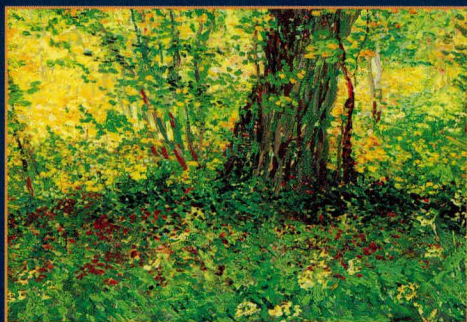
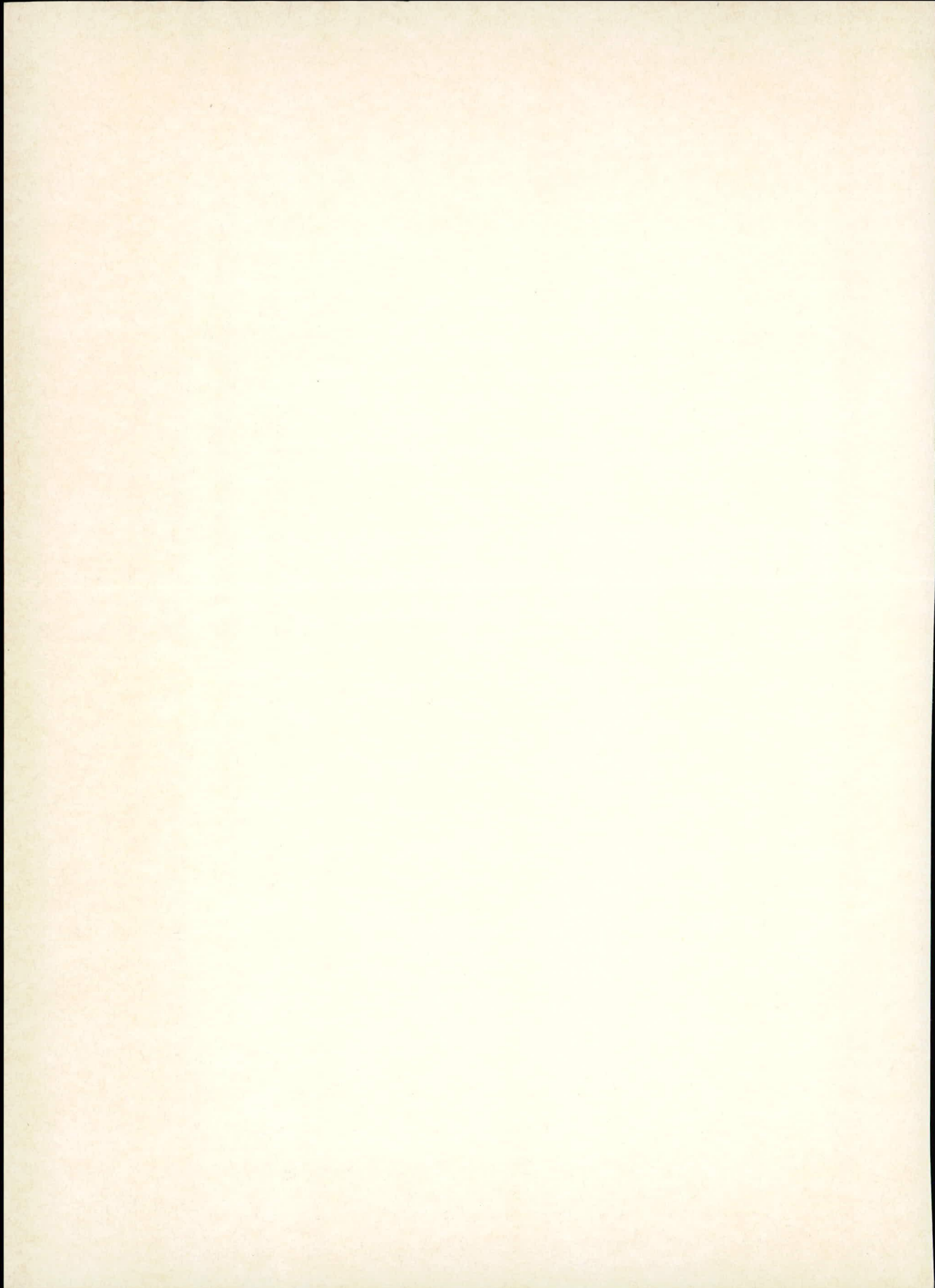


*Alles wat
aesthetisch boeit*



De collecties L.H. en J.F. van Baaren en D. Hannema



*Alles wat
aesthetisch boeit*

De collecties L.H. en J.F. van Baaren en D. Hannema

Hannema-de Stuers Fundatie 19 juni t/m 29 augustus 1993
Centraal Museum Utrecht 18 september t/m 7 november 1993

CIP-GEGEVENS KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK, DEN HAAG

Alles wat aesthetisch boeit : de collecties L.H. en J.F.
van Baaren en D. Hannema / Adi Martis en Jan van Adrichem
(eindred.). - Wijhe : Hannema-de Stuers Fundatie,
Utrecht : Centraal Museum - Ill.

ISBN 90-70842-08-4

Trefw.: beeldende kunst ; Nederland ; geschiedenis /
beeldende kunst ; Frankrijk ; geschiedenis.

Voorwoord

De kunstwerken in de tentoonstelling *Alles wat aesthetisch boeit* zijn afkomstig uit twee voormalige privé-verzamelingen: de collectie van de heer en juffrouw Van Baaren, die sinds 1980 in langdurig bruikleen is bij het Centraal Museum in Utrecht, en de verzameling van Dr. Dirk Hannema, sedert 1958 ondergebracht in kasteel Het Nijenhuis bij Heino.

Het is uitzonderlijk dat deze twee verzamelingen nog in hun oorspronkelijke vorm bijeen zijn. De meeste privé-collecties zijn immers gedoemd uiteen te vallen, omdat zij na de dood van de eigenaar vererfd dan wel verkocht worden.

Hannema en de Van Baarens vonden hun collecties van zodanig belang dat zij ze in stichtingen onderbrachten om ze zo te behouden voor de gemeenschap. Daarmee overschreden zij de grenzen van het verzamelen als particuliere hobby.

Het naast elkaar tentoonstellen van de collecties Van Baaren en Hannema-de Stuers is niet slechts een presentatie van een aantal fraaie kunstwerken. Het toont de smaak en de interesses van de verzamelaars en geeft daarmee tevens een tijdsbeeld: wat men op een zeker moment in bepaalde kringen, onder invloed van bepaalde adviseurs als H.P. Bremmer, over kunst dacht en wat men mooi en interessant vond. Want hoewel collectioneers vrij zijn in hun keuze voor bepaalde kunstenaars, onderwerpen, stijlperiodes, schilderstijlen of voor een combinatie hiervan, geven hun collecties toch bij uitstek een aan tijd, smaak en klasse gebonden beeld. Verzamelingen worden zo cultuurgoed op zich: net als individuele kunstwerken geven ze karakters en visies weer.

Het idee voor deze tentoonstelling dateert uit 1990, toen de toenmalige directeur van de Hannema-de Stuers Fundatie, E.V. Gatacre, het idee opperde, om binnen een reeks tentoonstellingen delen van de eigen collectie in een breder kader te presenteren. Men onderzocht of een gecombineerde presentatie van de Van Baaren-verzameling en de Hannema-de Stuers collectie als exemplum van een belangrijke richting binnen het verzamelen van moderne kunst in Nederland aan het begin van deze eeuw tot de mogelijkheden behoorde.

Tegelijkertijd leefde bij het Centraal Museum het plan om de Van Baaren-collectie in zijn geheel wetenschappelijk te beschrijven en een aanzet te geven tot een verdere studie omtrent de geschiedenis van het particulier verzamelen in Nederland in de eerste helft van deze eeuw. In overleg met de Van Baaren Stichting bereidt het Centraal Museum een bestandscatalogus van deze collectie voor.

Alles wat aesthetisch boeit is dus het resultaat van een aantal interesses, en biedt zowel voor de Hannema-de Stuers Fundatie als voor het Centraal Museum waardevolle aanknopingspunten voor verder onderzoek van de twee collecties.

Voor het realiseren van de tentoonstelling werd een werkgroep opgericht, bestaande uit een zevental studenten kunstgeschiedenis van de Universiteit

Utrecht, onder leiding van Jan van Adrichem en Adi Martis. Namens de musea participeerden de conservatoren Marja Bosma (Utrecht) en André Kraayenga (Heino). Gezamenlijk maakten zij de selectie voor de tentoonstelling. De studenten, Nicole Delissen, Loes van Harrevelt, Patricia Hoppe, Marije Vellekoop, Titus Verheijen, Aukje Vergeest en Frank Welkenhuysen verrichtten het noodzakelijk onderzoek naar de kunstwerken en schreven, onder eindredactie van Jan van Adrichem en Adi Martis, de teksten voor deze publikatie. De samenstelling en de inrichting van de tentoonstelling waren in handen van de conservatoren.

Voor de beide verzamelingen geldt dat ze te omvangrijk zijn om in hun geheel gezamenlijk geëxposeerd te worden. Uit de collecties is een keuze gemaakt van ongeveer 100 werken, waarbij de nadruk ligt op schilderijen, tekeningen en sculpturen. Gepoogd is daarmee een representatief beeld te geven van beide particuliere verzamelingen. Tegelijkertijd zijn de twee collecties van dien aard dat de selectie ook kan fungeren als een schets van de ontwikkelingen in de beeldende kunst van 1870 tot 1950.

Het vergelijken van de kernen van de beide collecties leidt zowel wat betreft de negentiende- als de twintigste-eeuwse stukken tot overeenkomsten en verschillen. Waar de negentiende-eeuwse kern in de Van Baaren-collectie het absolute zwaartepunt is, vormt deze in de Hannema-verzameling een van de belangrijkste onderdelen in een zeer veelzijdige, haast encyclopedische verzameling. In tegenstelling tot de Van Baaren, die hun belangrijkste aankopen in de jaren dertig en veertig deden, maakte Hannema's verzameling ook in de periode na de Tweede Wereldoorlog nog een belangrijke groei door. Een verschil is ook het milieu van waaruit beide verzamelingen ontstonden.

De overeenkomsten komen vooral naar voren in de voorkeur voor een aantal kunstenaars. De bekende pedagoog H.P. Bremmer lijkt van grote invloed te zijn geweest. De aandacht voor kunstenaars als Van Daalhoff, Zandleven en Mej. Van Hettinga Tromp bijvoorbeeld, die nu curieus aandoet, is zeker op Bremmers conto te schrijven.

In de marge van deze publikatie wordt de rol toegelicht die Bremmer bij het ontstaan van de collecties Van Baaren en Hannema gespeeld heeft. Een themanummer van het tijdschrift *Jong Holland* is geheel aan de betekenis en invloed van H.P. Bremmer gewijd. Het verschijnt tegelijk met deze publikatie.

Tenslotte danken de samenstellers de Van Baaren Stichting, die zo vriendelijk was om het archiefmateriaal van de Van Baaren-collectie aan de onderzoekers ter beschikking te stellen en Anneke Heerma, die ondersteunende werkzaamheden verrichtte.

Hannema-de Stuers Fundatie
Agnes Grondman, directeur

Centraal Museum
Sjarel Ex, directeur

De Van Baarens en hun collectie

Tussen 1925 en 1960 brachten de Utrechtse makelaar Lambertus Hendrikus van Baaren (1888-1964) en zijn zuster Josephina Francisca (1890-1959) hun kunstverzameling bijeen. (afb. 1) Zij waren kinderen van een Rooms-Katholieke aannemer die door speculaties met onroerende goederen een aanzienlijk kapitaal had vergaard. Lambertus van Baaren wist als succesvol makelaar dit familiekapitaal flink uit te breiden. Hij en zijn zus bleven beiden ongehuwd en woonden hun hele leven in hun ouderlijk huis 'De Drie Regenbogen' aan de Oudegracht 317 in Utrecht.

Hoewel zij van huis uit geen grote culturele interesse hadden meegekregen, werden beeldende kunst en muziek toch de grote liefdes in hun leven. Zij waren lid van de Utrechtse 'Vereniging voor de Kunst' en mijnheer Van Baaren was een bekende figuur in de Utrechtse muziekwereld. Hij bezat verscheidene muziekinstrumenten, bezocht regelmatig concerten en kende diverse musici. Ook steunde hij het kerkkoor waar hij zelf in zong. Mejuffrouw Van Baaren was een bescheiden en beschermd opgevoede dame die een teruggetrokken bestaan leidde. Zij volgde cursussen 'Nuttige Handwerken' en 'Fraaie Handwerken' waarvoor zij in 1908 en 1910 lesbevoegdheden behaalde. Haar liefde voor bloemen en planten blijkt uit de vele bloemstillevens die zij kocht.

De verzameling van de Van Baarens bevat zo'n driehonderd voorwerpen. Het grootste deel daarvan bestaat uit schilderijen van Nederlandse en Franse meesters uit de tweede helft van de negentiende eeuw en uit vroeg twintigste-eeuwse schilderijen. Daarnaast bezaten zij een aanzienlijke collectie Nederlands gebruiksilver, waarvan een vrij groot deel is uitgevoerd in Louis Quatorze-, Quinze- en Seize-stijl. Verder verzamelden zij zo'n 60 kleine kunstnijverheidsvoorwerpen, uiteenlopend van ivoeren olifantstanden, Chinees en Delfts porselein tot vazen van Lalique.

De schilderijencollectie van de Van Baarens illustreert een gangbare vroeg twintigste-eeuwse opvatting van de ontwikkelingen in de negentiende-eeuwse kunst: de nadruk ligt op vooruitstrevende kunst uit dat tijdvak. Van veel kunstenaars die in de negentiende eeuw tot de voorhoede behoorden, is werk in de collectie te vinden. De nadruk ligt wat

¹
*Josephine en Lambertus
van Baaren*



Frankrijk betreft op schilders uit de School van Barbizon, de Realisten en veel minder op de Impressionisten. Waar het de Nederlandse kunst betreft, gaat het om hieraan verwante stromingen als de Haagse School, de Larense School, de Tachtigers en de Amsterdamse School. Het zwaartepunt van de collectie ligt in de tweede helft van de vorige eeuw, maar er is ook werk van Mondriaan, Verster, Willink en van buitenlandse kunstenaars als Van Rijsselberghe, Herbin, Severini, De Chirico en Signac: gevestigde namen op het moment dat de Van Baarens gingen verzamelen.

Hoewel de collectie een mooi beeld geeft van verschillende negentiende- en twintigste-eeuwse ontwikkelingen en een doelbewuste selectie lijkt te zijn uit wat er in de negentiende eeuw is geschilderd, was het niet het oogmerk van de Van Baarens een kunsthistorisch verantwoorde

collectie tot stand te brengen. Sommige kunstenaars die je - uitgaande van zo'n criterium - zou verwachten, zijn niet aanwezig terwijl minder belangrijke kunstenaars juist met meerdere werken, soms ook uit eenzelfde periode, vertegenwoordigd zijn. Behalve de duidelijke voorkeur die de Van Baarens voor bepaalde kunstenaars hadden, prefereerden zij ook specifieke onderwerpen en schilderwijzen. Terwijl de twintigste-eeuwse abstractie in de collectie vrijwel niet aan bod komt, komen realistisch geschilderde (bloem)stillevens en landschappen veelvuldig voor. Decoratieve kwaliteiten vormden een belangrijk criterium voor de uiteindelijke keuze.

Omdat de Van Baarens kinderloos waren en zij het jammer vonden als de met veel liefde bijeengebrachte collectie uiteen zou vallen, besloten zij haar onder te brengen in een stichting die na hun overlijden tot taak zou krijgen de collectie in een eigen museum te beheren. In de stichtingsakte staat: 'De inrichting moet enigszins een afspiegeling zijn van het Kröller-Müller museum op de Hoge Veluwe wat betreft prettige en vriendelijke aankleding der vertrekken met geregeld verse bloemen in mooie vazen waardoor de bekende mufte museumsfeer voorkomen wordt.'¹ In deze zinsnede klinkt meer door dan enkel een poging de sfeer in het beoogde museum te omschrijven. Er spreekt ook waardering uit voor mevrouw Helene Kröller-Müller, en een gevoel van verwantschap. Misschien zagen de Van Baarens zich wel als de Utrechtse Kröller-Müllers.

Het bronnenmateriaal voor de collectie Van Baaren is beperkt. De circa dertig rekeningen die nog in het Van Baaren Archief voorhanden zijn, hebben op enkele uitzonderingen na allemaal betrekking op de stukken die door juffrouw Van Baaren zijn gekocht. Uit het taxatierapport dat na haar dood werd opgemaakt, blijkt dat haar kunstbezit bestond uit 86 schilderijen, zeven beelden en een veertigtal zilveren en porseleinen antiquiteiten. Omdat haar aandeel in de collectie precies is vastgelegd, en van de meeste werken in de rekeningen wel te vinden is wanneer en bij wie ze zijn gekocht, is de verzamelgeschiedenis redelijk nauwkeurig te reconstrueren. Helaas zijn er slechts van enkele van de schilderijen van de heer Van Baaren rekeningen bewaard gebleven.

Uit de rekeningen van de Van Baarens blijkt dat in hun verzamelactiviteiten drie perioden te onderscheiden zijn. Tussen 1926 en 1930 is er

weinig lijn in het verzamelbeleid te ontdekken. Er werden regelmatig niet al te kostbare negentiende-eeuwse en eigentijdse kunstwerken aangekocht. In de tweede periode, die de jaren dertig en de eerste oorlogsjaren omvat, richtten de Van Baarens zich meer op de negentiende-eeuwse kunst. De meeste, belangrijkste en kostbaarste stukken zijn in de jaren 1934, 1935, 1938, 1939 en 1941 gekocht. Dat er in de crisisjaren niet minder werd gekocht, is opvallend. De Kröller-Müllers bijvoorbeeld kochten toen duidelijk minder aan omdat het bedrijf Müller & Co getroffen werd door de crisis.

Tijdens de bezetting verschoof de aandacht van de Van Baarens naar de moderne kunst. Mede als gevolg van veranderende contacten met de kunsthandel werd hun smaak langzaam progressiever. De verwerving van twee werken van Charley Toorop in 1943 luidde deze nieuwe periode in, die tot het overlijden van mejuffrouw Van Baaren in 1959 voortduurde.

Na de dood van zijn zuster heeft de heer Van Baaren nog wel op beperkte schaal kunst verzameld, maar er zijn toen geen belangrijke stukken meer gekocht. Hoewel de Van Baarens beiden verzameld hebben, moet juffrouw Van Baaren toch als de motor achter de verzameling worden beschouwd. Zij heeft de beste en belangrijkste aankopen gedaan. Ook is zij progressiever in haar keuzes. De heer Van Baaren was op het gebied van de moderne muziek redelijk vooruitstrevend, maar zijn smaak op het terrein van de schilderkunst was conservatiever. Het was juffrouw Van Baaren die haar broer enthousiast maakte en hem tot bepaalde aankopen wist te bewegen.

Dirk Hannema en zijn collectie

Dirk Hannema (1895-1984) was evenals de Van Baarens van huis uit Rooms-Katholiek, maar in tegenstelling tot deze Utrechtse verzamelaars, die behoorden tot de gegoede middenstand, groeide Hannema op in een kunstzinnige patriciërsfamilie. (afb. 2) Hij kreeg de liefde voor en kennis van de beeldende kunst met de paplepel ingegoten. Zijn oudoom Victor de Stuers was een invloedrijk politicus en kunstkenner die na de publicatie in 1873 van zijn artikel 'Holland op zijn smalst' in *De Gids* als het



kunsthistorische geweten van Nederland werd beschouwd.² Victor de Stuers heeft als 'kunstreferendaris' grote invloed gehad op het ontstaan en de bouw van het Rijksmuseum, waar Dirk Hannema al in zijn jeugd vele uren doorbracht en zijn oog en kennerschap ontwikkelde. Door zijn afkomst kwam Hannema bovendien op jonge leeftijd in contact met kunsthistorici als Abraham Bredius, Cornelis Hofstede de Groot, Willem Martin en Wilhelm von Bode.

Ook Hannema's moeder, Hermine Elise de Stuers, had veel belangstelling voor de beeldende kunsten. Zij verzamelde werk van onder anderen Jan Toorop (1858-1928) en William Degouve de Nuncques (1867-1935). Ook kocht zij een tekening van Vincent van Gogh (1853-1890). Zij was een leerlinge van de 'kunstpedagoog' H.P. Bremmer (die later nog ter sprake zal komen) en een trouw bezoeker van diens cur-

sussen. Aanvankelijk met mevrouw Hannema als intermediair, en later meer direct, had Bremmer duidelijk invloed op de jeugdige Dirk.³ Al vroeg begon Hannema met verzamelen. Zijn eerste aankoop – een schilderij van J.B. Jongkind (1819-1891) – deed hij naar eigen zeggen al op veertienjarige leeftijd.⁴

Na zijn studie kunstgeschiedenis bij professor Willem Vogelsang in Utrecht werd hij in 1921 directeur van het Museum Boymans in Rotterdam. In deze functie, die hij tot 1945 bekleedde, wist hij de in 1849 tot gemeentelijk museum omgevormde privé-verzameling van de (Utrechtse) collectioneur Boymans uit te bouwen tot een museum van nationale betekenis.

In 1946 kreeg Hannema, na acht maanden gevangen gezeten te hebben wegens zijn houding tijdens de bezetting, zijn ontslag als directeur van het Museum Boymans.⁵

Hannema, die net als de Van Baarens ongehuwd bleef, kocht ten tijde van zijn directeurschap van het Museum Boymans voor de museumcollectie, maar bouwde tegelijkertijd zijn privé-verzameling op. Hij had zijn particuliere collectie aanvankelijk testamentair willen vermaken aan het Museum Boymans, maar besloot later haar als uitgangspunt te nemen voor een zelfstandig museum. Hannema moet van mening zijn geweest dat hem – om zijn optreden in de bezettingsjaren – na de oorlog onrecht was aangedaan. Hij vond in ieder geval dat zijn activiteiten gedurende de periode 1940-1945 in een ander licht gezien moesten worden dan men na de bevrijding deed. Dat zijn handelwijze niet was voortgekomen uit een anti-Nederlandse houding liet Hannema later blijken door op diverse plaatsen in Het Nijenhuis portretten van leden van de koninklijke familie op te hangen.

In de jaren na de oorlog liep ook Hannema's reputatie als connaisseur een flinke deuk op. Hij was in 1938 als directeur van het Museum Boymans verantwoordelijk geweest voor de aankoop van het voor een Vermeer doorgaande schilderij 'De Emmausgangers', voor het in die tijd enorme bedrag van f540.000,-. Tijdens een berucht proces in 1947 bleek echter de meestersvervalser Han van Meegeren de maker. Hannema's kennersoog had hem zozeer bedrogen dat hijzelf niet heeft kunnen geloven zich vergist te hebben. Zijn plan om een eigen museale collectie bijeen te brengen, kan naast zijn passie voor kunst en het verza-

melen ook verklaard worden als een poging zich op diverse fronten te rehabiliteren.

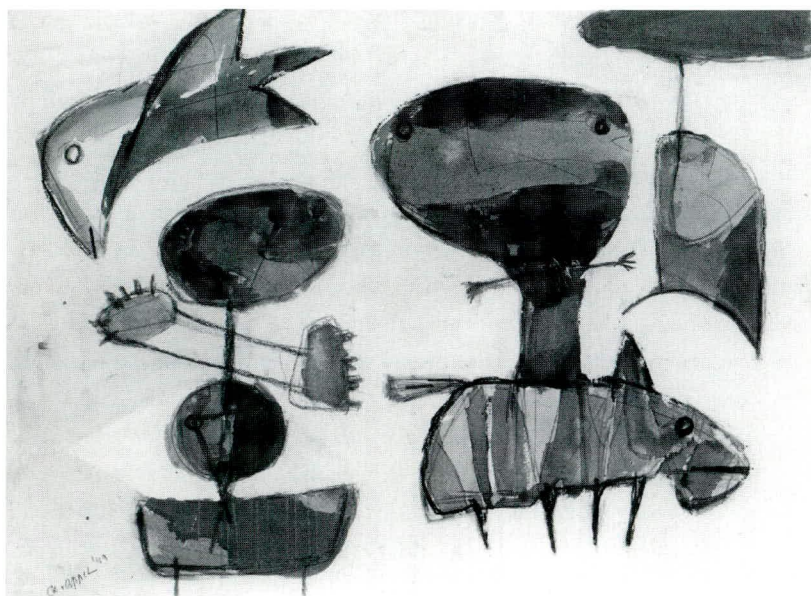
Door Hannema's ervaring, zijn esthetische visie en zijn gevoeligheid voor de beeldende kunst bevindt zich in zijn collectie naast werk van klinkende namen ook kunst van kleine, onbekende meesters. Het werk van deze kunstenaars was vaak nog betaalbaar en omdat Hannema van mening was dat kwaliteit zich niet verloochent, zouden de aankopen op den duur hun waarde wel bewijzen.

In Hannema's verzamelen zijn drie perioden te onderscheiden. De collectie doorliep een eerste fase tijdens zijn directoraat van het Museum Boymans. De werken die hij zelf toen kocht waren veelal eigentijds. Picabia's 'Papillons' (1929), gekocht in 1930, is een van de bekendste voorbeelden. (afb. 3) Ook in deze tijd - in 1928 - kocht hij van De Chirico 'Schaal met vruchten' (circa 1926) bij Léonce Rosenberg in Parijs. Van Derain verwierf hij in 1936 bij de Haagse kunsthandel d'Audretsch 'Vrouwelijk naakt' (circa 1925).⁶

Na de Tweede Wereldoorlog besloot Hannema zijn particuliere verzameling uit te breiden tot een geheel dat openbaar getoond kon worden. De verzameling veranderde van een privé-collectie, haast heimelijk in dienst van het Museum Boymans, in een particuliere collectie die een zelfstandige plaats in de gemeenschap kon innemen.⁷ De verzameling was op dat moment echter te klein en niet belangrijk genoeg om deze rol te vervullen. Maar zijn besluit had een snelle groei tot gevolg, die met name in de eerste twee decennia na de oorlog duidelijk werd. In 1947 bracht Hannema zijn privé-collectie tijdelijk onder in het kasteel Weldam bij Goor. In deze periode ging zijn aandacht meer dan voorheen uit naar de moderne Nederlandse kunst uit het begin van de eeuw. Hij verwierf werk van Piet Mondriaan, Jan Sluyters, Leo Gestel, Jan Toorop en Bart van der Leek. Ook toen hield hij echter de eigentijdse kunst in het oog, wat resulteerde in aankopen van werk van Karel Appel (1921-) en Corneille (1922-). Zo kocht Hannema al in 1950, toen er nog maar weinig belangstelling voor zijn werk bestond, een gouache van Appel. (afb. 4)

In 1957 brak een derde periode aan. Hannema bracht zijn collectie onder in de Stichting Hannema-de Stuers Fundatie en in 1958 vond hij een permanente behuizing voor de groeiende verzameling in het gron-

4
Karel Appel,
Compositie, 1949
gouache, 54 x 75 cm
Collectie Hannema-
de Stuers Fundatie



dig gerestaureerde kasteel Het Nijenhuis bij Heino. Naast de aankopen die Hannema zelf deed, werd de collectie aangevuld met schenkingen, waarvan de twee belangrijkste zijn het legaat van zijn broer Hubert Hannema (1965) en het legaat Louise De Graaff-Bachiene (1963). Het grootste deel van de collectie van zijn ouders was al langer in zijn bezit. De huidige verzameling bevat naast een kleine 400 schilderijen, zo'n 800 tekeningen en prenten, ongeveer 350 beeldhouwwerken, 560 stuks keramiek, 470 meubelen en toegepaste kunst uit vele landen, tijden en stromingen.

Hannema was er een voorstander van privé-collecties onder te brengen in een stichtingsvorm waarin statutair was vastgelegd dat de kunstwerken niet vervreemd konden worden en behouden zouden blijven voor de gemeenschap. Tegelijkertijd zou het geheel zo als een levende instelling gehandhaafd blijven, want een dergelijke stichting is een aantrekkelijke rechtsvorm voor particuliere schenkers. Door zijn museale achtergrond en zijn contacten met de kunst- en verzamelaarswereld heeft Hannema hier zijn voordeel mee kunnen doen; dit in tegenstelling tot de Van Baarens. Want hoewel ook de Van Baaren collectie in een

stichting is ondergebracht, heeft dit, wat verdere schenkingen en legaten betreft, geen invloed gehad op de samenstelling en ontwikkeling ervan.

Het is duidelijk dat beide verzamelingen te groot zijn om in hun geheel geëxposeerd te worden. Bij de selectie van werken voor *'Alles wat esthetisch boeit'* zijn verschillende criteria gehanteerd. De schilderijen uit beide collecties zijn in de eerste plaats vanwege hun esthetische kwaliteiten en kunsthistorisch belang gekozen. Daarnaast zijn criteria als de representativiteit binnen de afzonderlijke collecties en de mogelijkheid tot vergelijken bepalend geweest voor de keuze van de stukken.

Deze keuze is om verschillende redenen mogelijk vertekenend. De verzamelingen worden niet in hun geheel, maar in vergelijkbare onderdelen gepresenteerd. Ook wordt in dit artikel gebruik gemaakt van een kunsthistorische periodisering die als zodanig tijdens het ontstaan van de verzamelingen minder of op een andere manier een rol heeft gespeeld. Hoewel kunsthistorische termen en definities voor ons achteraf duidelijk begrensde bewegingen omschrijven, was de historische context voor de verzamelaars anders en gecompliceerder dan wij kunnen vermoeden.

Bij het kenschetsen en vergelijken van de negentiende- en de twintigste-eeuwse kernen van beide collecties vallen een aantal verschillen op. Waar de negentiende-eeuwse kern in de Van Baaren collectie het absolute zwaartepunt is, vormt deze in de Hannema-verzameling één van de belangrijkste onderdelen in een zeer veelzijdige verzameling. Door Hannema's brede interesse heeft de twintigste-eeuwse groep werken binnen zijn verzameling een groter belang dan die van de collectie Van Baaren, die minder uitgesproken en meer fragmentarisch is. In tegenstelling tot de Van Baarens, die hun belangrijkste aankopen in de jaren dertig en veertig deden, ontwikkelde Hannema pas na zijn afscheid van het Museum Boymans in 1946 zijn grootste activiteit. In de jaren vijftig en zestig maakte zijn collectie haar grootste groei door. Naar Hannema's zeggen verviervoudigde de omvang van de verzameling tussen 1946 en 1973.⁸

De negentiende-eeuwse kernen

Beide verzamelingen zijn in dezelfde tijd ontstaan, en veel in de Van Baaren collectie aanwezige meesters zijn ook in de Hannema collectie met werk vertegenwoordigd; kunstenaars als George Michel, Jean François Millet, Johan Barthold Jongkind, Johannes Bosboom, Vincent van Gogh, George Hendrik Breitner, Isaac Israëls en Jan Sluyters zijn kunstenaars van wie in beide collecties werk te vinden is.

In Hannema's verzameling, die zeer breed van samenstelling is, bevindt zich een mythologische voorstelling van de Neo-Klassicist Jacques Louis David (1748-1825). Deze tekening vormt in de collectie de brug tussen de achttiende en negentiende eeuw. Van zowel Eugène Delacroix (1798-1863) als Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), de belangrijkste opponenten in de negentiende-eeuwse discussie over kleur en lijn, zijn in de verzameling tekeningen te vinden.

De vroegste negentiende-eeuwse schilderijen in de Van Baaren collectie zijn de werken uit de School van Barbizon. In tegenstelling tot de academische traditie, met haar mythologische en historiserende voorstellingen, was de School van Barbizon de eerste plein-air-schilderschool. Het nog zeer romantische landschap van Georges Michel (1763-1843) in de collectie Van Baaren toont hoe de Barbizonschilders inspiratie putten uit de Nederlandse zeventiende-eeuwse en Engelse achttiende-eeuwse landschapschilderkunst. Naast vaak met vee gestoffeerde landschappen als 'Paysage' (circa 1850) en 'Paturages' (1863) van Narcisse Diaz de la Peña (1807-1876) of 'Vaches et moutons au paturages' (1852) van Constant Troyon (1810-1865) laten werken als 'La Bergère' (circa 1850) van Jean François Millet (1814-1875) en 'Kerkgang' (circa 1880) van Henri-Joseph Harpignies (1819-1916) de belangstelling van de Barbizonschilders voor de menselijke kant van het landelijke leven zien. 'La Bergère' van Millet, dat juffrouw Van Baaren in 1938 voor het toentertijd forse bedrag van f1200,- bij Huinck & Scherjon kocht, is een van de mooiste tekeningen in de verzameling. Met vaste hand schetste Millet een herderin met haar kudde. (afb. 5) ⁹

Een van de favoriete schilders van de Van Baarens moet Charles François Daubigny (1817-1878) zijn geweest. Van deze schilder zijn in

de collectie drie werken aanwezig. Het indrukwekkende 'L'île d'amour' (circa 1851) toont een dichtbegroeid eiland in de Seine in een zilvergroen diffuus licht. (afb. 6) Taferelen aan de oevers van de Seine of de Oise behoren tot Daubigny's favoriete onderwerpen. Dit schilderij is een van de mooiste van zijn hand in een Nederlandse collectie. Het werk, waarvan geen rekening meer voorhanden is, werd waarschijnlijk in de jaren dertig door de heer Van Baaren bij de kunsthandel Huinck & Scherjon gekocht.

Het aandeel van de kunstenaars van de School van Barbizon is in de Hannema collectie veel beperkter dan in de collectie Van Baaren. De School van Barbizon wordt bij Hannema vertegenwoordigd door een landschap van Georges Michel (1763-1843) (afb. 7), stillevens van Charles Jacque (1813-1894) en Theodore Rousseau (1812-1867) en twee tekeningen van Jean François Millet (1814-1875). Het 'Bloemstillevens met kaars' is een ongebruikelijk onderwerp binnen het oeuvre van Charles Jacque. Hoewel er enkele stillevens van zijn hand bekend zijn, heeft hij vooral naam gemaakt met zijn landschappen en dierstukken. De keuze voor dergelijke ongewone onderwerpen of werken uit minder bekende periodes van belangrijke kunstenaars is een fenomeen dat in de Hannema verzameling regelmatig voorkomt, en is zowel te verklaren vanuit Hannema's artistieke voorkeur als vanuit economische noodzaak. A-typische werken van bekende meesters waren vaak minder duur. Van Millet verwierf hij de tekeningen 'Een slapende boer en een boerin' (afb. 8) en 'Portret van een jonge vrouw'. Hij kocht ze in de jaren na de oorlog bij de kunsthandel van madame Riquel Hein in Parijs.

Het Realisme was een van de meest spraakmakende negentiende-eeuwse stromingen. In de jaren veertig en vijftig van de vorige eeuw verbijsterde het werk van Gustave Courbet (1819-1877) het Parijse publiek. De secularisatie en de 'betekenisloosheid' van zijn onderwerpen werden als schokkend ervaren. In 1935 kocht de heer Van Baaren bij de Haagse kunsthandelaar G.J. Nieuwenhuizen Segaar Courbets schilderij 'De Golf' (1869). (afb. 9) Het met het paletmes opgezette schilderij stelt een op de kust stukslaande golf voor. Dit paneel maakt deel uit van een serie schilderijen van 'golven' die Courbet in 1869 tijdens zijn verblijf in Étretat schilderde.¹⁰ De aankoop is om meerdere redenen nogal uitzonderlijk.

5

Jean François Millet,
La bergère, ca. 1850

krijt op papier,

15,5 x 28,5 cm

Centraal Museum Utrecht,
bruikleen Stichting
Van Baaren Museum



8

Jean François Millet,
Slapende boer en boerin

krijt op papier,

11 x 15,5 cm

Collectie Hannema-
de Stuers Fundatie





9

Gustave Courbet,
De Golf, 1869
olieverf op doek,
32,5 x 55,7 cm
Centraal Museum Utrecht,
bruikleen Stichting
Van Baaren Museum

Niet alleen is er het belang van het schilderij zelf en de plaats binnen de collectie, maar ook opmerkelijk is het feit dat Nieuwenhuizen Segaar meedeelde dat hij de heer Van Baaren een expertise door H.P. Bremmer van Courbets schilderij zou sturen.¹¹ Kennelijk hechtten de Van Baarens grote waarde aan Bremmers oordeel.

Hoewel Courbet vaak als de alleenvertegenwoordiger van het Realisme wordt beschouwd, is een kunstenaar als Guillaume-Romain Fouace (1827-1895) aan hem verwant. Fouace's schilderij 'La pâté en croûte' (1884) is een goed voorbeeld van de fascinatie van de realisten voor het triviale onderwerp.

Antoine Vollon (1833-1900) en François Bonvin (1817-1887) behoorden tot een stroming die vooral Chardin en de zeventiende-eeuwse Hollandse genrekunst tot voorbeeld namen. In 1931 kocht juffrouw Van Baaren een schilderij van Bonvin genaamd 'Bocal de cerises'. Zij betaalde dit werk door een schilderij van Bonvin met de titel 'Fraises' in te ruilen en de rest van het bedrag bij te betalen. 'Bocal de cerises' werd in 1938 weer ingeruild als gedeeltelijke betaling voor een schilderij van Henri Fantin-Latour (1836-1904) uit 1879, genaamd 'Portrait d' une jeune fille'.¹² Dit schilderij bevindt zich nog steeds in de collectie.

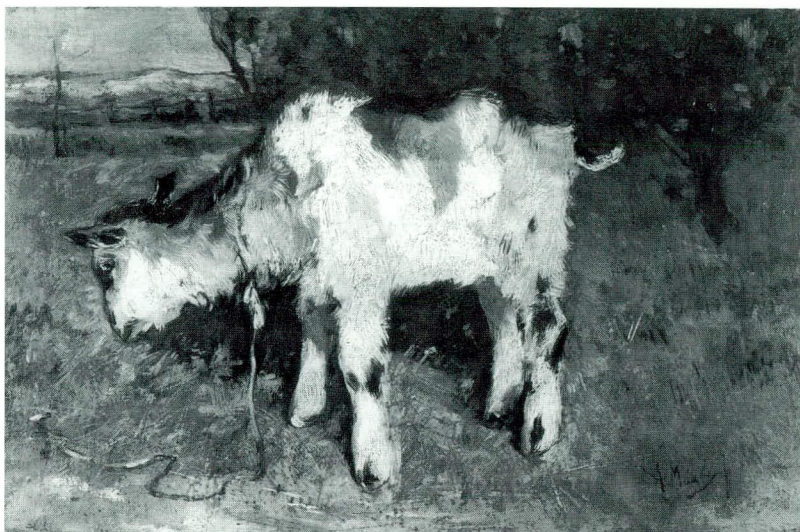
Uitzonderlijk maar moeilijk te plaatsen is het werk van Adolphe Monticelli (1824-1886). Naast het prachtige 'Le port Cassis' (circa 1870)

(afb. 10) zijn er ook de beter bekende, met stevige toets neergezette, sprookjesachtige 'Fêtes galantes'.

In tegenstelling tot de Van Baarens verzamelde Hannema historiestukken en historiserende kunstwerken; de Franse Realisten zijn bij hem vrijwel afwezig, terwijl de Haagse School door slechts enkele werken is vertegenwoordigd. De collectie beperkt zich tot een kleine olieverfschets van een poortje door Johannes Bosboom (1817-1891) en een krijttekening van een gezicht op het Gein door Paul J.C. Gabriël (1828-1903).

Hoewel ze niet op de tentoonstelling te zien zijn, heeft Hannema ook stukken van Nederlandse Romantische schilders verzameld. In de collectie bevindt zich werk van Johannes Hilverdinck (1813-1902), Josephus Augustus Knip (1777-1847), Jan Adam Kruseman (1804-1862) en Wijnand Nuyen (1813-1839). Van J.B. Jongkind had Hannema twee schilderijen. Het reeds genoemde werk dat hij kocht op veertienjarige leeftijd bij een uitdragerij in Den Haag is nog steeds in de collectie aanwezig. Het is een vroeg paneeltje waarin de invloed van Jongkinds leermeester Andreas Schelfhout nog duidelijk doorklinkt.¹³ Jongkind wordt als één van de belangrijkste voorlopers van het Impressionisme beschouwd. Na zijn opleiding bij de romantische landschapsschilder Schelfhout ging hij in Frankrijk bij Eugène Isabey (1803-1866) in de leer. Zijn werk groeide in korte tijd uit van anekdotische, romantische vergezichten tot vlot geschilderde impressies van Franse en later ook Nederlandse landschappen. In de Van Baaren collectie zijn kenmerkende onderwerpen uit zijn latere periode, zoals 'Maannacht' (1873) of 'De haven van Honfleur' (1876), te vinden. (afb. 11)¹⁴

De Haagse School kan als de Nederlandse tegenhanger van de School van Barbizon worden beschouwd. Vanaf het einde van de negentiende eeuw waren beide scholen populair bij verzamelaars. Collecties zoals die van Hendrik Willem Mesdag (1831-1915) genoten internationale bekendheid.¹⁵ Aan het eind van de vorige eeuw bestonden er grote verzamelingen van de Haagse School en de School van Barbizon in Amerika, Canada, Engeland en Schotland. Beide scholen werden echter aan het begin van deze eeuw in populariteit voorbijgestreefd door de Franse Impressionisten. In Nederland bleven ze redelijk populair.



12

*Anton Mauve,
Geitje, ca. 1860
olieverf op paneel,
29 x 41,6 cm
Centraal Museum Utrecht,
bruikleen Stichting
Van Baaren Museum*

Belangrijke kunsthandels als Huinck & Scherjon, E.J. van Wisselingh & Co., en F. Buffa & Zn. organiseerden er regelmatig tentoonstellingen van. De Van Baarens kochten van schilders van de Haagse School veel werk. Schilderijen als 'Burgerweeshuis te Delft' (circa 1876) van Johannes Bosboom, 'Tegen den avond' (circa 1875) van Willem Maris (1844-1910) en het 'Sous bois' dat Hendrik Johannes Weissenbruch (1824-1903) in 1900 tijdens een reis naar Barbizon schilderde, zijn mooie maar niet ongewone werken binnen hun oeuvre. Een bijzonder schilderijtje daarentegen is 'Geitje' (circa 1860) van Anton Mauve (1838-1888). (afb. 12) ¹⁶

Alexander Hugo Bakker Korff (1824-1882) was in de tweede helft van de negentiende eeuw een gerenommeerd schilder van fijngepenseelde anekdotische Biedermeier interieurtjes. De vaak komische scènes, waarbij zijn twee samenwonende zusters meestal als model fungeerden, geven hem binnen de Nederlandse negentiende-eeuwse kunst een heel eigen plaats. De fijne toets en de feilloze stofuitdrukking maken hem een navolger van de zeventiende-eeuwse fijnschildertraditie. De drie werken van Bakker Korff in de Van Baaren collectie werden door juffrouw Van

Isaac Israëls,
Slapende vrouw, ca. 1918
 olieverf op doek,
 50,5 x 60,3 cm
 Centraal Museum Utrecht,
 bruikleen Stichting
 Van Baaren Museum



Baaren aangekocht. Het schilderij 'Bij de haard' (1870) en 'De brief' (1873) verwierf ze bij Huinck & Scherjon in respectievelijk 1935 en in 1940. Bij wie en wanneer het derde schilderij, getiteld 'Bouillon en een glas port' (1865), werd gekocht, is niet bekend.¹⁷

Van de Franse impressionisten zijn alleen Henri Fantin-Latour en zijn vrouw Victoria Dubourg (1840-1926) in de collectie Van Baaren uitgebreid vertegenwoordigd. Het ontbreken van andere impressionisten in de Van Baaren collectie moet naar alle waarschijnlijkheid verklaard worden door de hoge prijzen die deze schilders al vanaf het begin van deze eeuw internationaal opbrachten.

De Amsterdamse School is te beschouwen als een Nederlandse variant van het Franse Impressionisme. De belangrijkste vertegenwoordigers van de Amsterdamse School - Isaac Israëls (1865-1934), George Hendrik Breitner (1857-1923) en Willem Witsen (1860-1923) - zijn ieder met meerdere werken in de Van Baaren collectie vertegenwoordigd. Hun



14

Isaac Israëls,
*Vrouw in profiel voor
 'Zonnebloemen' van
 Van Gogh, 1917*
 olieverf op doek,
 70 x 55 cm
 Collectie Hannema-
 de Stuers Fundatie

onderwerpskeuze en wijze van weergeven zijn vergelijkbaar. Net als de impressionisten kiezen de schilders van de Amsterdamse School voor de weergave van het eigentijdse stadsleven. Ook uit de toets en de fascinatie voor de weergave van het licht blijkt een sterke verwantschap. Het grootste verschil met de Franse impressionisten is het kleurgebruik. Waar de impressionisten er alles aan deden om elkaar in kleurigheid te overtreffen, beperkt het palet van de Amsterdammers zich tot vele gradaties van warm rood, bruin en grijs. Wat hun kleurgebruik betreft sluiten zij aan bij de monochrome grijze en bruine traditie van de Haagse School.

Van Isaac Israëls, de zoon van de bekende Haagse School schilder Jozef Israëls (1824-1911), zijn er bij Van Baaren werken uit diverse perioden aanwezig. Isaac Israëls was een schilder van het mondaine leven. Naast ateliers in Amsterdam en Den Haag had hij ook langere tijd

ateliers in Londen en Parijs. Een voorbeeld van een werk dat Israëls rond 1913 Parijs maakte, is de aquarel 'Spaanse musici'. Het schilderij 'Slapende vrouw' (afb. 13) moet hij tussen 1916 en 1920 geschilderd hebben. Achter het slapende model is namelijk Van Goghs 'Gele huis te Arles' te zien, dat Israëls tussen 1916 en 1920 van mevrouw Van Gogh-Bonger te leen had.

Van Breitner bezaten de Van Baarens twee schilderijen met voorstellingen van de zogenaamde 'Gele Rijders'. Deze bereden artilleristen waren één van Breitners meest geliefde onderwerpen. De schilder was regelmatig aanwezig bij de jaarlijkse manoeuvres op de heide om schetsen te maken van dit legeronderdeel. Breitner werd vooral gefascineerd door de kleurigheid, de energie en de snelheid waarmee de oefeningen van deze huzaren gepaard gingen. Van geen van zijn werken is bekend wanneer of bij wie de Van Baarens ze kochten, maar gezien het onderwerp is het zeer waarschijnlijk dat ze zijn verworven door de heer Van Baaren.¹⁸ Ook Willem Witsen is vertegenwoordigd met het soort werk waarmee hij zijn naam vestigde: sferische, monochrome Amsterdamse en Dordtse stadsgezichten.

Van het Amsterdams Impressionisme heeft ook Hannema een aantal werken verzameld. Van Isaac Israëls kocht hij in 1942 op de veiling een bijzonder fraai schilderij van een jonge vrouw. Achter het meisje, van wie het bovenlijf ontbloot is, herkennen we 'De zonnebloemen' van Vincent van Gogh. (afb. 14) Israëls was zeer onder de indruk van Van Goghs kleurgevoel en gebruikte diens schilderijen om de kleuren in zijn eigen werk mee te wegen.

Van Breitner kocht Hannema een aantal schetsen. In een soort picturaal steno zette Breitner zijn model neer. Zowel van hem als Isaac Israëls zijn duizenden van deze vlotte impressionistische schetsen bewaard gebleven, waarin ze, zoekend naar een onderwerp, hun omgeving schetsen.

Van de Franse impressionisten heeft ook Hannema weinig werken kunnen kopen. Hij merkte zelf op dat de Nederlandse verzamelaars op dit gebied de boot hebben gemist.¹⁹ Naast een aan Renoir toegeschreven tekening is er in zijn collectie een sculptuur van Degas, die Hannema in Parijs bij mevrouw Riquel Hein kocht. Het is een bronzen afgietsel van een van de wasmodellen die na de dood van Degas op zijn atelier werden aangetroffen.

Schilders als Floris Verster (1861-1927), Jan Veth (1864-1925), Eduard Karsen (1860-1941) en Willem Tholen (1860-1931) kunnen worden omschreven als Tachtigers. Hoewel het gebruik van deze aan de literatuur ontleende naam meer een noodgreep is om een aantal schilders een plaats te geven, heeft de term meer inhoud dan op het eerste gezicht lijkt. Juist in kennelijk gebrek aan eensgezindheid schuilt hun grootste overeenkomst. Hun individualisme en de diversiteit van hun werk zijn kenmerkend voor hun opvattingen. Ook uit hun onderschrijving van het 'l'art pour l'art'-idee, hun interesse in literatuur, hun vriendschap met schrijvers en dichters en de keuze die velen van hen maakten voor het leven van de kunstenaar-bohémien blijkt hun verwantschap met de literaire 'Beweging van Tachtig'. Jac. van Looy (1855-1930), Jan Veth en Willem Witsen verdienden als kunstenaar en als schrijver hun sporen.

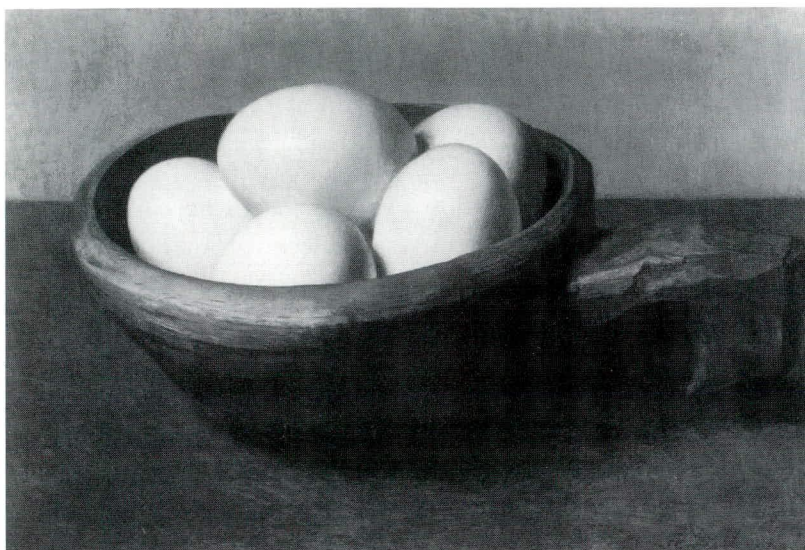
Van Verster zijn in de collectie Van Baaren een aantal prachtige werken te vinden.²⁰ Zijn werk was gedurende de gehele verzamelperiode bij de Van Baarens in trek. Van zijn schilderijen werden in 1931 'Madeliefjes' (1910), in 1939 'Ridderspoor' (1910) en in 1949 'Gemberpot met tulpen' (1913) gekocht. Alle schilderijen van Floris Verster die volgens de rekeningen door juffrouw Van Baaren zijn verworven, hebben bloemen als onderwerp. Wanneer de stillevens 'Blikken kannen' (1905) en 'Nap met eieren' (1915) (afb. 15), die beide ook labels van Huinck & Scherjon dragen, werden gekocht, is onbekend. Van deze haast symbolistische werken, die hoogtepunten zijn in de collectie en in het oeuvre van Verster, zijn geen facturen voorhanden. Het feit dat beide werken noch in de rekeningen van juffrouw Van Baaren voorkomen, noch in de inventaris die werd opgemaakt na haar overlijden, wijst erop dat ze door de heer Van Baaren zijn gekocht. De zeer verschillende keuzes van broer en zus uit het oeuvre van eenzelfde kunstenaar zijn duidelijke aanwijzingen van hun onderlinge smaakverschillen.

De Van Baarens hebben ook een aantal neo-impressionistische werken gekocht. Wat ze van deze stroming vonden, valt niet uit hun aankoopbeleid op te maken. De collectie is twee schitterende werken van Theo van Rijsselberghe (1862-1926) rijk (afb. 16) en een aantal aquarellen van Paul Signac (1863-1935). Er blijken ook enkele belangrijke neo-impressionistische werken in de collectie te zijn geweest die na verloop van tijd

Floris Verster,
Nap met eieren, 1915
 olieverf op paneel,

19 x 26,5 cm

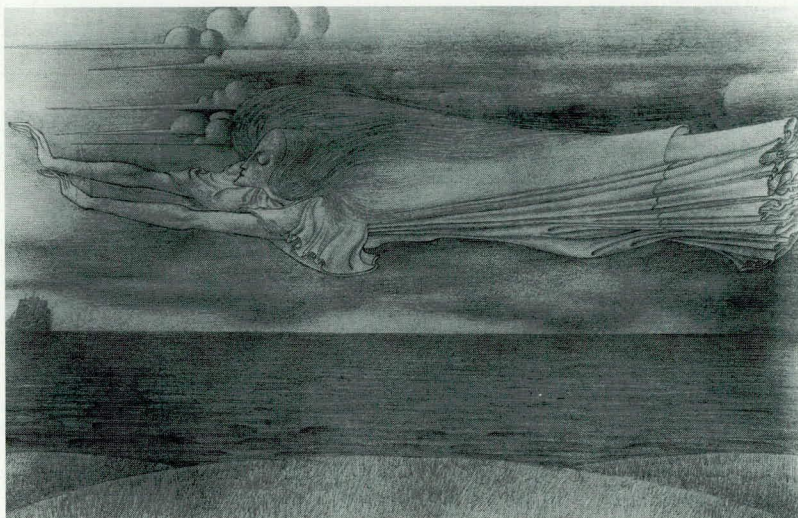
Centraal Museum Utrecht,
 bruikleen Stichting
 Van Baaren Museum



weer zijn geruild. In 1938 werden bij de aankoop van het schilderij 'Paturages' van Diaz de la Peña onder andere een schilderij van Maximilien Luce (1858-1941) getiteld 'Effet de nuit' en een schilderij van Paul Signac getiteld 'St. Tropez' teruggeruild. Het doek van Signac was gekocht bij Huinck & Scherjon en vertegenwoordigde bij de ruil in 1938 hetzelfde bedrag als er bij de aankoop in 1930 voor was betaald.²¹

De Franse neo-impressionisten zijn in de collectie Hannema nauwelijks vertegenwoordigd. De collectie beperkt zich hier tot enkele potloodtekeningen van een 'Riviergezicht' (circa 1920) en een 'Studie van handen' van Maximilien Luce (1858-1941) en Signacs gouaches 'De haven van la Rochelle' (circa 1911) en 'De haven van Rotterdam' (1906).

Hannema kocht van de Belgische kunstenaarsvereniging 'Les Vingt' ruimer aan. Vooral uit het oeuvre van Jan Toorop, Nederlands belangrijkste neo-impressionist, symbolist en lid van 'Les Vingt', zijn belangrijke werken aanwezig. Naast een portret van de kunstcriticus George Destree (1888), uit Toorops Brusselse periode, en een gepointilleerd gezicht op de sluizen van Katwijk uit 1898 zijn vooral de tekeningen uit Toorops symbolistische periode van kunsthistorisch belang. Toorop maakte met zijn decoratief vloeiend lijnenspel, dat naar eigen zeggen een



17

*Jan Toorop,
Allegorische voorstelling,
1898
potlood op papier,
20,5 x 31 cm
Collectie Hannema-
de Stuers Fundatie*

symbolische betekenis had, internationaal grote indruk. (afb. 17) ²² Buiten 'Les Vingts'-lid James Ensor (1860-1949), die in Hannema's collectie vertegenwoordigd is met een rond 1918 te dateren stilleven met een van zijn beroemde maskers en een schilderijtje 'Advertenties kijken' (circa 1893) (afb. 19), dat Hannema pas laat in zijn leven verwierf, is ook Georges Lemmen's (1865-1916) uitzonderlijk portret van Jan Toorop (1886) op de tentoonstelling te zien. (afb. 20)

Een geheel eigen plaats binnen de Van Baaren collectie wordt ingenomen door Vincent van Gogh (1853-1890). Naast enkele tekeningen zijn er een viertal schilderijen: voornamelijk stillevens uit zijn Nederlandse periode. Het mooiste werk van Van Gogh in de collectie Van Baaren is het landschap 'Sous bois' (1887) (afb.21), dat beide verzamelaars in 1956 of daarna kochten. De wijze waarop Van Goghs werk in de loop van de tijd in de verzameling is gekomen, is redelijk goed gedocumenteerd. In 1934 had juffrouw Van Baaren de tekening 'Diakenhuysman' (1882) verworven bij Huinck & Scherjon. In 1955 kocht de heer Van Baaren, zo vermeldt een van de weinige overgebleven rekeningen op zijn naam, twee schilderijen van Van Gogh: 'Schemering' (1883), dat Van Gogh in

Georges Lemmen,
 Jan Toorop, 1886
krijt op papier,
 53,5 x 39 cm
 Collectie Hannema-
 de Stuers Fundatie



Drenthe schilderde en 'Nature morte poires' (1885), dat hij in Nuenen schilderde. Beide schilderijen zijn op de rekening uit 1955 uitgebreid gedocumenteerd. Onder andere wordt vermeld dat beide doeken uit de collectie van H.P. Bremmer komen. Het schilderij 'Schemering' is zelfs gereproduceerd in Bremmers tijdschrift *Beeldende Kunst*.²³ Voor 'Schemering' betaalde de heer Van Baaren f25.000,- en voor 'Nature morte poires' f20.000,-. Als we deze prijzen afzetten tegen de bedragen die in de jaren dertig werden betaald, en we de geldelijke waarde als een maat voor de waardering van Vincent van Gogh nemen, moet zijn werk gedurende deze jaren enorm in belang zijn gestegen. In 1934 had mejufvrouw Van Baaren f475,- aan Huinck & Scherjon betaald voor 'Diakenhuisman'. In 1939 had zij voor f1900,- bij Nieuwenhuizen



22

*Vincent van Gogh,
Oude man met hoge hoed,
1882
krijt en potlood op papier,
45 x 24,5 cm
Collectie Hannema-
de Stuers Fundatie*

Segaar het schilderij 'De aardappelrooiers' gekocht. Bij wederverkoop in de vroege jaren vijftig leverde dit werk genoeg geld op om een appartement in de Scheveningse Oranje flat te kopen.²⁴

Van Gogh is ook in de collectie Hannema vertegenwoordigd. De tekening 'Oude man met hoge hoed' (1882) (afb. 22) verbeeldt de verweerde kop van een oude man. Van Gogh vroeg regelmatig bejaarden uit het oude-mannenhuis voor hem te poseren omdat een beroepsmodel te veel geld kostte. De tekening is door Hannema's moeder, waarschijnlijk op advies van Bremmer, gekocht.

De twintigste-eeuwse kernen

Beide collecties zijn - wat twintigste-eeuwse stijlen en werken betreft - tamelijk behoudend en de verzamelaars hebben zich vooral op figuratief werk gericht. Zelfs Hannema, die zich meer internationaal oriënteerde, heeft niet de meest extreme en revolutionaire kunst aangekocht. Duidelijk afwezig zijn bijvoorbeeld de Duitse expressionisten. In de Van Baaren collectie komen ze helemaal niet voor; in de verzameling van de Hannema-de Stuers Fundatie bevindt zich één gouache van Franz Marc (1880-1916) 'Drie Fabeldieren' (1913). Dit werk past heel duidelijk in Marcs oeuvre uit zijn Blaue Reiter tijd. De gouache werd in 1930 bij de Rotterdamse kunsthandel J.H. van Hasselt gekocht en gaat vooraf aan aankopen die Hannema pas vrij laat, rond 1950, deed van Jan Wiegers (1893-1959), een expressionistisch kunstenaar van de in 1918 in Groningen opgerichte groep De Ploeg.

Ruimer vertegenwoordigd in Hannema's collectie is het werk van Belgische expressionisten als Gustaaf De Smet (1877-1943) en Constant Permeke (1886-1952), en Nederlandse tegenhangers als John Raedecker (1885-1956), Jan Sluyters (1881-1957) en Erich Wichman (1890-1929). Ook deze expressionistische werken werden pas vanaf de vroege jaren vijftig door Hannema verworven. Veel Nederlandse kunstenaars uit de eerste helft van deze eeuw hebben, met name tussen de twee wereldoorlogen, in expressionistische stijl gewerkt. De Ploeg en de kunstenaars van de Bergense School, die vanaf het begin van deze eeuw werkzaam waren, tonen aan dat er in Nederland een expressionistische tendens bestond, die vooral in het interbellum grote populariteit genoot. Dergelijk werk van Nederlandse en Belgische kunstenaars komt in de Van Baaren collectie in geringe mate voor; het betreft hier kunstenaars als Jan Sluyters en Charley Toorop. Van de laatste kochten de Van Baarens in 1943 'Ridderspoor' (1941) en 'Boeketje zomerbloemen' (1942) en in 1946 'Bloeiende appelboom' (1945).

In beide collecties komt vrijwel geen abstract werk voor. Een uitzondering in de collectie Hannema is het werk van Bart van der Leek (1876-1958), die in de verzameling vertegenwoordigd wordt door onder andere de drie studies voor 'Bloeiend appelboompje' (afb. 23), gemaakt om-

streeks 1921, waarin een steeds sterkere abstrahering valt waar te nemen. De serie is door Hannema's moeder, met bemiddeling van Bremmer, van de kunstenaar gekocht. De laatste tekening uit deze serie is heel sterk geabstraheerd. Een ander werk van Van der Leek, 'Compositie' (1918) (afb. 24), dat door Hannema vóór 1952 bij Huinck & Scherjon werd gekocht, was lang het enige geometrisch-abstrakte werk in de collectie. En zelfs hiervan is in 1982 aangetoond dat het een landschap met geit betreft.²⁵ In de verzameling Van Baaren bevinden zich drie abstracte tekeningen van de Fransman Auguste Herbin (1882-1960) uit de jaren veertig (afb. 25) en een abstract schilderij van de nauwelijks bekende kunstenaar Albert Bitran (1929-) uit 1959.

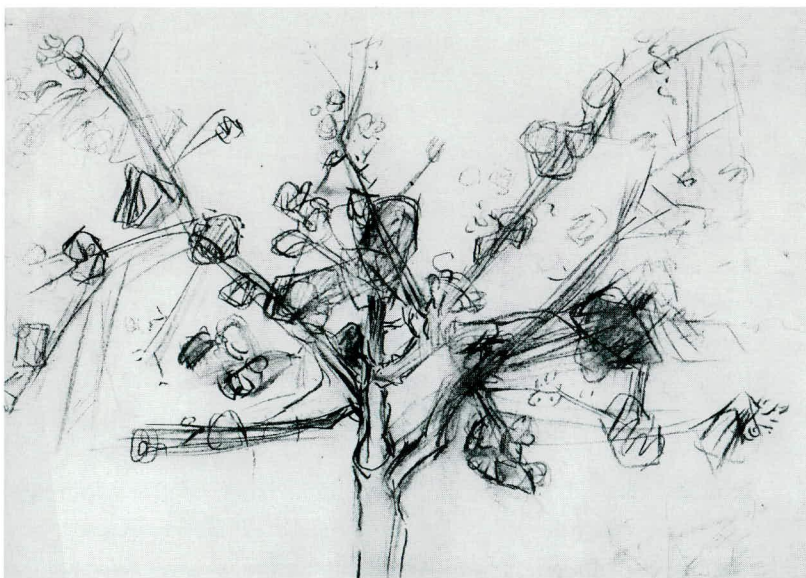
Abstracte kunst vormde dus in de beide collecties duidelijk geen zwaartepunt. Een ontwikkeling als het Constructivisme, die in het begin van deze eeuw in de Sovjet Unie plaats had en die Hannema in zijn Rotterdamse jaren zeker moet hebben leren kennen, ontbreekt. Rotterdam was een centrum van het Nieuwe Bouwen en kunstenaars als Moholy Nagy en Vordemberge Gildewart hebben de stad bezocht en er geëxposeerd. Dat de Russische constructivisten ontbraken is misschien begrijpelijk, maar toch verbaast het dat Hannema, die contacten had met voormalig De Stijl-lid J.J.P. Oud, alleen van de weinig revolutionaire De Stijl-man Van der Leek werk verzamelde. Terwijl er in Rotterdam kunstenaars waren als Paul Schuitema, Piet Zwart en Jan Kamman - kunstenaars met contacten in de internationale avant-garde - is daar in Hannema's collectie en in die van het Museum Boymans van die dagen niets van terug te vinden. Andere grote afwezigen zijn de dadaïsten. Het is bekend dat Kurt Schwitters meermalen Rotterdam aandeed door zijn contacten met Oud en de leden van De Branding, maar daarvan is bij Hannema niets terug te vinden. Het negeren van de toenmalige avant-garde heeft ook het beeld van de Van Baaren collectie bepaald. Zo moeten zij bij Nieuwenhuizen Segaar veel van het werk van Mondriaan (1872-1944) en Van der Leek hebben gezien, zonder dat zij ooit een schilderij uit de Stijlperiode hebben verworven. Het was duidelijk te modern en te abstract.

Hoewel het Kubisme van Picasso en Braque niet vertegenwoordigd is, omvatten beide collecties werk van andere kunstenaars waarin de invloed van het Kubisme valt waar te nemen, zoals Joseph Csaky (1888-

Bart van der Leek,
Bloeiend appelboompje,
 ca. 1921
 potlood op papier,
 40 x 54 cm
 Collectie Hannema-
 de Stuers Fundatie



Bart van der Leek,
Bloeiend appelboompje,
 ca. 1921
 potlood op papier,
 43,5 x 55,5 cm
 Collectie Hannema-
 de Stuers Fundatie





*Bart van der Leek,
Bloeiend appelboompje,
ca. 1921
aquarel op papier,
38,5 x 53,5 cm
Collectie Hannema-
de Stuers Fundatie*

1971), Gino Severini (1883-1966), Jean Metzinger (afb. 29) (1883-1956) en Auguste Herbin. Lodewijk Schelfhout (1881-1943), de eerste Nederlandse kunstenaar die de invloed van het Kubisme onderging, is in de collectie Hannema vertegenwoordigd met de tekening 'Les Angles' (1911).²⁶ Van Otto van Rees (1884-1957) verwierf Hannema een kubistisch landschap uit ongeveer 1912.

Het behoudende karakter van Hannema's collectie blijkt uit aankopen die hij deed van moderne meesters als André Derain (1880-1954), Giorgio de Chirico (1888-1978) en Gino Severini. Zij zijn allen aanwezig met werk uit de jaren twintig: hun klassicistische periode. Derains 'Vrouwelijk Naakt' (circa 1925) kocht Hannema in 1936 bij kunsthandel d'Audretsch. (afb. 27) Het heftige kleurgebruik van de fauvisten heeft in dit werk plaats gemaakt voor meer aardse tinten als bruin en groen. Het staat buiten kijf dat dit prachtige schilderij een aanwinst voor de collectie is en tegelijkertijd een bewijs vormt voor Hannema's 'behoudend modernisme'. Een soortgelijk verhaal is van toepassing op het werk van De Chirico, dat in beide collecties voorkomt. Deze Italiaan van Griekse afkomst werd in eerste instantie door Picasso's Kubisme beïnvloed. Na de Eerste Wereldoorlog ontwikkelde hij een proto-surrealisme. Het

25

Auguste Herbin,
Compositie, 1940
aquarel en gouache
op papier,

33,5 x 26 cm

Centraal Museum Utrecht,
bruikleen Stichting
Van Baaren Museum



werk dat zich in de beide collecties bevindt, is echter van later datum, toen De Chirico zijn moderne ideeën vaarwel had gezegd en overging tot het werken in de trant van de oude meesters. Zowel het stilleven 'Schaal met vruchten' (circa 1926) uit de collectie Hannema als het op de klassieke mythologie gebaseerde schilderijtje 'Iphigenia' (circa 1923) uit de collectie Van Baaren behoren tot deze categorie. Ook het werk van Severini, dat zich in beide collecties bevindt, past in deze context. Twee tekeningen echter zijn in kubistische stijl uitgevoerd: 'Rodekruistrein in een landschap' (1915) (afb. 28), in het bezit van de Hannema-de Stuurs Fundatie en het late 'Dans-Ritme' (1930) uit de Van Baaren collectie. Severini werd in eerste instantie door het Kubisme beïnvloed, maar al heeft hij altijd de invloed van het Kubisme behouden, toch werd hij - nadat hij in 1910 het Futuristisch Manifest had ondertekend - in een



3

Francis Picabia, *Papillons*,
1929
olieverf op doek,
115 x 88 cm
Collectie Hannema-
de Stuers Fundatie



6

Charles Daubigny,

L'île d'amour, ca. 1851

olieverf op doek,

65 x 92,5 cm

Centraal Museum Utrecht,

bruikleen Stichting

Van Baaren Museum



7

Georges Michel,
*Landschap bij de Butte
Montmartre te Parijs,*
ca. 1810
olieverf op papier op doek,
52 x 74 cm
*Collectie Hannema-
de Stuers Fundatie*



10

Adolphe Joseph Thomas

Monticelli,

Le port Cassis, ca. 1870

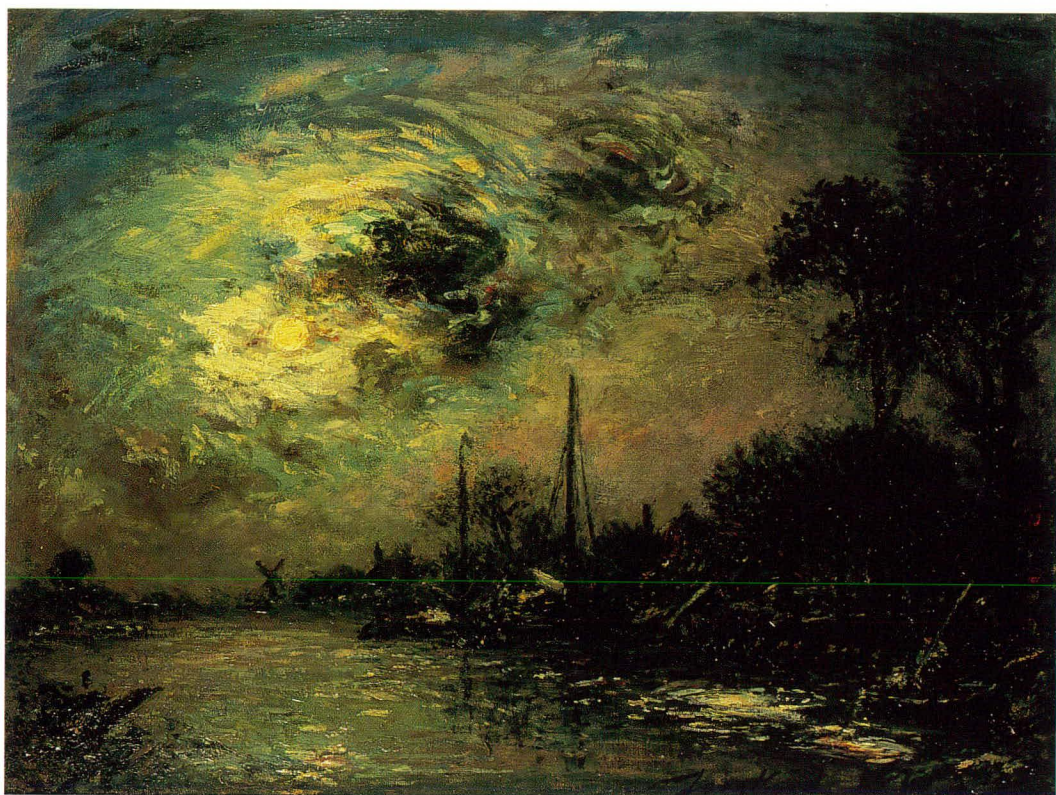
olieverf op paneel,

36,8 x 50,3 cm

Centraal Museum Utrecht,

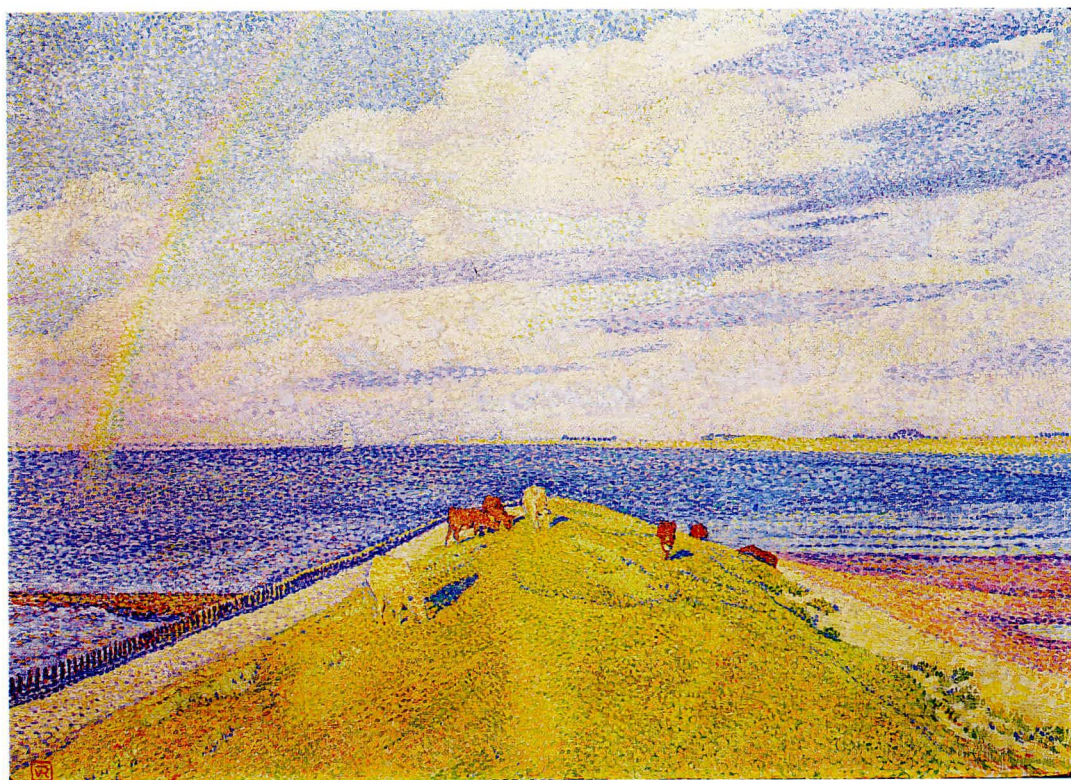
bruikleen Stichting

Van Baaren Museum



11

*Johan Barthold Jongkind,
Maannacht, 1873,
olieverf op doek,
34,2 x 43,4 cm,
Centraal Museum Utrecht,
bruikleen Stichting
Van Baaren Museum*



16

Theo van Rijsselberghe,

L'arc en ciel, ca. 1890

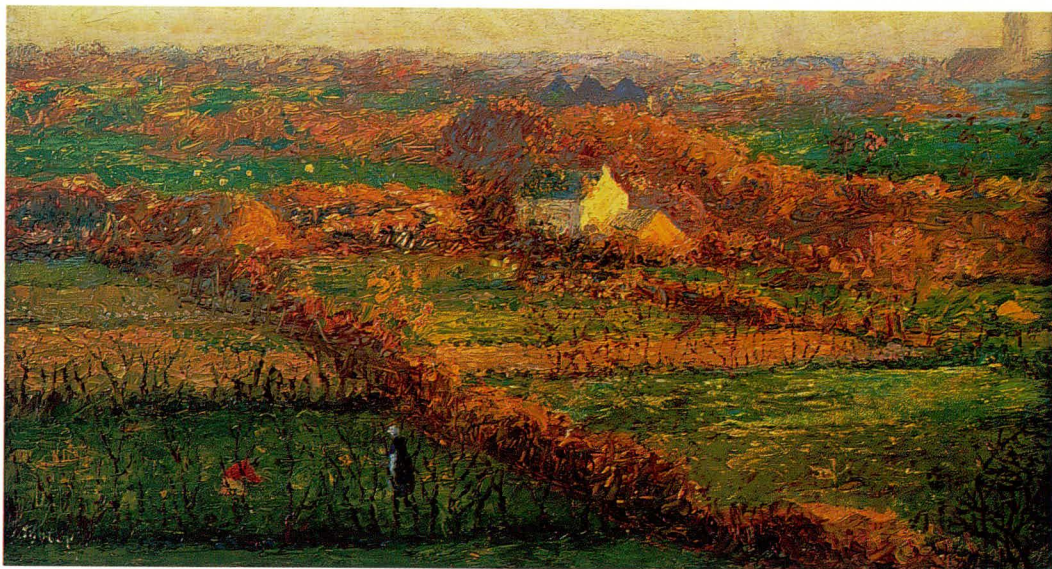
olieverf op doek,

60,8 x 80,5 cm

Centraal Museum Utrecht,

bruikleen Stichting

Van Baaren Museum



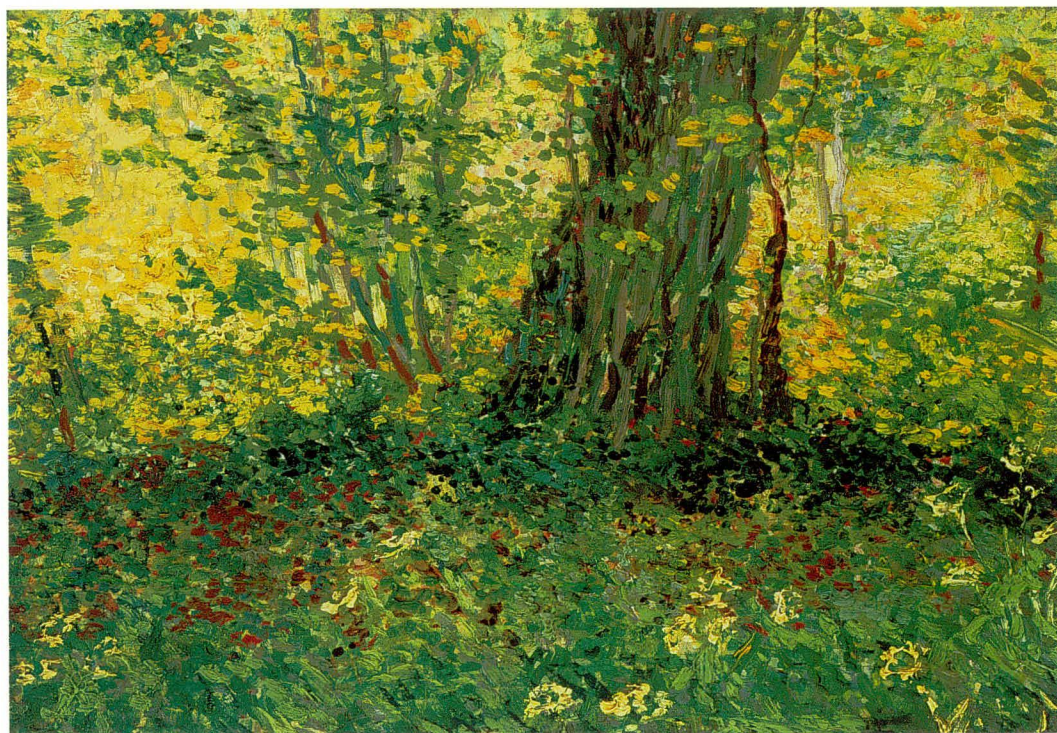
18

Jan Toorop,
*Landschap tussen
Noordwijk en Oegstgeest*,
ca. 1888
olieverf op doek,
24,2 x 42,4 cm
Centraal Museum Utrecht,
bruikleen Stichting
Van Baaren Museum



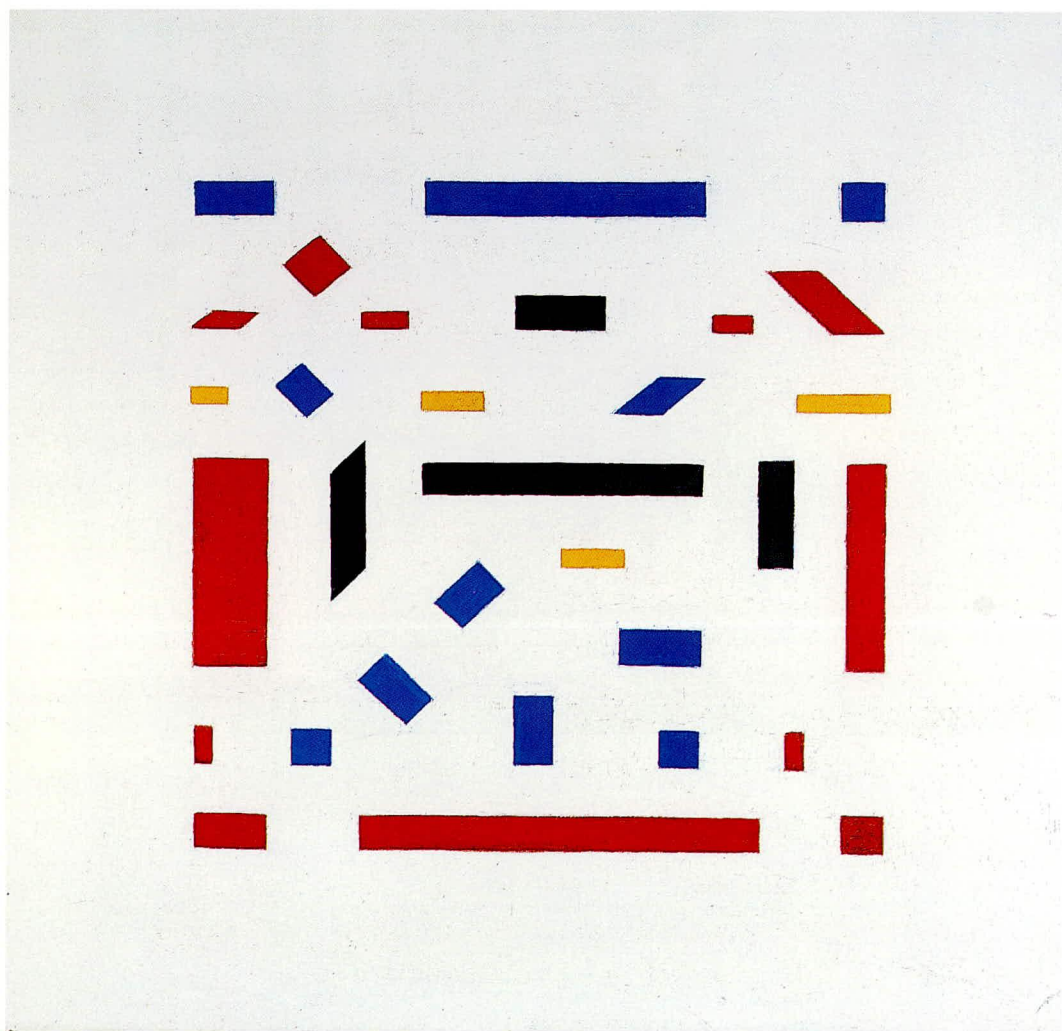
19

James Ensor, *Advertenties
kijken*, ca. 1893
olieverf op paneel,
29,5 x 23,5 cm
Collectie Hammema-
de Stuers Fundatie

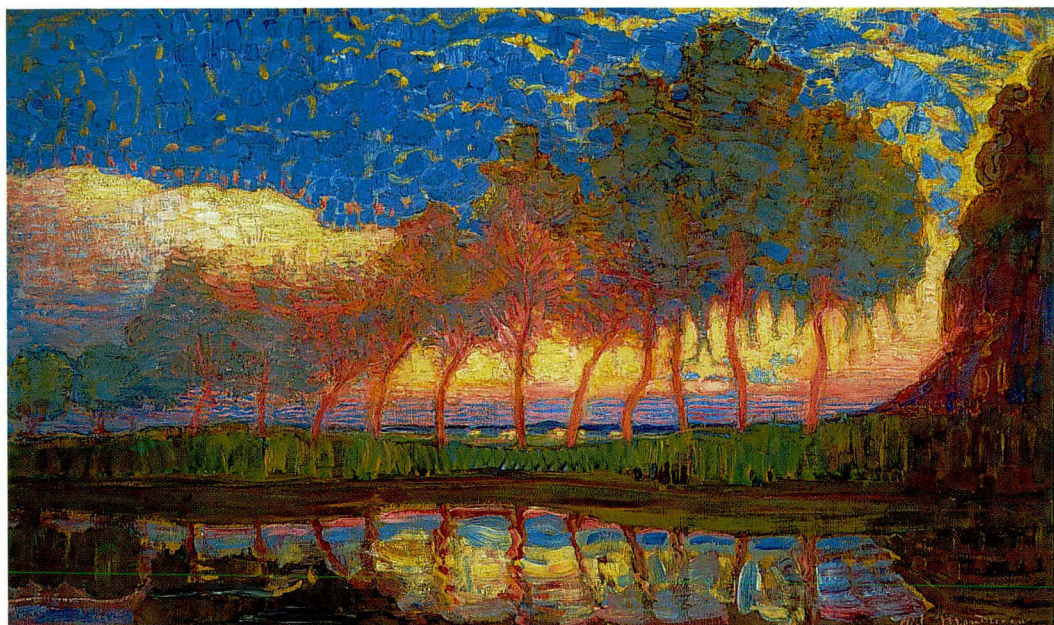


21

*Vincent van Gogh,
Sous bois, 1887
olieverf op doek,
32,8 x 46,5 cm
Centraal Museum Utrecht,
bruikleen Stichting
Van Baaren Museum*

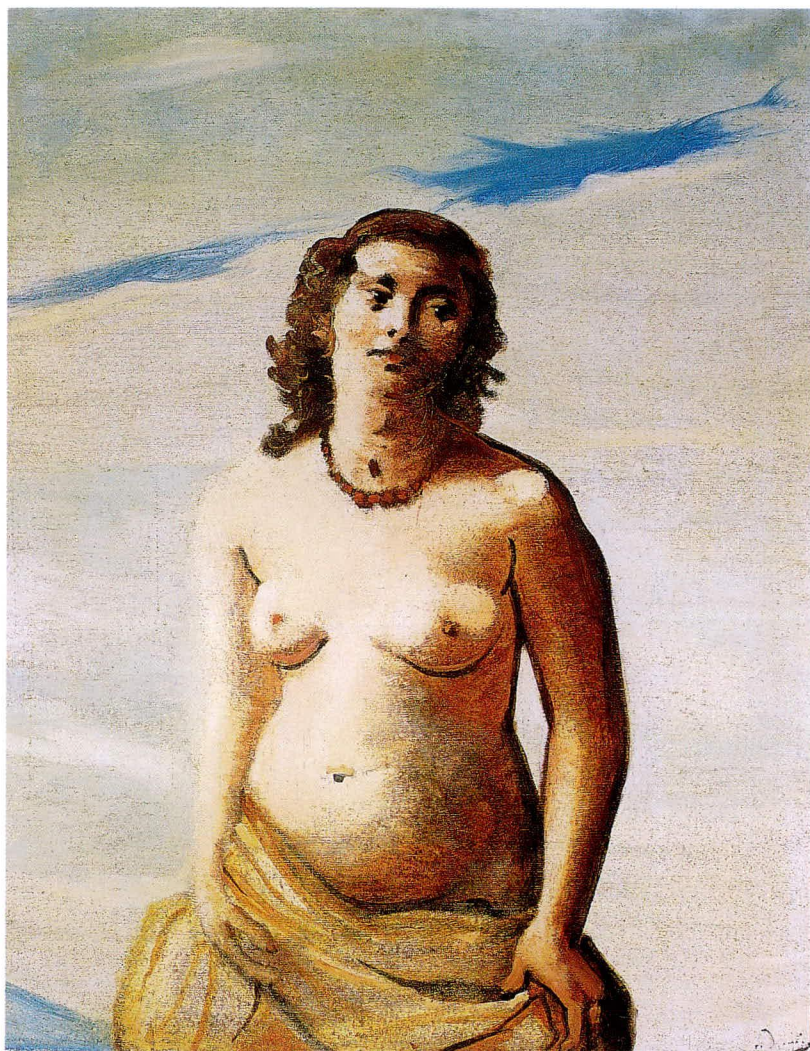


²⁴
*Bart van der Leek,
Compositie no. 5, 1918
olieverf op doek,
70 x 70 cm
Collectie Hannema-
de Stuers Fundatie*



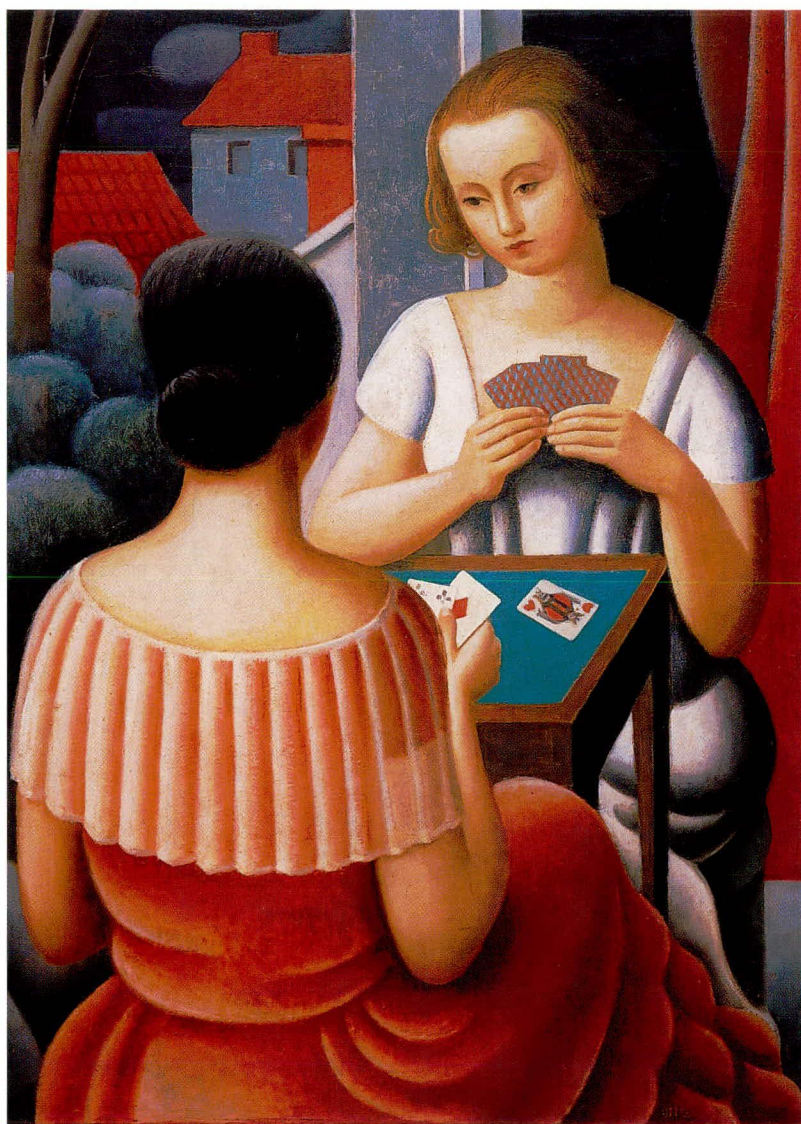
26

*Piet Mondriaan, Bomen
aan het water, 1908
olieverf op doek,
69 x 112 cm
Collectie Hannema-
de Suers Fundatie*



27

*André Derain, Vrouwelijk
naakt, ca. 1925
olieverf op doek,
116 x 89 cm
Collectie Hannema-
de Stuers Fundatie*



29

Jean Metzinger,
La partie des cartes, 1924
 olieverf op doek,
 93,5 x 66,3 cm
 Centraal Museum Utrecht,
 bruikleen Stichting
 Van Baaren Museum



30

Willem van Leusden,
Putto en stilleven van
fruit, ca. 1950
olieverf op doek,

35,4 x 40,4 cm

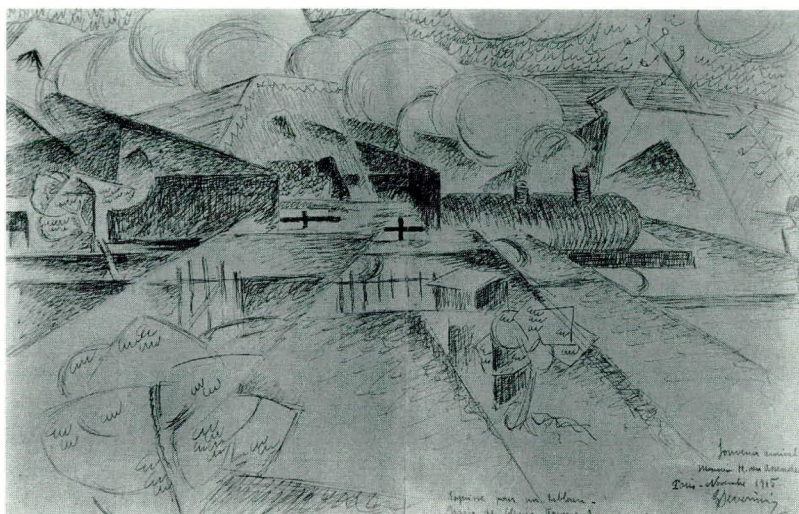
Centraal Museum Utrecht,
bruikleen Stichting
Van Baaren Museum



31
 Carel Willink,
Duiven, 1927
 olieverf op doek op paneel,
 34,9 x 50,2 cm
 Centraal Museum Utrecht,
 bruikleen Stichting
 Van Baaren Museum



33
Pablo Picasso,
Blinde vrouw, 1903
pen op papier,
23,5 x 17 cm
Collectie Hannema-
de Stuers Fundatie



28

Gino Severini,
*Rodekruistrein in een
landschap*, 1915
pen op papier,
19 x 29 cm
Collectie Hannema-
de Stuers Fundatie

adem met de futuristen genoemd. De tekening 'Rodekruistrein in een landschap' uit de Hannema collectie is afkomstig uit de vroegere verzameling Van Assendelft uit Gouda en is een studie voor een schilderij dat zich in het Guggenheim Museum in New York bevindt.²⁷ Severini's latere ontwikkeling ging in de richting van het classicisme en is zichtbaar in 'Pierrot' (1922), een tekening uit de collectie Hannema en tevens een voorstudie van het schilderij dat zich thans in het Museum Boymans-van Beuningen bevindt.²⁸ Hannema verwierf de tekening waarschijnlijk in 1929. Een ander voorbeeld van Severini's classicisme van de jaren twintig is het schilderij 'Stilleven met gitaar' (1920), aangekocht bij de Haagse kunsthandel d'Audretsch en sinds 1930 in de Hannema-de Stuers collectie. Het schilderij vertoont veel overeenkomsten met Severini's 'La Musique' (circa 1919), dat de Van Baarens in 1956 verwierven bij kunsthandel Nieuwenhuizen Segaar. Beide werken zijn in klassieke stijl uitgevoerd en hebben een soortgelijk onderwerp.

De stromingen die in beide verzamelingen vooral voorkomen, hebben de figuratieve aard gemeen. Symbolistische tendensen zijn ook in ruime mate vertegenwoordigd, al betreft het hier voornamelijk werk van kunstenaars van eigen bodem. Het suggestieve symbolisme van Verster laat zich verbinden met de avondlijke, atmosferische landschappen van

Mondriaan en van de Belg Degouve de Nuncques. Dit symbolisme verklaart ook de veralgemeende, abstraherende tendens in de beide collecties, die ook werk bevatten van de beeldhouwers Johann Coenraad Altorf (1876-1955) en Joseph Mendes da Costa (1863-1939) en symbolistische landschappen van onder anderen Piet Mondriaan. De Van Baaren collectie heeft van Mondriaan onder meer 'Landschap met wilgen aan het Gein' (circa 1903), afkomstig van Buffa & Zn., die het doek eerder van Nieuwenhuizen Segaar overnam. De Stichting Hannema-de Stuers Fundatie bezit Mondriaans prachtige doek 'Bomen aan het water' uit 1908, dat uit de collectie P. de Dood afkomstig is. (afb. 26)

Hoewel er in beide collecties geen werk aanwezig is van de grote internationale surrealistische kunstenaars, bezit de Hannema-de Stuers Fundatie enkele werken van de Nederlandse surrealist Willem van Leusden (1886-1974): twee grote tekeningen 'In het zicht van de kust' (1945), een schenking van de kunstenaar uit 1970, en 'Groot fantastisch landschap' (circa 1945), dat rechtstreeks van de kunstenaar gekocht werd. Beide werken behoren tot een serie van schedellandschappen en geven blijk van Van Leusdens pessimistische kijk op de wereld. Deze morbide tendens begon, naarmate hij ouder werd, zijn werk te overheersen. De collectie Van Baaren is in het bezit van een schilderij van Van Leusden. Dit werk, 'Putto en stilleven van fruit' (circa 1950), doet door de tegenstelling van het onschuldige kinderlijfe met de donkere, dreigende lucht onwerkelijk aan. (afb. 30) ²⁹ Het past ook bij het Magisch Realisme, zoals dat in Nederland door met name Carel Willink (1900-1983) werd beoefend. Beide verzamelingen bevatten werk van deze kunstenaar. Met name de Van Baaren collectie heeft enkele prachtige schilderijen, waarvan 'Landschap onder regenlucht' (1943-1946) en 'Landschap in Puy de Dome' (1952), afkomstig van de kunsthandel Huinck & Scherjon, typisch magisch-realistische voorbeelden zijn. Hannema heeft een tekening van Willink in deze stijl, die in 1938 werd vervaardigd en hem in 1939 door de kunstenaar werd geschonken.

Beide collecties nader beschouwd

Hannema en (vooral) de Van Baarens hebben relatief weinig documenten nagelaten die betrekking hebben op de collecties. De conclusies die op basis hiervan getrokken kunnen worden, zijn natuurlijk beperkt. De Van Baarens hebben een teruggetrokken leven geleid; er is niet zoveel bekend over hun ideeën en de wijze waarop ze hun collectie hebben opgebouwd. Het feit dat het sporadisch uitlenen van stukken uit de collectie altijd anoniem gebeurde, bevestigt dit beeld. De belangrijkste documenten over de verzameling zijn daarom de schilderijen zelf. Maar zij vertellen geen eenduidig verhaal. Men koos en kocht vanuit een esthetisch gevoel wat er op dat moment werd aangeboden.

De Van Baarens kochten in de eerste jaren alleen bij de Utrechtse (later Amsterdamse) kunsthandel Huinck & Scherjon en vanaf 1933/34, na een expositie in Utrecht, in toenemende mate bij de Haagse kunsthandel Nieuwenhuizen Segaar. Het aanbod van beide verschilde aanzienlijk. Huinck & Scherjon verkocht voornamelijk negentiende-eeuwse kunst terwijl Nieuwenhuizen Segaar zich vooral toelegde op eigentijdse en vroeg twintigste-eeuwse kunst. Pas na de Tweede Wereldoorlog ging Nieuwenhuizen Segaar ook Haagse School en School van Barbizon verkopen. De derde kunsthandelaar waar de Van Baarens - na 1945 - klant waren, was de Amsterdamse firma Van Wisselingh & Co.

De Van Baarens kochten bij de kunsthandels, maar ook kwam het voor dat de kunsthandelaren stukken lieten zien bij hen thuis. Er is wel geopperd dat de verzameling vanuit beleggingsoogpunt ontstaan zou zijn. Dit is echter onwaarschijnlijk: het idee dat negentiende-eeuwse en twintigste-eeuwse kunst net als aandelen in de loop van de tijd bij wederverkoop geld op zouden leveren, strookt niet met de realiteit van de jaren dertig. De verschillende werken die jaren na aankoop door de Van Baarens teruggeruild zijn, vertegenwoordigden altijd eenzelfde bedrag als dat waarvoor ze zijn aangekocht. De enige keer dat een schilderij duidelijk meer opbracht dan het had gekost, betreft de aankoop van 'Aardappelrooiers' in 1939 en de verkoop ervan na de oorlog. Mijnheer Van Baaren was wel zeer zakelijk als hij schilderijen kocht; dat zat hem in het bloed. Over de prijs moest onderhandeld worden. Hij deed dit meer omdat hij aan het onderhandelen veel plezier beleefde, dan dat hij op koopjes uit was.

Wie de weinige overgebleven rekeningen bekijkt en op onderwerp en werkwijze van de diverse schilders let, ontdekt een aantal patronen. Schilderijen met bloemen zijn vooral door juffrouw Van Baaren gekocht. Ook had zij een duidelijke voorkeur voor werken die licht van toon en toets zijn. De heer Van Baaren koos voor meer zware en donkere schilderijen. Zo zijn de diverse werken van Vincent van Gogh, Daubigny, Breitner en de wat donkerder Versters door hem gekocht. Deze voorkeur blijkt ook uit de aankoop van de Courbet.

Van de heer Van Baaren werd ooit de uitspraak opgetekend dat 'de veiling de hogeschool voor de kunst is.'³⁰ Men zou tot de conclusie kunnen komen dat de schilderijen waarvan geen documentatie bewaard is, op de veiling gekocht zijn. Het is echter de vraag of de heer Van Baaren het aangedurfd zou hebben daar zonder hulp van een expert schilderijen te kopen. Bovendien dragen een groot aantal van de niet in de rekeningen genoemde werken labels van de verschillende kunsthandelaars. De uitspraak moet dan ook niet geïnterpreteerd worden als een bewijs dat hij op veilingen kocht, maar veel meer als een uitspraak waaruit zou moeten blijken dat je een expert moet zijn om tussen de vele vuile en slecht gehangen werken de goede te herkennen.

Van de collectie Hannema zijn tot op heden slechts enkele van de aankoopgegevens goed gedocumenteerd. Vaker is via de catalogusgegevens, die Hannema zelf verzorgde en die niet altijd even betrouwbaar zijn, bekend wanneer en waar een werk werd aangekocht; al geldt ook dit niet voor alle werken.³¹ Ook wat betreft de prijzen blijft er veel te gissen, maar toch kan uit de beschikbare gegevens een beeld worden opge maakt van Hannema's koopgedrag.

Allereerst moet worden opgemerkt dat hij geen vaste banden had met kunsthandels, zoals de Van Baarens. Hannema kocht bij tal van kunsthandels, maar ook op veilingen en van de kunstenaar zelf. Tevens heeft hij door zijn vele contacten met de kunstwereld en door zijn adviezen aan particulieren, als dank voor bewezen diensten, veel kunstwerken cadeau gekregen of werd hem werk nagelaten in de vorm van legaten. Voor contemporaine en begin twintigste-eeuwse Nederlandse kunst ging Hannema vaak naar de Amsterdamse, later Gooise kunsthandel L. van Lier, waar hij ondermeer werk van Corneille kocht, maar ook bui-

tenlandse kunstwerken zoals bijvoorbeeld die van J. Csaky en R.F.N. de la Fresnaye (1885-1925). Andere buitenlandse kunst kocht hij al in de jaren dertig en daarna bij Huinck & Scherjon; met name werk van Severini, Picasso, Signac, Lemmen en Rodin.

Hannema reisde ook minstens eenmaal per jaar naar Parijs om er de ontwikkelingen te volgen of werk te kopen. Daar deed hij vóór de oorlog de meeste zaken met Léonce Rosenberg en daarna ook met mevrouw Riquel Hein. Bij Hein kocht hij vooral negentiende-eeuwse kunst, zoals 'Torso' van Degas, terwijl hij bij Rosenberg werken verwierf van De Chirico, Herbin, Severini en Picabia.

Uit de beschikbare gegevens wordt duidelijk dat enkele werken die Hannema verzamelde, verkocht, geruild of spoorloos verdwenen zijn. Ze komen wel voor op de verzekeringslijst van Hannema's inboedel uit 1941, maar bevinden zich nu niet meer in de collectie. Opvallende voorbeelden hiervan zijn een werk van Verster, 'De Trasmolen', dat op f1500,- gulden getaxeerd werd, en een schilderij van Metzinger, toentertijd f750,- waard. Er bevond zich ook een Radda met eenzelfde waarde in de collectie. Dit is interessante informatie, omdat zowel Radda als Metzinger met werk in de Van Baaren collectie vertegenwoordigd zijn.

De verzekeringslijst toont aan wat Hannema tot het jaar 1941 verzameld had en wat de waarde van deze werken op dat tijdstip was. Het 'Berglandschap' van Herbin (circa 1912), dat Hannema in 1928 bij Léonce Rosenberg in Parijs kocht, bleek in 1941 f750,- waard te zijn. Een soortgelijk werk van Herbin, dat zich in de collectie Bremmer bevond, moest in 1990 bij een veiling tussen de f40.000,- en f60.000,- opbrengen.³² De gouache 'Drie Fabeldieren' (1913) van Marc werd op een waarde van f1000,- geschat en Picasso's 'Blinde vrouw' (1903) werd voor f300,- aangeslagen. (afb. 33) Het totaalbedrag waarvoor de moderne kunst in Hannema's bezit werd getaxeerd, was ruim f15.000,-.

Een mogelijkheid om beide collecties in een breder kader te plaatsen, is een vergelijking met de privé-verzamelingen die F.M. Hübner in zijn boek *Moderne Kunst in den Holländische Privatsammlungen* beschreef. Hübner bespreekt ondermeer de collecties van Hidde Nijland, Kröller-

Müller, Bremmer, Boendermaker en Van Assendelft. Wel moet in aanmerking worden genomen, dat het hier een stand van zaken betreft uit 1922, terwijl de collecties Van Baaren en Hannema van later datum zijn.³³

De lijn die Hübner in zijn boek aanhoudt, loopt van meer behoudende collecties met vooral werk uit de Haagse en Amsterdamse School, naar de vooruitstrevende verzamelingen waarin verschillende moderne stromingen een plaats kregen. Hij eindigt zijn overzicht met twee collecties die grotendeels uit abstracte kunst bestaan.

Een voorbeeld van een meer behoudende verzameling, waarin veel overeenkomsten met de Van Baaren collectie zijn aan te wijzen, is de verzameling van Hidde Nijland. Deze collectie omvatte circa 500 schilderijen, voornamelijk van de Haagse School en de School van Barbizon. Van deze eerstgenoemde stroming kocht Nijland vooral kleine stukken, waaronder 120 werken van Weissenbruch. Ook het werk van Amsterdamse School kunstenaars en andere Nederlandse tijdgenoten van de impressionisten (bijvoorbeeld Dijsselhof en Verster) was in de collectie opgenomen. De kern van de verzameling Nijland bestond echter uit 140 werken uit Van Goghs Brabantse en Belgische periode. Daarin was een verband zichtbaar met de School van Barbizon en de Haagse School. Op deze wijze vormde de verzameling een sluitend geheel van de belangrijkste ontwikkelingen uit de laatste helft van de negentiende eeuw. Deze karakteristiek geldt ook de Van Baaren collectie, al wijkt die toch weer af omdat er ook twintigste-eeuwse kunst in is opgenomen. Wat betreft de aankopen van moderne internationale kunst is er bij de Van Baarens geen sprake van een duidelijke lijn; wel is er veel Franse en Belgische kunst aangekocht.

Wat betreft de Nederlandse en enkele van de buitenlandse aankopen (met name de werken van Herbin, Luce en Severini) kan de Van Baaren collectie vergeleken worden met de verzameling van H.P. Bremmer. Ongeveer de helft van de twintigste-eeuwse kunstenaars waarvan zich werk in de Van Baaren collectie bevindt, was ook in zijn verzameling vertegenwoordigd. Daaronder waren J.C. Altorf, H.A. van Daalhoff, A. Herbin, T.G.M. van Hettinga Tromp, M. Luce, J. Mendes da Costa, P.C. Mondriaan, D. Nijland, J.A. Raedecker, G. Severini, Ch. Toorop, F.H. Verster, J.A. Zandleven en L. Zijl.

Ook de onderwerpen en de voorkeur voor de meer klassieke stijl zijn verwant. Wat de buitenlandse kunst betreft, komt bijvoorbeeld Bremmers Herbin, 'Paysage' (circa 1909), sterk overeen met een werk van dezelfde schilder en met dezelfde titel uit 1913, dat de Van Baarens kochten bij Nieuwenhuizen Segaar.

De collectie Van Baaren was nogal behoudend omdat veel van de aangekochte kunstenaars reeds lang tot de gevestigde orde behoorden. Het grootste deel van de verzamelde twintigste-eeuwse kunst is gemaakt tussen 1900 en 1920 en werd vaak decennia later gekocht.

De verzameling waarmee de Hannema collectie de meeste verbanden heeft, is die van mevrouw Kröller-Müller. Met advies van H.P. Bremmer stelde mevrouw Kröller-Müller een internationale collectie samen, die de ontwikkelingen vanaf circa 1850 in beeld bracht. De collectie omvatte naast oude kunst en kunstnijverheid vooral werken van kunstenaars van het Realisme en de School van Barbizon tot en met het Kubisme. Als enige expressionist was Van Gogh vertegenwoordigd met niet minder dan 130 werken. De collecties komen overeen omdat ze dezelfde negentiende- en twintigste-eeuwse stromingen en tendensen bevatten, zij het met heel verschillende omvang en accenten. Ook is de collectie Hannema later tot stand gekomen en breder van interesse, kleiner van omvang en minder internationaal. De kleinschaliger opzet leidt onder andere tot het ontbreken van een aantal grote namen en tot de minder sterke vertegenwoordiging van enkele stromingen. Er is een overeenkomst wat betreft de aangekochte kunstenaars, al stammen de aankopen uit andere stijlperiodes. Wat de negentiende-eeuwse kunst betreft, lopen de collecties grotendeels parallel, al ontbreekt bij Hannema het Franse Impressionisme.³⁴ Het Kubisme, dat in de verzameling Kröller-Müller rijkelijk vertegenwoordigd is, komt bij Hannema slechts zijdelings aan bod en werd door hem pas veel later aangekocht. Het Expressionisme van kunstenaars als Leo Gestel (1881-1941) en Charley Toorop komt in beide collecties voor. Sterk geabstraheerde en abstracte kunst van schilders als Mondriaan, Van der Leek, Van Doesburg en Huszar is in de collectie Kröller-Müller ruimschoots aanwezig, maar ontbreekt - op enkele werken van Van der Leek na - bijna geheel in de Hannema collectie.

Stromingen die bij beide verzamelingen ontbreken zijn het Duits Expressionisme en het Constructivisme, het Fauvisme en het Futurisme. Een laatste overeenkomst tussen beide verzamelingen is de aanwezigheid van kleine, onbekende meesters. Veelal zijn dat 'Bremmerianen'.

H.P. Bremmer en de collecties Hannema en Van Baaren

De kunstpedagoog H.P. Bremmer (1871-1956), die hierboven reeds enige malen ter sprake kwam, had door middel van zijn lezingen, cursussen, boeken en tijdschriften een grote invloed op de receptie van de beeldende kunst in het Nederland van de eerste helft van deze eeuw.³⁵ Bremmer bereikte met zijn cursussen een beperkt aantal mensen; daarom probeerde hij zijn publiek te vergroten door het uitgeven van boeken en tijdschriften, wat hij maar liefst 33 jaar volhield. Het eerste van Bremmers twee maandbladen, *Moderne Kunstwerken*, verscheen onafgebroken van 1903 tot 1911; zijn tweede blad, *Beeldende Kunst*, verscheen - met uitzondering van een korte onderbreking in 1931 - van 1913 tot 1938. (afb. 32) De inhoud van deze tijdschriften bestond uit reproducties en kunstbeschouwingen. De keuze van werken werd bepaald door hun toepasbaarheid als exemplum voor Bremmers theorie. De stijl van schrijven was er één van een op leken gericht, belerend betoog. Vandaar dat veel afleveringen acht of negen werken die alle eenzelfde thema hadden, afbeeldden en behandelden. Aan de hand van de verschillende manieren waarop het onderwerp was uitgewerkt, kon Bremmer 'bewijzen' dat het ging om het wezen van het kunstwerk, de intentie van de kunstenaar en niet om het onderwerp dat er in te zien was. Sommige afleveringen waren geheel gewijd aan één kunstenaar, vaak omdat er op dat moment in de kunsthandel een tentoonstelling van zijn of haar werk te zien was. Bremmers voorkeuren voor bepaalde kunstenaars en kunsthandels veranderden in de loop der tijd en dit vond zijn neerslag in de tijdschriften. Werken van kunstenaars die Bremmer in zijn publikaties besprak, of van kunstenaars die hij persoonlijk steunde en zelf verzamelde, zijn aan te treffen in de collecties van de Van Baarens en Hannema. Bepaalde kunststromingen die bij Bremmer ondervertegenwoordigd zijn (bijvoorbeeld het Duitse Expressionisme, het Franse Impressionisme en het



32

Omslag *Beeldende Kunst*,
jaargang 13,
aflevering 3, 1926

Surrealisme) zijn ook bij de andere verzamelaars maar summier of geheel niet aanwezig. Hoewel zowel Hannema als de Van Baarens een abonnement hadden op Bremmers tijdschrift, zijn hun collecties niet alleen op grond van zijn invloed samengesteld. Wel zijn in de collectie Van Baaren enkele werken aanwezig die Bremmer in zijn tijdschrift heeft

besproken, zoals 'De Golf' van Gustave Courbet en 'Duiven' (1927) van Carel Willink (afb. 31) ³⁶. Deze werken zijn pas enige jaren na bespreking aangeschaft, dus een directe aanzet tot kopen vormden de beschouwingen in de tijdschriften niet. De Van Baarens bezaten zelfs werk afkomstig uit de privé-collectie van Bremmer, bijvoorbeeld 'Schemering' en 'Nature morte poires' van Vincent van Gogh. Opvallend is ook dat de Van Baarens in enkele gevallen aan de kunsthandel nadrukkelijk om een certificaat van echtheid van Bremmer vroegen. Dit wijst erop dat zij grote waarde hechtten aan Bremmers expertise. Op sommige verkoopnota's wordt vermeld in welke afleveringen van Bremmers tijdschriften de desbetreffende werken worden genoemd. Tenslotte kan ook het feit dat de Van Baarens bij Bremmers favoriete kunsthands kochten, duiden op de invloed die hij had.

Bij Hannema is het moeilijker na te gaan wat Bremmers invloed is geweest. Hannema's moeder volgde niet alleen lessen bij Bremmer, die in Den Haag bij haar om de hoek woonde, maar kocht ook werk bij hem of liet hem bemiddelen bij aankopen. Hoewel Hannema zelf het ontkende, blijkt uit zijn condoléancebrief dat ook hij enige tijd diens cursussen heeft gevolgd: 'De lessen die ik bij hem omstreeks 1920 heb mogen volgen, behoren tot de mooiste momenten in mijn leven. Bovendien was hij een goed mensch die een breed en ruim oordeel over mensen en dingen had.' ³⁷

Ook zijn er veel kunstenaars in Hannema's collectie vertegenwoordigd die bij Bremmer aandacht kregen. Zo zijn bijvoorbeeld 'Portret van Jan Toorop' van Georges Lemmen, Pablo Picasso's 'Blinde vrouw' en Mendes da Costa's sculptuur 'Vincent van Gogh' (afb. 34) in Bremmers tijdschriften besproken. Van het laatste werk, dat op verzoek van Bremmer is gemaakt en in een kleine serie is uitgevoerd, heeft Hannema's moeder door bemiddeling van Bremmer bij Huinck een exemplaar gekocht. ³⁸

In het Bremmerarchief (Gemeentearchief in Den Haag) ligt een schat aan informatie over Bremmers rol als mecenas. Uit honderden brieven blijkt op welke manier Bremmer bekende en minder bekende kunstenaars hielp. Hij gaf adviezen, opdrachten, kocht werk, trad op als bemid-



34

Joseph Mendes da Costa,
Vincent van Gogh, 1908
brons, 38 x 12 x 12 cm
Collectie Hannema-
de Stuers Fundatie

delaar bij kunsthands en verzamelaars en menig kunstenaar ontving financiële steun van hem. Bremmer was van mening dat hij kunstenaars alleen op een waardevolle manier kon helpen als hij hen in staat stelde rustig te werken: 'Dus heb ik hen altijd een jaargeld gegeven, waarvoor ik de risico op mij nam om daarvoor werk van hen te ontvangen.' ³⁹ Zo kreeg Lambertus Zijl (1866-1947) vanaf 1919 steun. Zijl leverde daarvoor kleine bronzen beeldjes. In de collectie Van Baaren zijn daarvan meerdere exemplaren aanwezig, waaronder een klein portret van de kunstpedagoog zelf. Bremmer beëindigde de steun aan Zijl in 1923, toen hij inzag dat Raedeker meer om hulp verlegen zat. ⁴⁰ Daarom bestelde Bremmer zelf vanaf 1922 werk bij Raedeker, maakte anderen op hem attent (onder wie de verzamelaarster mevrouw Kröller-Müller), vond een 'sponsor' voor drie jaar (mevrouw Hintze Jacobs) en vervolgens een

groep van twaalf hulpvaardige geïnteresseerden, die allen in ruil voor hun maandgeld een kunstwerk ontvingen.⁴¹ Vergelijkbare steun kregen kunstenaars als Jan Adam Zandleven (1868-1923), Charley Toorop en Hermanus Anthonius van Daalhoff (1867-1953), die allen in de collecties Van Baaren en Hannema vertegenwoordigd zijn.

Een kunstenaar die lange tijd ruime financiële steun ontving, was Bart van der Leck. Sinds 1908 hadden Bremmer en hij contact en in de periode 1910-1912 kocht Bremmer regelmatig werk van hem. Dit leidde in 1912 tot een voorstel van Bremmer om Van der Leck structureel te steunen, waardoor Van der Leck ontslag kon nemen als onderwijzer.⁴² In 1945 stopte Bremmer - na 33 jaar - zijn financiële steun. Van der Leck reageerde met de opmerking: 'dat het mij altijd heeft gesterkt dat ge voor het werk voelt, en ook dat ge zoo vaak ter verdediging ervan op de bres stond.'⁴³

Naast Bart van der Leck had ook diens Stijl-collega Piet Mondriaan contact met H.P. Bremmer. In 1914 publiceerde Bremmer een werk van hem in *Beeldende Kunst* en organiseerde een tentoonstelling van Mondriaans werk bij de kunsthandel Walrecht in Den Haag. In het najaar van 1915 werd het contact aangehaald naar aanleiding van een tentoonstelling in het Stedelijk Museum. Mondriaan exposeerde hier en Bremmer verzorgde de opening. Ook kocht hij er een schilderij voor de verzameling van mevrouw Kröller-Müller.⁴⁴ In 1916 vroeg W.J. Steenhoff, de in moderne kunst geïnteresseerde onderdirecteur van het Rijksmuseum, Bremmer om Mondriaan - zonder diens medeweten - financieel te steunen.⁴⁵ Uit een brief van Mondriaan blijkt dat Bremmer gehoor gaf aan het verzoek van Steenhoff: 'Uw schrijven en aanbod stel ik zeer op prijs. Zooals U reeds veronderstelde heb ik door den aard van mijn werk moeilijkheden met den materielen kant van het leven, meer dan een. Uw voorstel zal mij veroorloven wat meer aan mijn werk te blijven. Zeer gaarne neem ik het aan.'⁴⁶ Na vier jaar staakte Bremmer deze steun met als reden, volgens mevrouw Bremmer-Beekhuis: 'dat hij [Bremmer] toen reeds bespeurde dat de kunstenaar al meer in zijn eigen theorie verstarde. Tenslotte kon Bremmer de hem toegezonden stukken slecht waarderen en wilde hij er geen meer ontvangen.'⁴⁷ Net als de Van Baarens en Hannema kon Bremmer zich niet vinden in het streven naar de totale abstractie van Mondriaan. Bremmer was niet tegen sterk

geabstraheerde kunst, zolang het contact met de herkenbare werkelijkheid zichtbaar bleef. Dit zag hij eerder bevestigd in het werk van Bart van der Leek dan in dat van Piet Mondriaan. 48

Van woonhuis tot museum : inrichtingen

Broer en zus Van Baaren en Hannema woonden temidden van hun kunstwerken; deze vormden een ensemble met hun collecties van meubilair en kunstnijverheid. Het interieur was een belangrijk middel om smaak en status te tonen. De inrichting en de combinatie van de kunstwerken onderling werden echter ook bepaald door het milieu waaruit de verzamelaars afkomstig waren. Op deze punten liepen beide collecties uiteen: waar Hannema meer gevoel had voor kwaliteit, historische waarde en decorum, hadden de Van Baarens meer oog voor intimiteit. Daarentegen vormde de verzamelhistorische context van het vroeg twintigste-eeuwse collectioneren en presenteren een gemeenschappelijke achtergrond, waarvan Hannema zich als museumman terdege bewust was. Van de oorspronkelijke opstellingen van de beide collecties is niet veel, maar toch wel iets bekend.

Onder het antieke meubilair van de Van Baarens bevonden zich stukken in verschillende Franse stijlen. De vloeren en tafels in hun huis aan de Oude Gracht waren bedekt met Oosterse tapijten. De kamer van jufvrouw Van Baaren was modern ingericht met lampen en meubilair van W.H. Gispen (1890-1981). Van de oorspronkelijke presentatiewijze zijn geen afbeeldingen beschikbaar. Wel zijn er foto's voorhanden van het Museum Van Baaren, dat in 1967 in het woonhuis werd geopend en dat in de geest van de Van Baarens was ingericht. (afb. 35, 36) Ook toen nog was de verzameling opgesteld in een huiselijke en intieme omgeving, die naar de wens van de Van Baarens, en conform hun esthetische benadering, werd opgeluisterd met verse bloemen en boeketten.

Opvallende gebieden binnen Hannema's omvangrijke kunstnijverheidcollectie zijn de oude keramiek (waaronder monochroom Chinees aardewerk), tsuba's (de bijna altijd plaatvormige handbeschermer op Japanse



zwaarden) en talrijke kostbare meubels. Onder het meubilair zijn verschillende stijlfasen van de zeventiende eeuw ruim vertegenwoordigd. Ook had hij negentiende-eeuwse koloniale meubelen en enkele van zijn ouders geërfde stukken, waaronder eigentijdse meubelen die aan het begin van de eeuw door de Haagse firma Arts & Crafts waren geleverd. Het Nieuwe Kunst tapijt dat Colenbrander in 1901 in opdracht van Hannema's moeder ontwierp, ging later in Hannema's bezit over en is nog steeds in de verzameling. Net als juffrouw Van Baaren had Hannema in zijn opeenvolgende woningen verschillende moderne kamers. Deze waren ingericht met meubilair van J.J.P. Oud. Kasteel Het Nijenhuis, waarin de collectie definitief een museale bestemming heeft gekregen, weerspiegelt nog de oorspronkelijke esthetische benadering van Hannema.

De houding van de verzamelaars ten opzichte van het publiek was min of meer gelijk en was er mede op gericht de stoffige museumsfeer te voorkomen. Waar juffrouw Van Baaren door middel van bloemen en boeketten het museum wilde verlevendigen, bereikte Hannema een aan-



36

Van Baaren Museum
Oude Gracht 317,
Kamer van juffrouw
Van Baaren

gename museumsfeer met architectonische doorkijkjes, niveauverschillen en met verrassende combinaties van kunstwerken. (afb. 37, 38)

Hannema schreef in 1952 over de inrichting van kasteel Weldam in Goor: 'Bij de opstelling is ernaar gestreefd in elk der dertien aanwezige vertrekken een eigen sfeer te bereiken. Geen stijlkamers, die altijd iets gewilds hebben, maar bewoonde vertrekken waarin de kunstwerken een harmonische eenheid vormen...' ⁴⁹ Dat was een uitspraak die kernachtig zijn esthetische visie samenvat. Strevend naar harmonie heeft Hannema altijd te midden van zijn kunstwerken willen leven. In een boekje met de veelzeggende titel *Kunst in oude sfeer* uit 1952, vertelt hij hoe hij doelbewust zeventiende-eeuws meubilair met schilderijen uit dezelfde periode combineerde, want, schrijft hij, zij '... geven hier de sfeer die daarbij past.' ⁵⁰ Meubilair en kunstnijverheid mochten daarbij de schilderkunst niet overstemmen. ⁵¹

Al in zijn beginjaren als verzamelaar in Rotterdam was Hannema bij het samenstellen en presenteren van zijn collectie gericht op een histo-



risch representatieve en esthetische verzameling.⁵² Hij wilde een stilistische ontwikkeling illustreren door middel van de inrichting en trachtte een historische sfeer op te roepen. Maar bij het scheppen van de gewenste stemming veroorloofde Hannema zich ook grote vrijheden; visueel-esthetische waarden prevaleerden uiteindelijk boven rationeel-historische. In zijn woonhuis aan de Javastraat in Rotterdam plaatste hij aan het eind van de jaren dertig bijvoorbeeld al een marmeren sculptuur van de beeldhouwer Csaky in zijn Biedermeier kamer; in kasteel Weldam in Goor combineerde hij rond 1948 Empire meubilair met moderne kunst en in kasteel Het Nijenhuis stonden zeventiende-eeuwse meubelen in een kamer met het Nieuwe Kunst tapijt van Colenbrander. 'Hoewel uit geheel andere tijdperken vullen zij elkaar als het ware aan en vormen een mooi geheel', schreef hij.⁵³ 'Wat esthetisch, ritmisch of in kleur bij elkaar past, kan gerust samen geplaatst worden. Het is dan niet noodzakelijk dat kunstwerken uit dezelfde periode zijn.'⁵⁴ De enige reden waarom hij er uiteindelijk voor terugschrok oude en moderne kunst in Het Nijenhuis aan dezelfde muur te hangen, was een esthetische. De materiële hoedanigheden van het kunstwerk, maar ook



38

*Kasteel Het Nijenhuis,
Studeerkamer*

die van textuur en kleur van de achterwand, vond hij van groot belang. Oude kunst zou het meest tot haar recht komen in gedempt, atmosferisch licht en tegen een gekleurde achterwand; moderne kunst toonde hij daarentegen het liefst tegen heldere witte muren. Hannema waardeerde kunst om haar formele eigenschappen, ongeacht de periode of het land van herkomst. Hij zei geen bepaalde stijl of tijdperk boven andere te verkiezen, en geen essentieel onderscheid te maken tussen Rembrandt en Picasso. 55

Dat Hannema zich tegen stijlkamers verzette is begrijpelijk. Aan het eind van de negentiende eeuw bestond de museale inrichting voornamelijk uit stijlkamers. Beeldende kunst, kunstnijverheid en voorwerpen van geschiedkundige waarde zag men als gelijkwaardig. Ieder voorwerp was

representatief voor het vormgevoel van een specifieke periode: één stijl-begrip domineerde de opstellingen. Het interieur werd gezien als een esthetische eenheid.

Deze ideeën werkten nog door in de discussie over inrichting en presentatie van kunst en kunstnijverheid die zich in museumkringen ont-spon rond 1920 - de jaren waarin zowel Hannema als de Van Baarens met verzamelen begonnen.⁵⁶

Mede als gevolg van deze discussie werd de stijlkamer als presentatiewij-ze minder gangbaar. Directeur Schmidt-Degener (1881-1941), een van de belangrijke deelnemers aan dit debat en Hannema's 'mentor' en voor-ganger bij het Museum Boymans, verzette zich tegen strenge klassificatie en de presentatie van stijlkamers. Hij richtte in de jaren twintig het Rijksmuseum volgens nieuwe principes in. Hij was een voorstander van: 'Een evocatieve, naar model van Wilhelm von Bode's Kaiser Friedrich Museum gevormde, zogenoemde gemengde opstelling, waarbij schilde-rijen, beeldhouwwerken en uitingen van decoratieve kunst door elkaar worden geplaatst.'⁵⁷

De invloed van deze nieuwe ordeningswijze is in ieder geval in de collectie Hannema duidelijk aanwezig. Zoals Hannema beeldende kunst esthetisch-subjectief benaderde, stelde hij zich ook op tegenover het inrichten en presenteren.

De invloed van de 'museumdiscussie' op de presentatiewijze van de collectie Van Baaren is minder aantoonbaar, maar de esthetische opvat-tingen van de Van Baarens komen uit dezelfde achtergronden voort. De collectie Van Baaren is in huiselijke kring ontstaan: Toen de Van Baarens besloten hun verzameling in een stichting onder te brengen en in een museum te presenteren, hebben zij de huiselijke sfeer willen handhaven. Door in de stichtingsakte expliciet naar het Museum Kröller-Müller te verwijzen, blijkt dat ook de Van Baarens voorstanders waren van een esthetische benadering; zij het een andere dan die van Hannema.

Noten

- 1 Stichtingsakte d.d. 15-5-1956, Archief Stichting Van Baaren, Utrecht (VBA).
- 2 V. de Stuers, 'Holland op zijn smalst', *De Gids*, 37 (1873), 3e serie, deel 4, pp. 320-403.
- 3 Zie condoléancebrief van Dirk Hannema d.d. 11-1-1956 aan de nabestaanden van H.P. Bremmer, Bremmer Archief, Gemeentearchief Den Haag (BA).
- 4 D. Hannema, *Flitsen uit mijn leven als verzamelaar en museumdirecteur*, Rotterdam 1973, p. 8.
- 5 Voor Hannema's rol in de bezettingsjaren, toen hij Gemachtigde van Mussert voor het Museumwezen was, zie M. Pam, 'Dirk Hannema, de tragiek van het onfeilbare oog', *Vrij Nederland Bijvoegsel*, 44 (1984) 49, pp. 2-35, p. 19. Zie ook J. van Adrichem, *Beeldende kunst en kunstbeleid in Rotterdam, 1945-1985*, Rotterdam 1987, pp. 43-46.
- 6 Het laatstgenoemde schilderij komt voor op een inventarislijst van Hannema's inboedel uit 1941, waar het op f2000,- is getaxeerd. Zie de taxatielijst d.d. 23 oktober 1941 van de inboedel van Hannema's woonhuis aan de Javastraat, Rotterdam, opgemaakt door D. Hudig & Co., Makelaars in Assurantiën; Archief Museum Boymans, Gemeentearchief Rotterdam. Een kopie van deze lijst is in bezit van de Stichting Hannema-de Stuers Fundatie, Heino.
- 7 De delen van Hannema's privé-collectie die hij tijdens zijn directoraat aan het Museum Boymans in bruikleen gaf, werden meestal geëxposeerd zonder vermelding van de naam van de eigenaar. Toch zijn sommige van Hannema's bruiklenen nog te traceren, zoals De Chirico's 'Schaal met vruchten', dat sinds 1935 in het museum werd tentoongesteld, en Picabia's 'Papillons', dat in 1937 in bruikleen was. Ook heeft Hannema een tiental moderne werken aan het museum geschonken: in het interbellum schilderijen als Theo van Rijsselberghe's 'Vrouwelijk naakt' (circa 1907) en 'Zelfportret met rode geranium' (1932) van Dick Ket, die hij respectievelijk in 1928 en 1934 schonk. Zie Coll. cat. *Beknpte catalogus schilderijen en beeldhouwwerken*, Rotterdam (Museum Boymans) 1937, pp. 65, 81, en *Catalogus schilderijen na 1800*, Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen) 1963, pp. 68-69, 114 en 123-124. In 1952 schonk Hannema nog Signacs 'Haven van Rotterdam' (1907), dat hij in 1925 al in bruikleen had gegeven.
- 8 D. Hannema, op. cit. (noot 4), p. 122.
- 9 Hoewel slechts van enkele van de Barbizonwerken in het Van Baarenarchief rekeningen bewaard zijn gebleven, kan daaruit worden opgemaakt dat werk van deze schilders in de jaren dertig en veertig kostbaar was. Het duurste schilderij waar nog een rekening van bewaard is gebleven, is 'Paturages' van Díaz de la Peña. Dit schilderij werd in december 1938 bij Huinck & Scherjon gekocht voor een bedrag van f5500,-. Naast dit geldbedrag werden ook schilderijen van Maximilien Luce, Paul Signac en Radda als betaalmiddel voor verwerving van 'Paturages' gebruikt. Hoewel er geen rekeningen meer van bestaan, mag er van worden uitgegaan dat ook schilderijen zoals 'L'île d'amour' en 'Pommiers en fleurs' van Daubigny, en de schilderijen van Van Gogh, tot de dure stukken behoorden. De rekening van Huinck & Scherjon voor Millets 'La Bergère' is gedateerd februari 1938. Zie VBA.
- 10 'De Golf' is niet opgenomen in R. Fernier, *La vie et l'oeuvre de Gustave Courbet. Catalogue Raisonné*, Lausanne 1978.

- 11 Zie daarvoor brief en rekening d.d. 5-10-1935 in VBA.
- 12 Zie hiervoor de rekeningen van Huinck & Scherjon d.d. 8-1-1931 en d.d. 2-5-1938 in VBA.
- 13 D. Hannema, op. cit. (noot 4), p. 8.
- 14 Uit de etiketten op de schilderijen blijkt dat de Jongkind getiteld 'Maannacht' werd gekocht bij G.J. Nieuwenhuizen Segaar en de 'Haven van Honfleur' bij Huinck & Scherjon, VBA.
- 15 H. Kraan, 'Barbizon en het verzamelen in Nederland', Tent. cat. *'De School van Barbizon: Franse meesters van de 19e eeuw'*, Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1985, pp. 70-88.
- 16 'Geitje' van Anton Mauve werd in 1949 door de Van Baarens verworven. Het werd samen met het schilderij 'Gemberpot met Tulpen' van Floris Verster geruild tegen een vroeg werk van Bart van der Leek, 'Het Snoepwinkeltje' (1910), een 'Meisjesportret' van Raedecker en het schilderij 'Aquarium' van Radda. 'Geitje' van Mauve is waarschijnlijk in Laren geschilderd. Er is slechts één andere vertegenwoordiger van de Larense school in de collectie: Albert Neuhuys met het schilderij 'Kindje in Stoel', dat de Van Baarens in 1933 bij Huinck & Scherjon kochten.
- 17 Zie rekeningen van december 1935 en van april 1940, VBA.
- 18 Het schilderij 'De trompetter van de Gele Rijders' is hierop een uitzondering; het werd bij Huinck & Scherjon gekocht, VBA.
- 19 D. Hannema, op. cit. (noot 4), p. 96.
- 20 Het verhaal gaat dat de Utrechtse kunsthandelaar Scherjon langs het huis van de Van Baarens liep en een bloemstuk van juffrouw Van Baaren voor het raam zag staan. Hij belde aan en zou gezegd hebben dat hij de schikking van het boeket 'net zo mooi vond als een Verster'. Mocht de anekdote een grond van waarheid hebben, dan heeft dit bezoek Huinck & Scherjon geen windeieren gelegd. Een zeer groot gedeelte van de collectie werd nadien namelijk bij hen gekocht. De catalogus van de Van Baaren collectie vermeldt dat de hoofdpersoon in deze anekdote Huinck was. Dit is om meerdere redenen onwaarschijnlijk. Scherjon was veel eerder in de kunsthandel bezig dan Huinck. Floris Verster was een persoonlijke favoriet van Scherjon, die zijn kennis mede had opgedaan via de tijdschriften die Bremmer uitgaf, en die Scherjon zelf drukte. Het samengaan met Huinck, die een handel had in heiligenbeeldjes op het Lucasbolwerk, kwam pas veel later. Zie Tent. cat. *Collectie Van Baaren*, Utrecht (Centraal Museum) 1976, p. 1.
- 21 Zie rekeningen van Huinck & Scherjon aan mejuffrouw Van Baaren d.d. 25-6-1930 en d.d. 19-12-1938, VBA.
- 22 Tent. cat. *J. Th. Toorop, de jaren 1885 tot 1910*, Otterlo (Rijksmuseum Kröller-Müller) 1979.
I. Gerards, E. van Uitert, 'Jan Toorop. Een "fabuleuze bevattelijkheid": het symbolistische schepjen', *Jong Holland*, 5 (1989), pp. 2-17.
- 23 Zie rekening van Nieuwenhuizen Segaar aan de heer Van Baaren d.d. 18-4-1955, VBA. Het in de nota genoemde schilderij 'Crépuscule' staat in de Van Baaren collectie bekend als 'Schemering'. Zie verder H.P. Bremmer, *Beeldende Kunst*, 6 (1919) nr. 12.
- 24 Mondelinge informatie van de heer J. Nieuwenhuizen Segaar d.d. 22-3-1993.
Een ander interessante prijsvergelijking is te vinden in een rekening die Huinck &

- Scherjon in 1934 aan juffrouw Van Baaren stuurde. In deze rekening worden drie nog steeds in de collectie aanwezige kunstwerken genoemd: het vrij vroege maar niet geda-teerde, gepointilleerde 'l'Arc en ciel' van Theo van Rijsselberghe, het eerder genoemde 'Diakenhuisman' uit 1882 van Vincent van Gogh en 'Pêches et raisins' (1873) van Henri Fantin-Latour. Op dat moment moest voor de Van Rijsselberghe f1200,- wor-den betaald, d.w.z. twee en een half maal zoveel als voor de Van Gogh, maar de Fantin-Latour was liefst vier maal zo duur (f4750,-) als de Van Rijsselberghe en precies tien maal zo duur als de tekening van Vincent van Gogh, VBA.
- 25 Zie C. Hilhorst, 'Bart van der Leek', C. Blotkamp, H. Esser e.a., *De beginjaren van De Stijl 1917-1922*, Utrecht 1982, p. 178-179.
 - 26 D. Hannema, *Beschrijvende catalogus van de schilderijen, beeldhouwwerken, aquarellen en teke-ningen*, Rotterdam 1967, p. 62.
 - 27 Ibidem, p. 65.
 - 28 Ibidem, p. 65. Op de inventarislijst dd. 23-10-1941 staat de tekening vermeld als verze-kerd voor f500,-; op. cit. (noot 6).
 - 29 Dit schilderij wordt 1941 gedateerd in D. Adelaar, J. van Asperen, M. Roding, *Willem van Leusden. Essays over een verhard romanticus*, Utrecht 1990, p. 135.
 - 30 Tent.cat. *Collectie Van Baaren*, Utrecht (Centraal Museum) 1976, p. 1.
 - 31 De onnauwkeurigheid in de documentatie van zijn aankopen is opmerkelijk gezien Hannema's museale en kunsthistorische achtergrond. Wellicht komt in de toekomst nieuwe informatie te voorschijn bij de nadere ontsluiting van het archief van de Stichting Hannema-de Stuers Fundatie.
 - 32 Veil. cat. *Impressionist and modern art from the collection of the late Mrs. A.A. Bremmer-Hollmann*, Den Haag/Amsterdam (Christie's) 1990, pp. 60-61.
 - 33 De Van Baarens gingen in de jaren twintig verzamelen. De eerste rekeningen dateren uit 1926. Hannema verzamelde weliswaar al op jonge leeftijd, maar pas na zijn aanstel-ling als directeur van het Museum Boymans in 1921 begon hij serieus aan de opbouw van zijn privé collectie.
 - 34 D. Hannema, op. cit. (noot 4), p. 96.
 - 35 Zie voor Bremmer *Jong Holland*, 9 (1993) nr. 2.
 - 36 'De Golf' van Courbet is besproken in *Moderne Kunstwerken*, 1 (1903) nr. 1; 'Duiven' van Willink in *Beeldende Kunst*, 20 (1933) nr. 4.
 - 37 Condoléancebrief d.d. 11-1-1956 van D. Hannema aan de nabestaanden, BA.
 - 38 'Portret van Jan Toorop' van G. Lemmen is besproken in *Moderne Kunstwerken*, 1 (1903) nr. 6; 'Blinde vrouw' van P. Picasso is besproken in *Beeldende Kunst*, 18 (1931) nr. 5 en 'Vincent van Gogh' van Mendes da Costa in *Beeldende Kunst*, 10 (1923) nr. 10.
 - 39 H.P. Bremmer, *Over de vorm van mijn steun aan kunstenaars*, Den Haag 19-5-1937; manuscript BA.
 - 40 Brief uit 1923 van J. Raedecker aan H.P. Bremmer in BA.
 - 41 In 1931 schreef Raedecker zijn financiële welstand aan Bremmer te danken te hebben: 'Zonder jou was ik er zoo niet gekomen. Jij bent de eenigste mensch die flink voor me op gekomen bent en ben er van overtuigt [dat] je het met plezier heb[t] gedaan'. Ongedateerde brief uit 1931 van J. Raedecker aan H.P. Bremmer in BA.
 - 42 Op 1 juli 1912 ging Van der Leek een contract aan met Bremmer, waarbij mevrouw Kröller-Müller de stille vennoot van Bremmer was. Zie Tent. cat. *Bart van der Leek*

- 1876-1958, Otterlo (Rijksmuseum Kröller-Müller) / Amsterdam (Stedelijk Museum) 1976.
- 43 Brief van B. van der Leek aan H.P. Bremmer d.d. 25-8-1945 in BA.
 - 44 'Compositie X (Pier en Oceaan)', genoemd in J.M. Joosten, 'Documentatie over Mondriaan (2)', *Museumjournaal*, 13 (1968) 5, p. 268.
 - 45 Ibidem, p. 270; Brief van W.J. Steenhoff aan Bremmer d.d. 17-3-1916, BA. Hij stelt een bedrag van f50,- per maand voor.
 - 46 Brief van P. Mondriaan aan H.P. Bremmer d.d. 29-3-1916, in BA. Mondriaan kreeg f50,- per maand in ruil voor vier niet al te grote werken per jaar.
 - 47 A. Bremmer-Beekhuis, *Brieven van Kunstenaars*, Den Haag 1937-1941, p. 188; manuscript BA.
 - 48 Was Bart van der Leek in zijn brieven aan Bremmer heel vriendelijk, haast onderdanig, in het 'In Memoriam Dr. H.P. Bremmer', dat hij na diens overlijden in 1956 in *Museumjournaal* publiceerde, was hij heel wat kritischer. Hij noemt Bremmer koppig, autoritair en dominant. 'Verschillende die in de wereld naam hadden, werden door hem overgeslagen, als hij ze niet voor die naam in aanmerking vond komen'. Van der Leek spreekt ook tegen dat Bremmer kunstenaars en leerlingen vrij liet: 'Hij wist ook de velen, die les van hem kregen in schilderen te binden, en tot een zeker vorm te leiden, die geen zijprongen naar bijvoorbeeld modernisme toeliet, en noemde dat werk bijvoorbeeld tegenover wat ik deed 'negatief', wat klopte met de weinig sociaal bewogenen. Hij zag en dacht veel, maar was innerlijk een mens van de oude wereld'. Van der Leek liet er wel op volgen: 'Bremmer had een zekere grootheid, hij was een man van formaat', maar deze opmerking klinkt toch enigszins schamper in vergelijking met de toon die Van der Leek in zijn brieven aannam. B. van der Leek, 'In Memoriam Dr. H.P. Bremmer', *Museumjournaal*, 1 (1955-1956), p. 163.
 - 49 D. Hannema, *Kunst in oude sfeer; oude en moderne kunst in kasteel Het Weldam, Twente*, Rotterdam 1952, p. 83.
 - 50 Ibidem p. 83.
 - 51 In een interview uit 1961 doet Hannema verschillende uitspraken over de inrichting van zijn interieurs, E. Schlumberger, 'Pas de Retraite pour le Docteur Hannema', *Connaissance des Arts*, sommaire 110 1961, pp. 68-79.
 - 52 Dit blijkt uit de samenstelling van de collectie zoals deze is vastgelegd in het taxatie-rapport van Hannema's inboedel uit 1941, toen hij in de Javastraat woonde; op. cit. (noot 6).
 - 53 D. Hannema, 'Inleiding door de verzamelaar', A.C.A.W. van der Feltz, *Beschrijvende catalogus kunstnijverheid Hannema-de Stuers Fundatie*, Zwolle 1980, p. 13.
 - 54 Ibidem, p. 13.
 - 55 Op. cit. (noot 51).
 - 56 D. Meyers, 'De democratisering van schoonheid', *Kunst en kunstbedrijf. Nedeland 1914-1940 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 28 (1977))*, Haarlem 1978, pp. 55-104.
 - 57 G. Luyten, "De veelheid en de celheid": een Rijksmuseum Schmidt-Degener', *Het Rijksmuseum. Opstellen over de geschiedenis van een nationale instelling (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 35 (1984))*, Weesp 1985, pp. 354.

Colofon

© 1993

Centraal Museum, Utrecht/Hannema-de Stuers Fundatie, Heino | Wijhe

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze dan ook, zonder schriftelijke toestemming van het Centraal Museum, Utrecht en de Hannema-de Stuers Fundatie, Heino | Wijhe.

No part of this book may be used or reproduced and/or made public in any form, by print, photoprint, microfilm or any other means without written consent from the Centraal Museum, Utrecht and the Hannema-de Stuers Fundatie, Heino | Wijhe, The Netherlands.

Teksten: Nicole Delissen, Patricia Hoppe, Loes van Harreveld, Marije Vellekoop, Aukje Vergeest, Titus Verheijen en Frank Welkenhuysen (studenten van de Universiteit Utrecht)
Eindredactie: Adi Martis en Jan van Adrichem (vakgroep kunstgeschiedenis)

Organisatie tentoonstelling: André Kraayenga (Heino), Marja Bosma (Utrecht)

Ontwerp: Winy Schalke, Utrecht

Druk: Drukkerij Anraad Utrecht b.v.

Fotoverantwoording:

Centraal Museum Utrecht, afb. 1, 5, 9, 11, 12, 13, 15, 25, 35, 36

A. Dingjan, Den Haag, afb. 8, 34

Pieter Gerritse, Zwolle, afb. 20, 23, 37

Ernst Moritz, Utrecht, afb. 6, 10, 16, 18, 21, 29, 30, 31

Hanneke van Schooten, Almelo, afb. 38

Paul Voorham, Voorburg, afb. 3, 24, 27

H. Westerink, Zwolle, afb. 4, 7, 14, 22, 26, 33

W. Zeilemaker, Zutphen, afb. 17, 19, 28

Deze publikatie verschijnt ter gelegenheid van de tentoonstelling *Alles wat esthetisch boeit*, Hannema-de Stuers Fundatie, Heino | Wijhe, van 19 juni - 29 augustus 1993, Centraal Museum, Utrecht, van 18 september - 7 november 1993.

afb. omslag:

Piet Mondriaan, Bomen aan het water, 1908

Collectie Hannema-de Stuers Fundatie

Vincent van Gogh, Sous bois, 1887

Centraal Museum, Utrecht, bruikleen Stichting Van Baaren Museum

