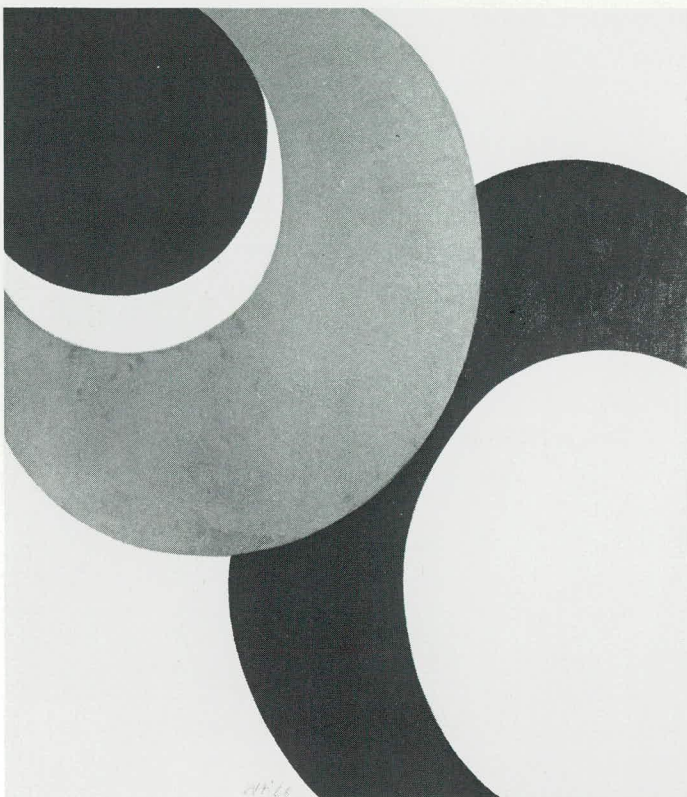
94
Compositie, 1969
 zeefdruk, 75 x 60 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

ruggedrongen.

Na 1971 schildert hij alleen nog maar geometrisch abstract (zie afb. 97 en 98). Sterker nog dan in het werk uit 1963 brengen de schilderijen van de laatste jaren dat Hussem schildert het werk van Malewitch in herinnering, (vgl. afb. 99 met afb. 100 en zie ook afb. 101). De overeenkomsten zijn frappant. Hussem stelt zijn schilderijen in feite op dezelfde "architectonische" wijze samen als Malewitch. De kleurvlakken en vlakjes zweven op het doek zoals ze dat ook bij de Russische schilder doen. Ook in Hussems laatste schilderijen, waar- bij de kleurtoetsen ontbreken en de schilderijen vaak uit niets meer bestaan dan uit twee kleurvelden, blijft de overeenkomst met Malewitch zichtbaar: De vierkanten, de kanteling ervan, het gebruik van zwart op wit of wit op wit.

Hussems nieuwe strakke wijze van schilderen van het einde van de jaren zestig



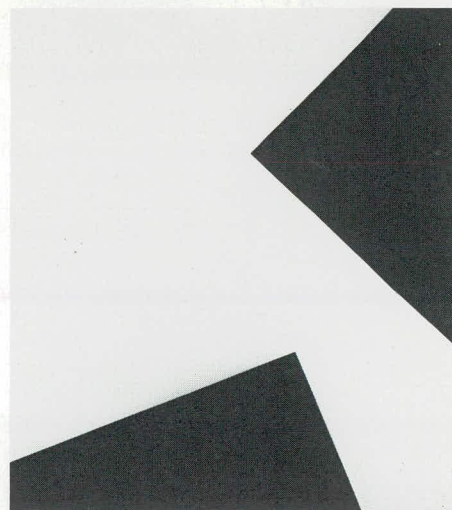
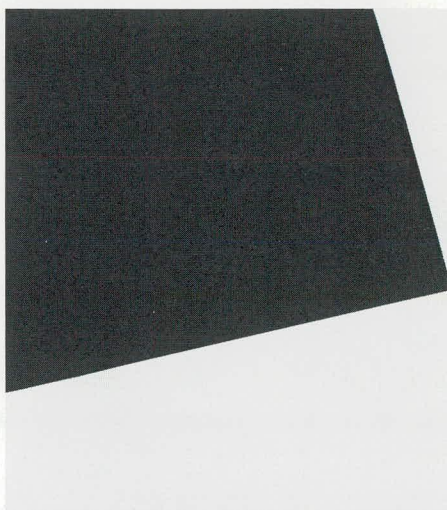


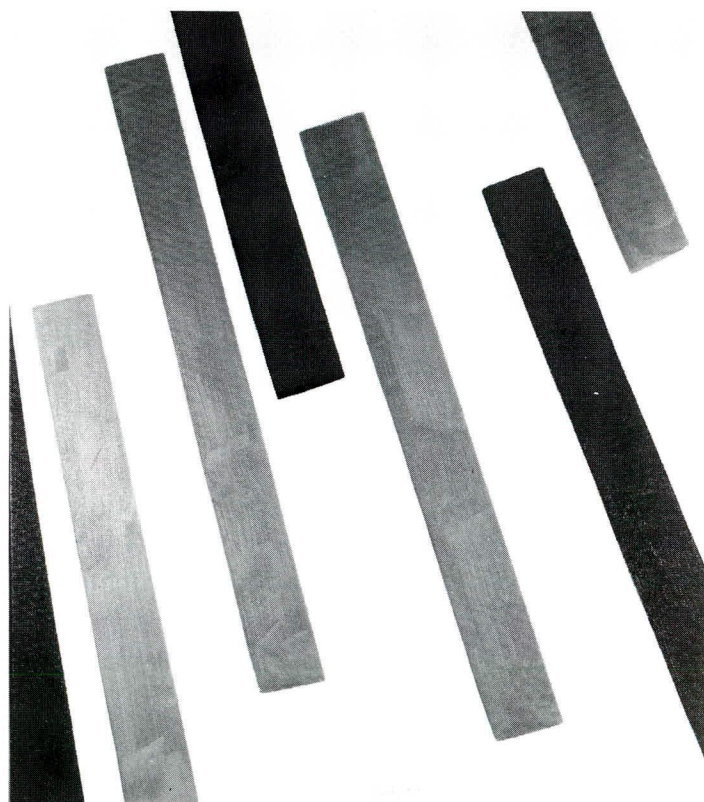
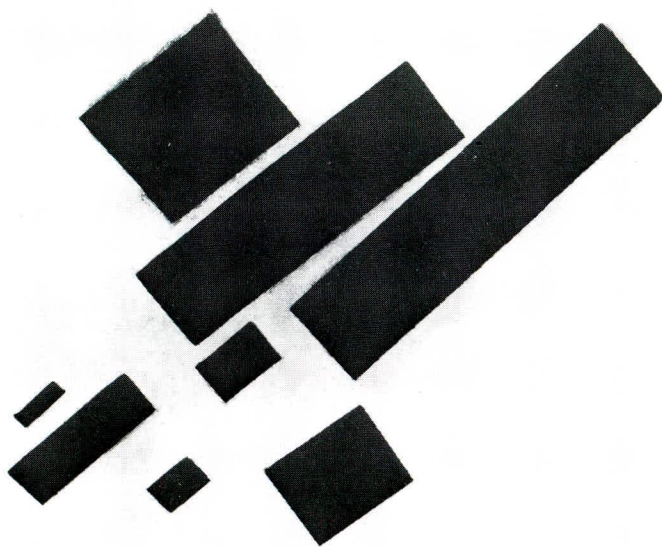
95
Compositie, 1966
 olieverf op doek, 120 x 100 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

96
Compositie, 1967
 olieverf op doek, 130 x 110 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

97
Compositie, z.j. (± 1972)
 olieverf op doek, 140 x 122 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

98
Compositie, z.j. (± 1972)
 olieverf op doek, 140 x 120 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit





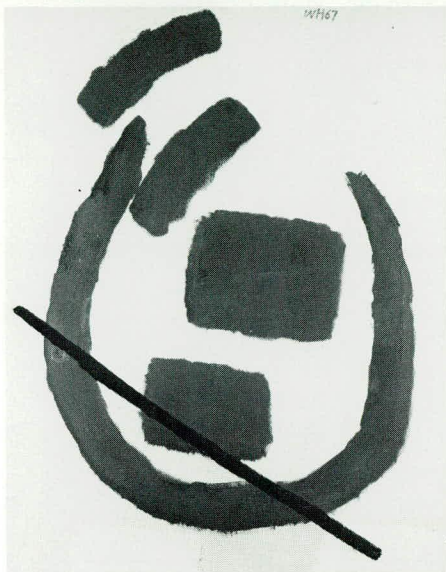
99
K. Malewitsch, *Acht rode rechthoeken*, 1915
olieverf op doek, 57,5 x 48,5 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam

100
Compositie, 1967
olieverf op doek, 130 x 110 cm
Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

101
Compositie, 1970
olieverf op doek, 130 x 110 cm
Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

past in de ontwikkelingen van de schilderkunst in die tijd in Nederland. Deze lopen min of meer parallel met Amerikaanse gebeurtenissen, waar in reactie op het Abstract Expressionisme twee stromingen ontstaan Pop Art en Colourfield Painting, die met elkaar gemeen hebben dat de vertegenwoordigers ervan een objectieve manier van schilderen zoeken. Lineaire helderheid en duidelijkheid staan voorop. De Colourfield Painting legt bovendien veel nadruk op de expressieve kracht van de kleur.

Deze ontwikkelingen werken ook in Nederland door, zoals onder andere te zien is in de tentoonstelling *Vormen van de kleur* in 1966/1967 in het Stedelijk Museum in Amsterdam, waar naast veel Amerikanen zoals Albers, Newman, Kelly en Noland



102
Compositie, 1967
olieverf op doek, 130 x 100 cm
Particuliere collectie

103
Compositie, 1971
olieverf op doek, 130 x 100 cm
Mevrouw A.G. Hussem-Próvo Kluit

104
Compositie, 1967
olieverf op doek, 60 x 60 cm
Particuliere collectie

ook werk te bezichtigen valt van Struycken en Bonies. De schilderijen van Struycken bijvoorbeeld hebben een heldere structuur; het persoonlijk handschrift van de schilder is er niet in te lezen. De penseelstreken zijn onzichtbaar.

De "oude" schilderkunst, waarvan o.a. de Cobra-groep, de Limburgse schilders en de Haagse abstracten de representanten waren, raakt in diskrediet. Het schilderen zelf staat ter discussie, zoals bijvoorbeeld blijkt in het laatste nummer van het *Museumjournaal* van 1965, waarin door velen betwijfeld wordt of het schilderij nog een zinvol medium voor de moderne beeldende kunstenaar is. Geruchtmakende kunst uit die tijd is zelden schilderkunst: de meeste Zero-tentoonstellingen bevatten nauwelijks traditionele schilderijen, evenmin als bijvoorbeeld de tentoonstellingen van a-dynamische werken van Schippers en Van Elk.

Beeren formuleert het aldus: "Tegenover de geste kwam de formule, tegenover vergeestelijking moedwillige vulgarisering, tegenover de originele vorm het cliché, tegenover het handschrift het schabloon en tegenover de vitaliteit de saaiheid".¹¹

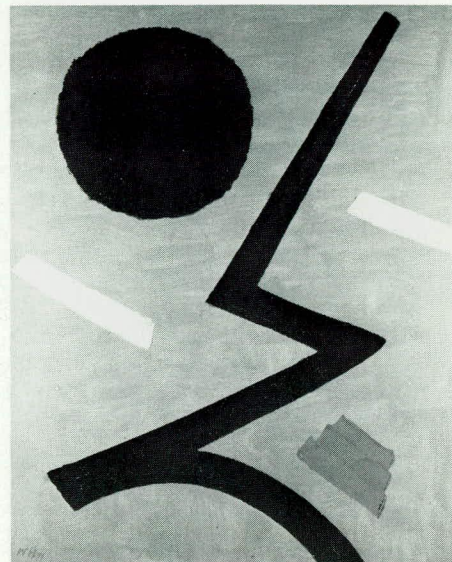
Hussem, als altijd kind van zijn tijd, gaat mee met de veranderingen in de kunst, waarschijnlijk direct beïnvloed door Struycken, die hij in 1964 leert kennen en wiens werk hij zeer bewondert en propageert.

Bij een opening van een tentoonstelling van Struycken in 1965 zegt hij onder andere het volgende:

"— Hebben de kunstenaars in Europa na de middeleeuwen vooral het persoonlijke en de emotionele expressie in hun werk naar voren gebracht, de laatste tijd komt een streven naar boven tot bovenpersoonlijke expressie.

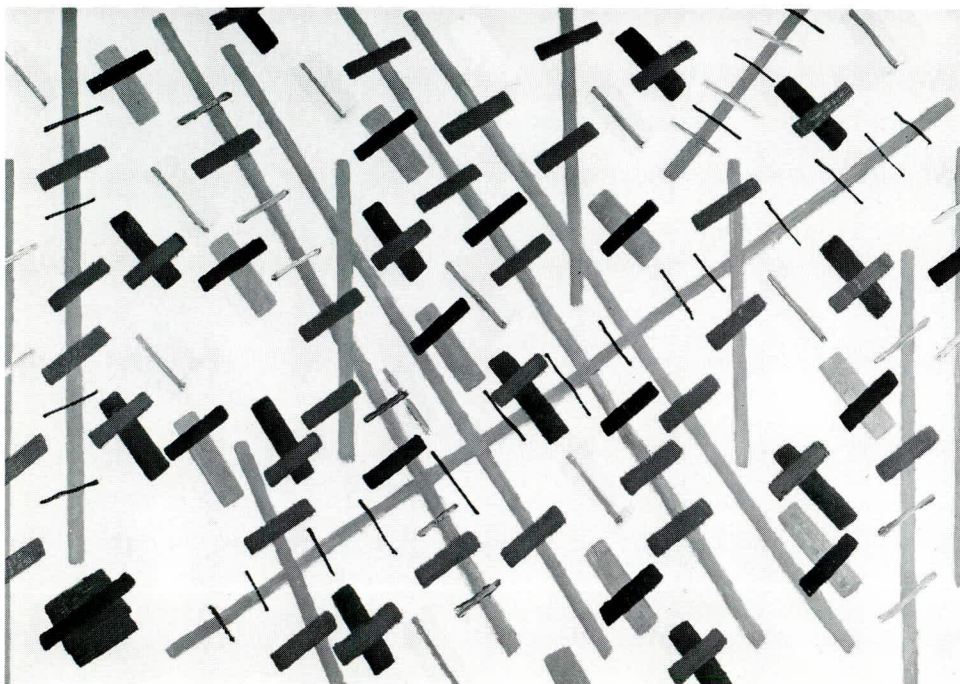
— een streven naar een kunst ontdaan van subjectieve voorkeur, een kunst waar het zogenaamde mooi/lelijk wegvalt

— kunst dus waarvan de schoonheid wordt bepaald door een onaanvechtbare logica (...)



— als ik mag samenvatten
— vorm en kleur in mathematisch verband
— een maximale eenheid langs de weg van het berekenbare"¹²

Hussem legt in deze speech de nadruk op dezelfde begrippen in de kunst, waar hij in 1941 in zijn boek *Het Paascheiland* ook al belang aan hechtte: het zoeken naar een bovenpersoonlijke kunst en het verlangen naar eenheid. Het is de rode draad die door



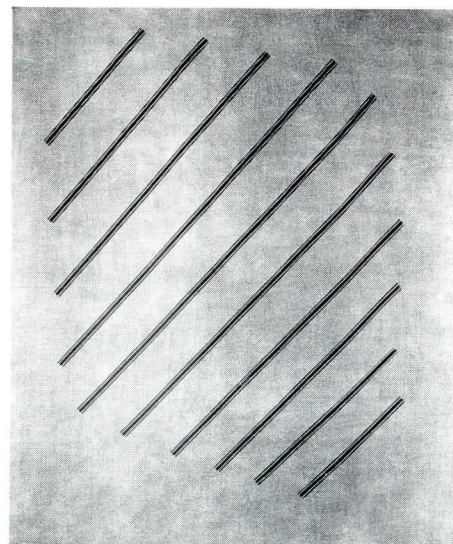
105
Compositie, 1971
 olieverf op doek, 150 x 200 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

106
Compositie, z.j. (± 1973)
 olieverf op doek, 150 x 120 cm
 Mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit

het hele verhaal van zijn meer dan vijftig jaar kunstenaarsschap loopt, hoe uiteenlopend zijn werk verder ook geweest is. Het verklaart ook zijn voorkeur voor kunstenaars als De Staël, Rothko en vooral Malewitsch, die met elkaar gemeen hebben dat zij schilders zijn van wat men een universalistisch wereldbeeld zou kunnen noemen. Zij streven ernaar door middel van hun werk de vermeende dualiteit tussen het subject en het object, tussen zichzelf en de wereld op te heffen en een verbinding tot stand te brengen met een werkelijkheid waarin alles nog één en ongedeeld is. In feite sluit dat zeer nauw aan bij de ideeën van de Zen-filosofie, Hussems belangrijkste inspiratiebron.

De laatste jaren van zijn leven kost het schilderen Hussem moeite. Hij is slecht ter been en hij ziet weinig meer. Rinus van den Bosch assisteert hem met schilderen. Eén van de laatste schilderijen is het schilderij

(afb.) waarop Van den Bosch op aanwijzing van Hussem groen tape aanbrengt dat gebruikt wordt om auto's te beplakken. Eind 1973 houden zijn beeldende activiteiten op. In januari 1974 opent Hussem, dan al ernstig ziek, een tentoonstelling van zijn werk bij Galerie Mathoom. Hij leest verzen van Wang Wei, die hij vertaald heeft. Thema: de dood. Hij neemt daarmee op dramatische wijze afscheid van zijn vrienden. De laatste maanden van zijn leven maakt hij nog gedichten. Ze zijn gepubliceerd in: *Zet het blauw van de zee tegen het blauw van de hemel veeg er het wit van een zeil in en de wind steekt op.* Hij overlijdt op 21 juli 1974.



Noten

De periode van 1900-1939 — Realisme

- 1 De gegevens voor dit hoofdstuk zijn voornamelijk verstrekt door mevrouw A. Hussem-Provó Kluit, de weduwe van Hussem. Voorts is informatie geput uit de krantenrecensies van exposities van Hussem die bewaard zijn gebleven in het archief van Hussem bij zijn weduwe. Dagboeknotities, brieven e.d. zijn er uit deze periode op een paar uitzonderingen na niet bewaard gebleven.
- 2 In het bezit van mevrouw A. Hussem-Provó Kluit.
- 3 In het bezit van mevrouw A. Hussem-Provó Kluit.
- 4 Clara Eggink, "Een Rotterdams kind" in *N.R.C.*, 30 mei 1962.
- 5 J. de Gruyter, "W. Hussem vijftig jaar" in de *Nieuwe Courant*, 25 januari 1950.
- 6 Informatie: mevrouw J. van Driel te Amsterdam, ex-echtgenote van De Gelder; april 1981.
- 7 *Bredasche Courant*, 5 november 1927.
- 8 In het bezit van mevrouw A. Hussem-Provó Kluit.
- 9 Zie voor meer informatie hierover de catalogus van de tentoonstelling *Licht door kleur*, Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1977 en Imanse, G., *Van Gogh tot Cobra, Nederlandse schilderkunst 1880-1950*, Stuttgart 1980, blz. 96-106. Voor Nijland zie Imanse, blz. 105, afb. 102.
- 10 De kritieken van deze tentoonstelling zijn in het archief van Hussem bewaard gebleven, echter zonder vermelding van krant, datum en auteur.
- 11 H.A. van Mens, *Zilveren Paarden z.j.*, z.pl. (gepubliceerd in 1924, zoals blijkt uit krantenrecensies o.a. in de *Haagsche Post*, 13 december 1924).
- 12 G. Imanse, *Van Gogh tot Cobra*, Stuttgart 1980, blz. 142.
- 13 G. Imanse, *Van Gogh tot Cobra*, Stuttgart 1980, blz. 138-178.
- 14 *De Kustlijn*, Boucher 's-Gravenhage, 1940. *Uitzicht op zee*, Stols 's-Gravenhage, 1941.
- 15 Zoals blijkt uit de brieven van J.C. Bloem aan Hussem, aanwezig in het Letterkundig Museum in Den Haag.
- 16 Zoals blijkt uit de brief van J. Campert aan Hussem, aanwezig in het Letterkundig Museum in Den Haag.
- 17 Zie daarvoor Kronkel "Adieu" in *Het Parool*, 31 maart 1959 en Kronkel "Hussem" in *Het Parool*, 29 januari 1965.
- 18 Z.A., "Kunsthandel Ad Donker" in *Voorwaarts*, 25 maart 1937.
- 19 Zwartendijk, "W. Hussem in den kunsthandel Ad Donker" in *De Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 20 maart 1937.
- 20 J. de Gruyter, "W. Hussem" in *Het Vaderland*, 3 december 1937.
- 21 J. de Gruyter, "W. Hussem bij Gispén alhier" in *Het Vaderland*, 23 december 1939.
- 22 Zie hiervoor o.a. Hans Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, Utrecht 1978, blz. 40 en verder Willems Stokvis (redactie), *De doorbraak van de mo-*

derne kunst in Nederland, Amsterdam 1984, blz. 12 e.v.

- 23 A.M. Hammacher, *Stromingen en persoonlijkheden, een halve eeuw schilderkunst in Nederland*, Nijmegen 1955, blz. 134-135.
- 24 Aanwezig in het archief van Hussem.
- 25 Tinbergen, "Tentoonstelling W. Hussem" in het *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 15 maart 1937.

De periode van 1939-1950 — de eerste abstracte schilderijen

- 1 J. de Gruyter, "Haagsche Kunstkring" in *Het Vaderland*, 5 december 1941.
- 2 Informatie: mevrouw A. Hussem-Provó Kluit en de heer Harry Verburg, Oosterbeek.
- 3 J. de Gruyter, "Willem Hussem vijftig jaar" in de *Nieuwe Courant*, 25 januari 1950.
- 4 J. de Gruyter, "Haagsche Kunstkring" in *Het Vaderland*, 5 december 1941. Eén van de maskerkoppen in het bezit van mevrouw Hussem is 1939 gedateerd.
- 5 O.a. bij de tentoonstellingen in 1938 in het Jan Steenhuis in Warmond, in 1940 bij Kunsthandel Martinus Liernur, Den Haag en in 1941 bij Kunstzaal Bennewitz in Den Haag.
- 6 Z.A., "Kunsthandel Ad Donker" in *Voorwaarts*, 25 maart 1937.
- 7 Tinbergen, "Tentoonstelling W. Hussem" in *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 15 maart 1937.
- 8 Zwartendijk, "W. Hussem in den kunsthandel Ad Donker" in *De Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 20 maart 1937.
- 9 J. de Gruyter, "Willem Hussem vijftig jaar" in de *Nieuwe Courant*, 25 januari 1950.
- 10 Uit een gesprek met mevrouw H. Carsten, februari 1984.
- 11 W. Hussem, *Het Paascheiland, zijn voorouder- en vogelcultus*, 's-Graveland z.j.
- 12 W. Hussem, *Het Paascheiland, zijn voorouder- en vogelcultus*, 's-Graveland z.j., blz. 106.
- 13 G. de Gelder, *West-Europa*, Haarlem 1937.
- 14 Zie daarvoor o.a. de catalogus *Kunstenaren der Idee*, Den Haag 1978, blz. 34.
- 15 W. Hussem, *Het Paascheiland*, 's-Graveland z.j., blz. 105-106.
- 16 W. Jos de Gruyter, *Schouwend Oog*, Den Haag z.j.
- 17 W. Jos de Gruyter, *Schouwend Oog*, De Haag z.j., blz. 82.
- 18 Catalogus *Maskertentoonstelling*, Koloniaal Museum Amsterdam, zomer 1940, blz. 2. In het bezit van mevrouw Hussem. In het boekenbezit van Hussem zijn uit de jaren dertig catalogi en boeken over deze onderwerpen terug te vinden; met name de Mexicaanse cultuur moet hem gefascineerd hebben.
- 19 W. Hussem, *Het Paascheiland*, 's-Graveland z.j., blz. 17.

- 20 J. de Gruyter, "W. Hussem" in *Het Vaderland*, 3 december 1937.
- 21 W. Hussem, *Uitzicht op zee*, Den Haag 1941, blz. 21.
- 22 Zie bijvoorbeeld *De Schouw*, 3de jrg nr 9, september 1944, blz. 493-496. Meer in het algemeen: H. Mulder, *Kunst in crisis en bezetting, een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945*, Utrecht 1978.
- 23 J. Meuldijk, *Ontaarde kunst*, Amsterdam z.j., blz. 5.
- 24 J. Wulf, *Die bildende Künste im Dritten Reich*, Hamburg 1966, blz. 360.
- 25 J. de Gruyter, "Haagsche Kunstkring" in *Het Vaderland*, 5 december 1941.
- 26 Dr H.E. van Gelder, *Honderd jaar Haagse schilderkunst*, Amsterdam 1947.
- 27 Zie hiervoor o.a. Ru Penning, "Experimentelen vragen aandacht" in het *Haagsch Dagblad*, 10 mei 1947 en H. Gerretsen, "Experimenten in de Haagse Kunstkring" in het *Vrije Volk*, 14 mei 1947. De naam Experimentelen is hier opvallend, omdat in 1948 het Nederlandse deel van de Cobra-groep die naam zal aannemen.
- 28 Hans Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, Utrecht 1978, blz. 307-308.
- 29 Hans Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, Utrecht 1978, blz. 307.
- 30 Hans Mulder, *Kunst in crisis en bezetting*, Utrecht 1978, blz. 307.
- 31 Zie voor een uitgebreide beschrijving van het kunstklimaat in Nederland in de jaren 1945-1951 het boek dat onder redactie van Willemijn Stokvis is verschenen: *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland*, Amsterdam 1984 en meer specifiek voor Vrij Beelden hoofdstuk 8 "De kunstenaarsgroep Vrij Beelden", blz. 133-154.

De invloed van het Oosten

- 1 De meeste worden nog in zijn atelier bewaard.
- 2 Zie Herbert Read in Chiang Yee, *Chinese calligraphy, an introduction to its aesthetic and technique*, London 1954, blz. IX.
- 3 In het boekenbezit van Hussem bevinden zich catalogi van Bissier. De meeste dateren echter uit de jaren zestig. O.a. de catalogus van de tentoonstelling van Bissier in het Haags Gemeentemuseum 1960.
- 4 Gebundeld in J. de Gruyter, *Schouwend Oog*, 's-Gravenhage z.j.
- 5 Catalogus *Rembrandt, Hokusai, Van Gogh*, Stedelijk Museum Amsterdam 1951.
- 6 Catalogus *Japanse kunst in het van Abbemuseum*, Eindhoven 1951.
- 7 P. Alechinsky, "De Japanse calligraphie in een nieuwe fase" in *Het Museumjournaal* sr 2, nr 1, 1956-1957, blz. 1-5.
- 8 A.M. Hammacher, "Traditie en vernieuwing in de Japanse kunst" in *Het Museumjournaal* V, 1959-1960, blz. 33-38.
- 9 Belangrijkste gegevens over het volgende ge-

- deelte over Oosterse kunsten met name over Zen o.a. verkregen uit: E. Herrigel, *Het Zen-boeddhisme en de kunst van het boogschieten*, Leiden 1950; E. Herrigel, *Der Zen-weg*, München 1958; H. Munsterberg, *Zen-kunst*, Keulen 1978; J. van Tooren, *Haiku, een jonge maan*, Amsterdam 1977 (3de herziene druk); catalogus tentoonstelling *Japanse kunst in het Van Abbemuseum*, Eindhoven 1951.
- 10 Catalogus tentoonstelling *Japanse kunst in het Van Abbemuseum*, Eindhoven 1951, blz. 95.
- 11 O.a. H. Scholten, "Fascinerend spel van verhoudingen in nieuwe poëzie van W. Hussem" in *Haagse Courant*, 6 maart 1965.
J.E. Dinaux, "Gedichten van uiterst fijn geweven stof. Westerse navolging van Japanse poëzievorm" in *Prov. Overijsselse Courant*, 19 maart 1965.
R. Bloem, "Kort en goed?" in *Vrij Nederland*, 27 april 1963.
H. Warren in "Poëzie en fabels" in *Prov. Zeeuwsche Courant*, 21 september 1963.
Pierre Dubois, "Eenvoud en gewone woorden" in *Het Vaderland*, 29 juni 1964.
- 12 Zie hiervoor ook de literatuurlijst van Hussems werk. Hussem bezat vele boeken over Zen en over de Chinese en Japanse poëzie. Bijvoorbeeld de standaardwerken van R.H. Blyth en A. Waley, beiden autoriteiten op dit gebied.
- 13 Blijkens een briefwisseling in het archief van mevrouw A. Hussem-Provó Kluit.
- 14 Zie hiervoor J. van Tooren, *Haiku, een jonge maan*, Amsterdam 1977 (3de herziene druk).
- 15 W. Hussem, *Breels aan de vleet*, Amsterdam 1971, blz. 11.
- 16 W. Hussem, *Zienderogen*, Amsterdam 1974, blz. 32.
- 17 W. Hussem, *Schaduw van de hand*, Amsterdam 1965, blz. 53.
- 18 W. Hussem, *Voor twee scharren blauwbekken*, Amsterdam 1966.
- 19 W. Hussem, *Breels aan de vleet*, Amsterdam 1971, blz. 21.
- 20 Ben Bos, "Willem Hussem speelt met woorden" in *De Nieuwe Linie*, 12 oktober 1966.
- 21 De haiku zijn geciteerd uit J. van Tooren, *Haiku, een jonge maan*, Amsterdam 1977 (3de herziene druk) resp. Hoyo blz. 129; Ryuho blz. 18; Chiyo-ni blz. 11 en Shiki blz. 16. De gedichten van Hussem zijn resp. uit *In Druk*, Arnhem 1965, z.p.; *In Druk*, z.p.; *Schaduw van de hand*, Amsterdam 1965, blz. 51 en *Schaduw van de hand*, blz. 8.
- 22 W. Hussem, *In Druk*, Arnhem 1965, z.blz.
- 23 W. Hussem, *Steltlopen op zee*, Den Haag 1961, blz. 8.
- 24 Zie hiervoor o.a. "Het korte gedicht" in *Maatstaf*, 13e jrg nr 7/8, 1965.
- 25 J.C. van Schagen, "Waarom? Daarom!" in *Maatstaf* 13de jrg nr 7/8, 1965, blz. 434-441.
- 26 Zie voor Zen en Oosterse kalligrafie in het algemeen noot 9.
- 27 Zie H. Munsterberg, *Zen-kunst*, Keulen 1978.
- 28 J. de Gruyter, "Hitsoeryokoe" in *Het Vaderland*, 20 september 1940.

- 29 E. Herrigel, *Der Zen-weg*, München 1958, blz. 52.
- 30 J. de Gruyter in catalogus tentoonstelling *Japanse kunst in het Van Abbemuseum*, Eindhoven 1951, blz. 95.
- 31 Ben Bos, "Willem Hussem speelt met woorden" in *De Nieuwe Linie*, 12 oktober 1966.
- 32 W. Hussem, *Schaduw van de hand*, Amsterdam 1965, blz. 65.
- 33 W. Hussem, *Het Paascheiland, zijn voorouder- en vogelcultus*, 's-Graveland 1942, blz. 106.

Het Haagse leven

- 1 Pierre H. Dubois, "Ter herdenking van Willem Hussem" in *Pulchri Periodiek*, september 1974.
- 2 O.a. brieven van Stols en Roland Holst, zoals blijkt uit brieven, aanwezig in het Letterkundig Museum in Den Haag.
- 3 Kronkel "Hussem" in *Het Parool*, 29 januari 1965.
- 4 Informatie P. Berger, februari 1984.
- 5 Zoals o.a. blijkt uit de krantenknipsels aanwezig in het archief van Hussem.
- 6 Zie hiervoor o.a. J.B. Charles, *Van het kleine koude front*, Amsterdam 1978, 6e druk, blz. 179.
- 7 Brieven aanwezig in het Letterkundig Museum in Den Haag.
- 8 H. Peeters in de catalogus *Kunstenaars kopen Hussem*, Den Haag 1982, blz. 16.
- 9 Bibeb, "J. Henderikse" in *Vrij Nederland*, 29 maart 1969.
- 10 Zie het Manifest van Fugare geschreven door G. Lampe, uitgegeven door het *Haagsch Dagblad*, 26 januari 1960.
- 11 W.A.L. Beeren in *Zet het blauw etc. . . .*, Amsterdam 1977, blz. 14.
- 12 Zie voor een volledige lijst van tentoonstellingen van Hussem de tentoonstellingslijst.
- 13 Dit blijkt uit de talloze krantenrecensies, geschreven naar aanleiding van de Biennale, o.a. in de *N.R.C.*, 20 juni 1960, *De Groene Amsterdammer*, 21 juni 1960, *Algemeen Dagblad*, 9 juli 1960 en *Algemeen Handelsblad*, 2 juli 1960.
- 14 Er zijn slechts enkele foto's bewaard gebleven van deze toneelstukken in het Theater Instituut in Amsterdam. Veel is er van het decor niet meer te zien. Een goed oordeel is er daarom niet over te geven.
- 15 H. Andreus, *Empedocles de ander*, Den Haag 1965.
- 16 O.a. P. Weiss, *De vervolging van en de moord op Jean Paul Marat*, Amsterdam 1965; P. Weiss, *Het onderzoek, oratorium in elf zangen*, Amsterdam 1963; G. van de Walcheren, *De naakte hond*, Amsterdam 1966; H. Knoppen, *Osmose*, Amsterdam 1966; J. Eyckmans, *Zonder dansmeester*, Den Haag 1967.

De rel om de Jacob Maris-prijs en het probleem van de abstractie

- 1 Er verschijnen naar aanleiding van de Jacob Maris-prijs van 1958 ongeveer 150 krantenartikelen. Zie archief mevrouw A.C. Hussem-Provó Kluit.

- 2 P. Lemberg, "Deining rond TVIII 1958" in de *Panorama*, 6 september 1958, blz. 18 en 19.
Zonder auteur, "Worden wij in 't (b)ootje genomen?" in de *Vizier*, 30 augustus 1958, blz. 4 en 5.
- 3 Archief mevrouw A.G. Hussem-Provó Kluit.
- 4 In het artikel "Worden wij in 't (b)ootje genomen?", blz. 5.
- 5 Hussem schrijft dit artikel in de rubriek "Onze gast vandaag". Hij is daarvoor uitgenodigd door de redactie om wat tegenwicht te bieden aan de felle aanvallen van Prange (kunstredacteur van Het Parool) op de abstracte kunst.
- 6 Gepubliceerd in de *Mededelingen van O.K. en W.*, 21 juli 1956, blz. 376-377.
- 7 Tentoonstelling *Ouborg* in het Kunstenaarscentrum in Bergen, 1963.
- 8 Zie daarvoor ook W. Stokvis (onder redactie van), *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland*, Amsterdam 1984.
- 9 Beide waren in ieder geval in zijn bezit.
- 10 J.M. Prange, *De God Hai-Hai en rabarber*, Zaandijk 1957.
- 11 Dr H.L.C. Jaffé, *Het probleem der werkelijkheid in de beeldende kunst der XXe eeuw*, Amsterdam 1958.
- 12 Informatie prof. dr H.L.C. Jaffé, maart 1981.
- 13 J.M. Prange, 1957, blz. 9.
- 14 H. Sedlmayr, *Die Revolution der Modernen Kunst*, Hamburg 1955, blz. 23-42.
- 15 H. Sedlmayr, 1955, blz. 56.
- 16 H. Sedlmayr, 1955, blz. 37.
- 17 J.M. Prange, 1957, blz. 18.
- 18 J.M. Prange, 1957, blz. 35.
- 19 J.M. Prange, 1957, blz. 37.
- 20 H.L.C. Jaffé, 1958, blz. 3.
- 21 H.L.C. Jaffé, 1958, blz. 10.
- 22 H.L.C. Jaffé, 1958, blz. 10.
- 23 H.L.C. Jaffé, 1958, blz. 15.
- 24 H.L.C. Jaffé, 1958, blz. 15.
- 25 H.L.C. Jaffé, 1958, blz. 16.
- 26 H.L.C. Jaffé, 1958, blz. 18.
- 27 H.L.C. Jaffé, 1958, blz. 17.
- 28 H.L.C. Jaffé, 1958, blz. 18 en 19.
- 29 Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Parijs 1953, blz. 32.
- 30 G. Lampe, "Bouthoorn, Hussem, Nanninga" in het *Museumjournaal*, serie 6 no 9/10 1961, blz. 216.
- 31 J. de Gruyter, *De Europese schilderkunst na 1850*, Den Haag 1953, blz. 273.
- 32 Catalogus *Twintig Nederlandse schilders van nu*, Paleis Van Schone Kunsten, Brussel, 1962, blz. 5.
- 33 Inleiding van C. Doelman in de catalogus *Olanda, Willem Hussem, XX Biennale Venezia*, 1960.

De beeldende kunst in de periode van 1950-1974

- 1 W. Hussem, *Schaduw van de hand*, Amsterdam 1965, blz. 51.
- 2 W. Beeren in *Zet het blauw...* Amsterdam 1977, blz. 9.
- 3 Kronkel, "Jarige" in *Het Parool*, 29 januari 1960

- 4 W. Hazeu, "Wim Hussem" in *Handel en Industrie*, nr. 5, februari 1966, blz. 5
- 5 W. Hazeu, "Wim Hussem" in *Handel en Industrie*, nr. 5, februari 1966, blz. 5
- 6 W. Hazeu, "Wim Hussem" in *Handel en Industrie*, nr. 5, februari 1966, blz. 6
- 7 Henk Peeters, in *Kunstenaars kopen Hussem*, Den Haag 1982, blz. 16
- 8 Zie voor deze schilderijen ook het hoofdstuk *De invloed van het Oosten*
- 9 J. de Gruyter, *De Europese schilderkunst na 1850*, Den Haag 1953 (2e druk), blz. 273
- 10 Informatie prof. H.L.C. Jaffé, maart 1981.
Hussem bezat vele catalogi van De Staël
- 11 W. Beeren in *Zet het blauw...*, Amsterdam 1977, blz. 14 en 15
- 12 Bewaard in het archief van Hussem.

Bijlagen

Tentoonstellingen van Willem Hussem

Eigen tentoonstellingen

1922	Kunsthandel Unger en Van Mens, Rotterdam.
1923	Kunsthandel Unger en Van Mens, Rotterdam.
1924	J.H. De Bois' Kunsthandel, Haarlem.
1928	Rotterdamse Kunstkring, Rotterdam.
1937	Kunsthandel Ad Donker, Rotterdam. Van Deventer's Kunsthandel, 's-Gravenhage.
1939	Toonzalen Gispén, 's-Gravenhage.
1946	Kunsthandel Esher Surrey, 's-Gravenhage.
1950	't Venster, Rotterdam.
1955	Grotius Lyceum, 's-Gravenhage.
1956	Prinsessehof, Leeuwarden. Galerie De Posthoorn, 's-Gravenhage.
1957	Galerie De Posthoorn, 's-Gravenhage.
1958	Galerie De Posthoorn, 's-Gravenhage.
1959	Galerie De Posthoorn, 's-Gravenhage.
1960/'61	Haags Gemeentemuseum, 's-Gravenhage.
1962	Rotterdamse Kunstkring, Rotterdam.
1963	Galerie Wiegman, Schiedam. Int Constigh Werck, Rotterdam. Galerie Waalkens, Finsterwolde. Galerie de Mangelgang, Groningen. Galerie Flat, 's-Gravenhage. Haags Gemeentemuseum, 's-Gravenhage.
1964	Galerie Orez, 's-Gravenhage. Kunsthandel Van Lier, Veere. Galerie Pro Arte, 's-Gravenhage.
1965	De Bezige Bij, Amsterdam. Kunstzaal Van Stockum, 's-Gravenhage. Galerie Waalkens, Finsterwolde. Galerie Orez, 's-Gravenhage. Prinsessehof, Leeuwarden.

Galerie Mangelgang, Groningen
Stichting de Utrechtse Kring, Neude-flat, Utrecht.

1966	Galerie De Boog, Willemstad, Nederlandse Antillen. Visbank, Vlaardingen. Ministerie van C.R.M., Rijswijk. Kunstacademie, Arnhem. Galerie Walenkamp, Leiden.
1967	Galerie Orez, 's-Gravenhage.
1968	Galerie Orez (aluminium-plastieken), 's-Gravenhage.
1968/'69	Haags Gemeentemuseum (plastieken), 's-Gravenhage.
1971	Muntentoren, Deventer. Stedelijk Museum, Schiedam. Galerie Nouvelles Images, 's-Gravenhage.
1972	Pulchrie (plastieken), 's-Gravenhage. Galerie Cohen (plastieken), 's-Gravenhage.
1973	Galerie Mathoom, 's-Gravenhage. Pulchri, 's-Gravenhage.
1974	Galerie Mathoom, 's-Gravenhage.
1977	Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. Prinsessehof, Leeuwarden. Nouvelles Images, 's-Gravenhage.
1978	Herdenkingstentoonstelling W. Hussem, Pulchri, 's-Gravenhage. Galerie Het Soephuis, Groningen. Galerie De Biggelarij, Nuenen.
1979	Galerie Nouvelles Images, 's-Gravenhage.
1980	Galerie Nouvelles Images, 's-Gravenhage.
1982	Galerie Nouvelles Images, 's-Gravenhage. Kunsthandel Wending, Amsterdam.

Groepstentoonstellingen

1928	Vereeniging 'Voor de Kunst', Kunstmuseum, Middelburg, met J.F. Semey.
1929	Huize van Hasselt, Rotterdam.

1936	Rotterdamse Kunstkring, Rotterdam.
1938	Jan Steenhuis, Warmond, met H.H. Kamerlingh Onnes.
1940	Toonzalen Gispén, 's-Gravenhage. Kunsthandel Martinus Liernur, 's-Gravenhage.
1941	<i>Schilderijen van de Haagsche Kunstkring</i> , Kunstzaal Bennewitz, 's-Gravenhage.
1941/'42	<i>Jubileumtentoonstelling van de Haagsche Kunstkring, 1891-1941</i> , Van Abbeemuseum, Eindhoven; Gemeentemuseum, 's-Gravenhage; Stedelijk Museum, Amsterdam.
1945	<i>Kunst in Vrijheid</i> , Rijksmuseum, Amsterdam.
1946	Pulchri Studio, 's-Gravenhage. Haagse Kunstkring, 's-Gravenhage.
1947	<i>Jubileum-tentoonstelling Pulchri</i> , 's-Gravenhage. Kunstzaal Plaats, 's-Gravenhage, met A. van der Linden. <i>Experimentelen</i> , Haagse Kunstkring, 's-Gravenhage. <i>Eerste tentoonstelling Haagse Kunstenaars</i> , Haags Gemeentemuseum.
1948	Kunstzaal 'Kunst van onze tijd', 's-Gravenhage. <i>Experimentelen</i> , Haagse Kunstkring.
1949	<i>Vrij Beelden</i> , Fodor, Amsterdam.
1950	Carnegie Institute Pittsburgh. <i>16 beste inzenders Jacob-Marisprijs</i> , Haags Gemeentemuseum. <i>Vrij Beelden</i> , Fodor, Amsterdam. Salon des Réalités, Parijs.
1952	<i>Tekenende Schrijvers</i> , Moderne Boekhandel, Amsterdam. <i>Haagse kunstenaars in het Gemeentemuseum</i> , 's-Gravenhage. <i>Vrij Beelden</i> , Fodor, Amsterdam. <i>Jacob-Marisprijs</i> , Haags Gemeentemuseum.
1953	<i>Pluche en plastic</i> , Haags Gemeentemuseum. Redfurn Gallery, Londen.
1955	<i>Nationale Tentoonstelling 5 mei</i> , Stedelijk Museum, Amsterdam. <i>The 1955 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting</i> , Pittsburgh. <i>Nieuw Beelden</i> , Stedelijk Museum, Amsterdam. <i>Kunst en Werkelijkheid</i> , rijdende tentoon-

- stelling Haags Gemeentemuseum.
- 1956 *Openings-tentoonstelling*, Galerie De Posthoorn, 's-Gravenhage.
Abstracte Kunst, De Posthoorn, 's-Gravenhage.
Facetten II, Haags Gemeentemuseum.
- 1957 *Groepstentoonstelling*, De Posthoorn, 's-Gravenhage.
- 1958 Bijenkorf, Amsterdam.
Galerie De Posthoorn, 's-Gravenhage.
Facetten van de hedendaagse beeldende kunst, Rijksmuseum Twenthe, Enschede.
- 1959 *Niederländische Kunst seit 1945*, Westfälische Kunst Verein, Münster.
- 1960 *Fugare*, Stedelijk Museum, Schiedam.
Fugare, Pulchri, 's-Gravenhage.
Hollandais d'Aujourd'hui, Galerie Greuze, Parijs.
Prix Marzotto, reizende tentoonstelling door Italië.
XXXe Biennale Internazionale d'Arte, Venetië.
Fugare, Esher Surrey, 's-Gravenhage.
- 1960/'61 *W. Hussem, C. Visser*, Gemeentemuseum, 's-Gravenhage.
- 1961 *Fugare*, Pulchri, 's-Gravenhage.
Hussem-Bouthoorn, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.
L'art hollandais d'après guerre, Palais des Beaux Arts, Charleroi.
Fugare, Stedelijk Museum, Amsterdam.
Fugare, Rijksmuseum Twenthe, Enschede.
Keuze van abstract werk uit de kollektie Kreulen, Academiegebouw, Leiden.
- 1961/'62 *Nederland schildert*, rondreizende tentoonstelling door Nederland n.a.v. Talens prijs.
- 1962 *Nederlanders verzamelen hedendaagse kunst*, Boymans-van Beuningen, Rotterdam.
Tweelingmuze, Goois Museum, Hilversum.
Fugare, Van Abbemuseum, Eindhoven.
9 Haagse Kunstenaars in het Haags Gemeentemuseum, 's-Gravenhage.
Twintig Nederlandse schilders van nu, Paleis van Schone Kunsten, Brussel.
Fugare, Arnheims Gemeentemuseum.
Contemporary Dutch Art, Belfast.
- 1962/'63 *Talens-prijs*, rondreizende tentoonstelling door Nederland.
- 1963 *8 Maler aus Den Haag*, Raadhuis Charlot-
- tenburg, Berlijn.
Hedendaagse Nederlandse Kunst, Raadhuis, Dublin.
150 jaar Nederlandse Kunst, Stedelijk Museum, Amsterdam.
Fugare, Kunstcentrum Den Haag.
Haagse Kunstenaars, Zonnehof, Amersfoort.
- 1963/'64 *Talens-prijs*, rondreizende tentoonstelling door Nederland.
- 1964 *Zuidhollandse kunstenaars van nu*, Haags Gemeentemuseum.
Fugare, atelier Lissabon, Den Haag; Lijnbaan, Rotterdam; Utrechtse Kring, Utrecht.
- 1965 Galerie Maas, Rotterdam.
Fugare, Het Kunstcentrum, Den Haag.
- 1966 *Querido*, Amsterdam.
100 jaar vrienden Haags Gemeentemuseum, Haags Gemeentemuseum.
11 Hageaars bij Kunsthandel de Boer, Amsterdam.
Galerie Waalkens, Finsterwolde.
Kunstaal M 3, Amersfoort.
- 1967 *Fugare*, Nijmeegs Museum voor Schone Kunsten; Middelburg; Hengelose Kunstzaal.
Visser en Hussem, Prinsenhof, Delft.
Willem Hussem, Bonies, Ray Staakman, galerie Orez, 's-Gravenhage.
Grafiek 1965-1967, Groninger Museum voor stad en lande, Groningen en andere plaatsen.
- 1968 *Haagse Kunstkring*, 's-Gravenhage.
Prent 190, Centraal Museum, Utrecht.
Selectie Waalkens, Bols Taveerne, Amsterdam.
Kunst na 1945, Het Slot Zeist.
- 1968/'69 *Enige kunstenaars*, Galerie Arta, 's-Gravenhage.
- 1969 *Moderne Hollandsk Malerkunst* (rondreizend door Denemarken).
Haager Künstler im Helmhaus, Zürich.
- 1970 *Enige kunstenaars*, Galerie Arta, 's-Gravenhage.
- 1971 *Drie Steden Tentoonstelling*, Pulchri, 's-Gravenhage.
Hedendaagse Nederlandse schilderkunst, Caracas, Venezuela.
Biennale voor de Beeldhouwkunst, Park Middelheim, Antwerpen.
- 1980 *Experimentelen van na 1945*, Kunsthandel J.C. Leeman, Toldijk.
- 1984 *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland de jaren 1945-1951*, o.a. in Stedelijk Museum de Lakenhal Leiden.
- Hussem neemt deel aan de tentoonstellingenreeks "*Contour onze beeldende kunst*", in de Prinsenhof, Delft, in 1951, 1955, 1957, 1959, 1961, 1962, 1963 en 1965.
- Aan de voorjaars- en najaarstentoonstellingen in Pulchri, 's-Gravenhage neemt hij vrijwel jaarlijks deel in de periode van 1946 tot 1972.
- Verder exposeert hij in de periode van 1952 tot 1968 zeer geregeld in 'De Haagse Salon', eveneens in Pulchri, waarbij de Jacob Maris-prijs wordt uitgereikt.

Selectie tentoonstellingscatalogi van Willem Hussem

Catalogi eigen tentoonstellingen

- 1955 Tent. *Willem Hussem*, 's-Gravenhage (Grotius Lyceum in samenwerking met Haags Gemeentemuseum).
- 1960 Tent. *XXX Biennale Venezia 1960, Olanda, Willem Hussem*, Venetië.
- 1960/'61 Tent. *W. Hussem*, 's-Gravenhage (Haags Gemeentemuseum).
- 1964 Tent. *W. Hussem*, 's-Gravenhage (Orez-Galerie).
- 1965 Tent. *W. Hussem, in het teken*, 's-Gravenhage (Kunstaal van Stockum).
- 1968/'69 Tent. *W. Hussem, plastieken*, 's-Gravenhage (Haags Gemeentemuseum).
- 1971 Tent. *Willem Hussem*, Schiedam (Stedelijk Museum).
- 1977 Tent. *Willem Hussem, Zet het blauw* . . . Rotterdam (Boymans van Beuningen).
- 1982 Tent. *Kunstenaars kopen Hussem*, 's-Gravenhage (Nouvelles Images).

Catalogi groepstentoonstellingen

- Tent. *Vrij Beelden*, Amsterdam (Fodor) 1949, 1950 en 1952.
- Tent. *Contour onze Beeldende Kunst*, Delft (Stedelijk Museum Het Prinsenhof) 1952, 1955, 1957, 1959, 1961, 1963 en 1965.
- 1956/'57 Tent. *Facetten II*, 's-Gravenhage (Gemeentemuseum).

- 1958 Tent. *Facetten van de hedendaagse beeldende kunst*, Enschede (Rijksmuseum Twenthe).
- 1959 Tent. *Niederländische Kunst seit 1945*, Münster (Westfälischer Kunst Verein).
- 1961 Tent. *Hussem-Bouthoorn*, Eindhoven (Stedelijk Van Abbemuseum).
- 1962 Tent. *20 Nederlandse schilders van nu*, Brussel (Palais des Beaux Arts).
- 1967 Tent. *Visser en Hussem*, Delft (Prinsenhof).

Publicaties van Willem Hussem

Dichtbundels

- De kustlijn*. Den Haag, 1940.
- Uitzicht op zee*. 's-Gravenhage, 1941.
- Steltlopen op zee*. Den Haag, 1961.
- Acht gedichten*. Zaandijk, 1962.
- Motet*. Zaandijk, 1963.
- Lente in de herfst*. Amsterdam, 1963.
- Lessen in luchtdruk*. Zaandijk, 1965.
- Schaduw van de hand*. Amsterdam, 1965.
- In druk*. Arnhem, 1965.
- Voor twee scharren blauwbekken*. Amsterdam, 1966.
- Gisteren voor vandaag*. 's-Gravenhage, 1969-1970.
- Breels aan de vleet*. Amsterdam, 1971.
- Verzen van Wang Wei*. Zaandijk, 1972.
- Sporten van de ladder*. Amsterdam, 1974.
- Zienderogen*. Amsterdam, 1974.

Overige publicaties

- Het Paascheiland. Zijn voorouder- en vogelcultus*. 's-Graveland, 1942.
- "Abstracte schilderkunst" in de rubriek "Onze gast vandaag" in *Het Parool*, 6-11-1953.
- "Rembrandt en de schilder van vandaag" in *O.K.W. Mededelingen*, 21-7-1956, p. 376-377.
- "Visioen en visie" in *Kentering*, 14e jrg., no. 2, oktober 1974, p. 23-26 (tekst van een N.C.R.V.-radioprogramma, uitgezonden 14-12-1966).

Belangrijkste geraadpleegde literatuur algemeen

- Alechinsky, P., "De Japanse calligraphie in een nieuwe phase" in *Het Museum-journaal*, sr. 2 nr. 1, 1956-1957, p. 1-5.
- Andersen, T., *Malevich*, uitgegeven door het Stedelijk Museum, Amsterdam 1970.
- Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Parijs, 1953.
- Blyth, R.H., *Japanese life and character in Senryu*, Tokio 1960.
- Bosman, A., "Frans Boers — Willy Boers" in *De Vrije Bladen*, jrg. 19, schrift 12, december 1948.
- Charles, J.B., "Kort en goed poëzie" in *Maatstaf* 1965-1966, jrg. 13, 7/8, p. 540-583.
- Chiang Yee, *Chinese calligraphy, an introduction to its aesthetic and technique*, met een voorwoord van Herbert Read, Londen 1954.
- Doelman, C., *Een keuze uit het werk van Haagse beeldende kunstenaars*, Den Haag 1960.
- Dresden, W., "Witte poëzie" in *Maatstaf*, 13e jrg., nr. 7/8, 1965, p. 584-604.
- Engelman, J., *Nieuwe schilderkunst in Holland*, z.p., z.j. (verkorte versie van een in 1933 gehouden lezing in Antwerpen).
- Eykelboom, J., "Pop Art: de democratie in de kunst" in *Hollands Maandblad*, maart 1965, p. 40-43.
- Faille, J.B. de la, *The works of Van Gogh*, Amsterdam 1970.
- Gelder, G. de, *West-Europa*, Haarlem 1937.
- Gelder, Dr. H.E. van, *Honderd jaar Haagse schilderkunst*, Amsterdam 1947.
- Gruyter, W.J. de, "Haagsche Kunstkring" in *Het Vaderland*, 5-12-1941.
- Gruyter, W.J. de, *De Europese schilderkunst na 1850*, Den Haag 1953 (2e druk).
- Gruyter, W.J. de, "Vraagstuk der kunstwaardering is niet eenvoudig" in *Het Vaderland*, 19-8-1954 en 20-8-1954.
- Gruyter, W.J. de, *Schouwend Oog*, 's-Gravenhage z.j.
- Haftmann, W., *Schilderkunst in de twintigste eeuw*, Rotterdam 1965.
- Hall, H. van, *Repertoire voor de geschiedenis der Nederlandsche schilder en graveerkunst sedert het begin der 12e eeuw tot het einde van 1946*, 's-Gravenhage 1949.
- Hammacher, A.M., *Stromingen en persoonlijkheden, een halve eeuw schilderkunst in Nederland*, Nijmegen 1955.
- Hammacher, A.M., "Traditie en vernieuwing in de Japanse kunst" in *Het Museumjour-*

- naal*, 1959-1960, p. 33-38.
- Herrigel, E., *Het Zen-boeddhisme en de kunst van het boogschieten*, Leiden 1950.
- Herrigel, E., *Der Zen-Weg*, München 1958.
- Imanse, G., *Van Gogh tot Cobra Nederlandse schilderkunst 1880-1950*, Stuttgart 1980.
- Osterwoldt, T., *Het probleem der werkelijkheid in de beeldende kunst der XXe eeuw*, Amsterdam 1958.
- Steen, J., *500 Jahre Niederländische Malerei*, Herrsching, 1976, p. 277 en p. 278.
- Vowinkel, A., *Suprematisme — Die gegenstandlose Welt*, Keulen 1962.
- Jaffé, H.L.C., *Neo-realisme in de schilderkunst*, Amsterdam 1960.
- Kuile, O. ter, *Zilveren Paarden*, z.j., z.pl. (gepubliceerd in 1924, geïllustreerd door W. Hussem).
- Malewitsch, K., *Ontaarde Kunst*, Amsterdam z.j.
- Mark, J.H. van der, *Kunst in crisis en bezetting, een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945*, Utrecht 1978.
- Mens, H.A. van, *Zen-kunst*, Keulen 1978.
- Mulder, H., serie 10, nr. 9/10, 1965.
- Munsterberg, H., "P. Ouborg" in *Het Museumjournaal*, serie 2, nr. 1/2, 1956, p. 16-18.
- Oudshoorn, G., "Abstracte kunst: ernstig bedreven spel bij de oerbron van het bewustzijn" in *Haagsch Dagblad*, 17-11-1956.
- Oudshoorn, G., *De God Hai-Hai en rabarber*, Zaandijk, 1957.
- Prange, J.M., "Abstract" en schilder-kunst, twee verschillende begrippen, achtergrond van de "toverformules" in *Het Parool*, 21-12-1956.
- Prange, J.M., "waarom? daarom" in *Maatstaf*, 13e jrg. nr. 7/8, 1965, p. 434-441.
- Schagen, J.C. van, *Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1950*, 's-Gravenhage 1969 en 1970.
- Scheen, P.A., "De navolging van Hussem" in *De Gids*, jrg. 128, 1965, p. 157-160.
- Scheepmaker, N., *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg 1955.
- Sedlmayr, H., *Cobra*, Amsterdam, 1974.
- Stokvis, W., (onder red. van), *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland, de jaren 1945-1951*, Amsterdam 1984.
- Stokvis, Dr. W., "Het kapmes van Prange" in *Het Museumjournaal*, serie 3 nr. 7, 1958, p. 141-144.
- Tegenbosch, L.,

- Tooren, J. van, *Haiku, een jonge maan*, Amsterdam, 1977 (3e herziene druk).
- Veth, C., "Nijland" in *Maandblad voor Beeldende Kunsten*, jrg. 4 nr. 5, 1927, p. 130-142.
- Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildender Künstler des XX Jahrhunderts*, Leipzig 1953.
- Wagemaker, Jaap z.j., z.pl. met o.a. teksten van D. Wagemaker — Van der Meer, A.M. Hammacher.
- Waller, F.G.
- Juynboll, Dr. W.R. *Biografisch woordenboek voor Noord-Nederlandse Graveurs*, 's-Gravenhage 1938.
- Wentinck, Ch., *De Nederlandse schilderkunst sinds Van Gogh*, Utrecht 1959.
- Wingen, E., "Geer van Velde en de Haagse abstracten" in *De Telegraaf*, 12-3-1977.
- Wulf, J., *Die bildende Künste im Dritten Reich*, Hamburg 1966.
- Zervos, C., *Pablo Picasso*, vol. 2, oeuvres de 1906 à 1912, Parijs 1942.
- Zervos, C., *Pablo Picasso*, vol. 8, oeuvres de 1932 à 1937, Parijs 1957.
- Zwartendijk, J., "W. Hussem in de kunsthandel Ad. Donker" in *de Nieuwe Rotterdamse Courant*, 20-3-1937.

Catalogi

- Tentoonstelling *Jubileum-catalogus van de Haagsche Kunstkring*, o.a. in Amsterdam (Stedelijk Museum) 1941-1942.
- Tentoonstelling *Rembrandt, Hokusai, van Gogh*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1951.
- Tentoonstelling *Japanse kunst in het Van Abbemuseum*, Eindhoven 1951.
- Tentoonstelling *L'encre de Chine dans la calligraphie et l'art Japonais contemporains*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1956.
- Aanwinsten*, Rotterdam (Boymans-van Beuningen) 1962-1965.
- Tentoonstelling *Nanninga*, Rotterdam (Boymans-van Beuningen), Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1963.
- Tentoonstelling *150 jaar Nederlandse kunst*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1963.
- Tentoonstelling *Vormen van de kleur*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1966-1967.
- Tentoonstelling *Licht door Kleur*, Den Haag (Haags Gemeentemuseum), 1917.
- Tentoonstelling *Kunstenaren der Idee, symbolistische tendenzen in Nederland 1880-1930*, 's-Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1978.
- Tentoonstelling *Informele Kunst in België en Nederland 1955-1960*, 's-Gravenhage (Haags Gemeentemuseum) 1983, Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten 1984.

Belangrijkste literatuur over Willem Hussem

- Beeren, W.A.L., "Willem Hussem de schilder" in *Willem Hussem, Zet het blauw . . .*, Amsterdam 1977.
- Berger, P., "Hussem" in *Het Vaderland*, 30-8-'68.
- Borgers, G., "In het teken van Willem Hussem" in *Kentering*, 3-2-1965 (bijblad).
- Borgers, G., "Willem Frans Karel Hussem", in *het Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden*, 1974-1975.
- Borgers, G., "Willem Hussem, de dichter van het zuivere beeld", in *Willem Hussem, Zet het blauw . . .*, Amsterdam 1977.
- Bos, Ben, "Willem Hussem speelt met woorden" in *De Nieuwe Linie*, 10-12-1966.
- Bos, Ben, "Willem Hussem" in *Tijdschrift voor architectuur en beeldende kunsten*, jrg. 35, 16-8-1968, p. 384-389.
- Dinaux, C.J.E., "Sublieme dichtbundel van Willem Hussem" in *Nieuw Kamper Dagblad*, 20-5-1967.
- Donker Duyvis, P., "Het scherpe zeilen van Willem Hussem" in *Het Nieuwsblad van het Noorden*, 1-12-1978.
- Dubois, P.H., "Ter herdenking van Willem Hussem" in *Pulchri Periodiek*, 2e jrg. nr. 4, september 1974.
- Fens, Kees, "Kort gezegd" in *De Tijd*, 2-12-1966.
- Garrel, Betty van, "Een onherroepelijk afscheid" in *NRC-Handelsblad*, 3-12-1982.
- Gijsen, W., "Hussem, wat blijft is waar het om gaat" in *Kunst van Nu*, jrg. 1 no. 9/10, juli/augustus 1964.
- Gruyter W.J. de, "W. Hussem, bij Gispen, alhier" in *Het Vaderland*, 12-2-1939.
- Gruyter, W.J. de, "W. Hussem" in *Elseviers Maandschrift*, januari 1940, p. 65.
- Havelaar, J., "Hussem" in *Het Vaderland*, 31-10-1924.
- Hazeu, W., "Wim Hussem" in *Handel en Industrie*, nr. 5, februari 1966, p. 3-5.
- W. Hussem, *Zet het blauw van de zee tegen het blauw van de hemel veeg er het wit van een zeil in en de wind steekt op*, Amsterdam 1977.
- Jaffé, H.L.C., "Willem (Frans Karel) Hussem" in *Openbaar Kunstbezit*, deel IX 23 a-b, 1965.
- Kronkel, "Jarige" in *Het Parool*, 29-1-1960.
- Kronkel, "Hussem" in *Het Parool*, 29-1-1965.
- Lampe, George, "Bouthoorn, Hussem, Nanninga"

- in *het Museumjournaal*, serie 6 no. 9/10, 1961, p. 214-217.
- Lampe, George, "W. Hussem" in *De Syllabus*, oktober 1964, p. 12, 13.
- Penning, R.E., "Wat is abstracte kunst", een gesprek met Wim Hussem in *Haagsche Courant*, 22-10-1955.
- Rodenko, "Notities bij het werk van Wim Hussem" in *Podium*, jrg. 4 nr. VI juni, 1950, p. 322-345.
- Scheepmaker, N., "De navolging van Hussem" in *De Gids*, jrg. 128, 1965, p. 157-160.
- Straten, H. van, "Willem Hussem: Je moet het waar maken in je werk" in *Het Vrije Volk*, 15-1-1963.
- Welling, D., "Willem Hussem — schilder-dichter", in *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 18-2-1962.
- Welling, D., "Hussem's schilderen: schaken zonder bord" in *Haagsche Courant*, 3-3-1977.
- Zwartendijk, J., "W. Hussem in de kunsthandel Ad. Donker" in *de Nieuwe Rotterdamse Courant*, 20-3-1937.
- Zwartendijk, J., "W. Hussem in den Rotterdam-schen Kunstkring" in *Elseviers geïllustreerd Maandschrift*, jrg. 38 dl. 73, nr. 4, 1928, p. 295-296.
- Z.A., "W. Hussem: schilder van rijk en uniek werk" in *Winschoter Courant*, 30-1-1965.
- Z.A., "Het wandtableau in de kantine van het Ministerie van CRM" in *Trefpunt*, nov./dec. 1966.
- Z.A., "Willem Hussem, schilderijen en tekeningen" in *Nieuws van het Prinsessehof*, juli-augustus 1977.

Fotoverantwoording

Centraal Museum, Gemeentelijke Foto-
dienst Utrecht: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13,
14, 15, 17, 18, 19, 24, 29, 30, 31, 32, 33,
34, 35, 36, 37, 38, 39, 52, 53, 54, 55, 56,
59, 60, 61, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72,
73, 76, 77, 79, 82, 85, 86, 87, 93, 94, 96,
97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105,
106.

Hestor Carsten, 's-Gravenhage: 23, 26,
40, 49.

Cohen, 's-Gravenhage: 51.

Dienst voor Schone Kunsten, 's-Graven-
hage: 27, 28, 88.

A. Dingjan, 's-Gravenhage: 16.

Marinanne Domisse, 's-Gravenhage:
47, 50.

Frequin, Voorburg: 48, 80, 89.

Fons Hellebrekers, 's-Gravenhage: 21,
64, 81, 84, 95.

Nico Naeff, 's-Gravenhage: 46.

Ned. Letterkundig Museum, 's-Gravenha-
ge: 42.

Agna Rudolph, Amsterdam: 45.

Uitgeverij Spaarnestad, Haarlem: 57.

Colophon

Uitgave : Centraal Museum Utrecht
1984

Vormgeving : Daan Out

Druk : Drukkerij Elinkwijk Utrecht